

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Geschlechterrollenbilder

in Thea von Harbous Roman „Metropolis“

Verfasserin

Gabriele Auferbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt: LA UF Deutsch UF P.P.

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mir beim Schreiben meiner Diplomarbeit ideelle und materielle Hilfestellungen gewährt haben. Besonderen Dank schulde ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Kriegleder, dessen fundierte Kritik und anregende Denkanstöße mich in vielfacher Hinsicht bereichert und unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

0 Disposition	Seite 1
1 Einführung: Bilderbuch „Metropolis“	Seite 7
1.1 Definition und Etymologie des Begriffes Bild	Seite 8
1.2 Arten von Bildern	Seite 9
2 Geschlechterrollenbilder zu Beginn des 20. Jahrhunderts	Seite 12
2.1 Der soziokulturelle Kontext zu Thea von Harbous Schaffen	Seite 12
2.2 Die Rollenverteilung zu Beginn des 20. Jahrhunderts	Seite 19
2.3 Das Zwei-Geschlechter-Modell	Seite 21
3 Geschlecht, Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen	Seite 24
3.1 Sex und Gender	Seite 25
3.2 (Re-)Konstruktion von Geschlecht	Seite 28
3.3 Geschlechterrollenbilder	Seite 30
4 Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen in der Literatur	Seite 33
4.1 Literatur und Gender	Seite 34
4.2 Konstruktion von Geschlecht in Literatur	Seite 35
5 Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen in Thea von Harbous „Metropolis“ ..	
.....	Seite 37
5.1 Männerbilder in Thea von Harbous „Metropolis“	Seite 39
5.1.1 Der Mann als Herrscher	Seite 42
5.1.2 Der Mann als Glied einer patrilinearen Erbfolge	Seite 49
5.1.3 Der Mann als produktives Wesen	Seite 58
5.1.4 Der Mann als Diener seines Herrn	Seite 72
5.1.5 Der Mann als Schöpfer	Seite 74
5.1.6 Der Mann als Held und Erlöser	Seite 81
5.2 Frauenbilder in Thea von Harbous „Metropolis“	Seite 85
5.2.1 Die Frau als heilige Mutter	Seite 86
5.2.2 Die Frau als Verführerin des Mannes	Seite 96
5.2.3 Die Frau als Dienerin des Mannes	Seite 105
6 Resümee	Seite 107
Literaturverzeichnis	Seite 109
Abstract	Seite 120
Lebenslauf	Seite 122

In the social construction of gender ‚male‘ is the primary construction.

Kessler, Suzanne und Wendy McKenna, *Gender. An Ethnomethodological Approach* (1978) S. 159

Nicht unwesentlich sind [...] unsere Vorstellungen und Erwartungen, die wir an den Mann (und sei er auch nur literarisch erfunden) stellen, gestützt von den herrschenden Diskursen[.]

Krammer, Stefan, *Spielarten des Männlichen* (2007) S. 92

o Disposition

Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich mich mit dem Thema „Geschlechterrollenbilder in Thea von Harbous Roman ‚Metropolis‘“ auseinandersetzen. Ausgehend von der allgemeinen Grundthese der sozialen (Re-)Konstruktion von Geschlecht soll dabei der Fragestellung nachgegangen werden, welche Frauen- und Männerbilder in dem literarischen Werk „Metropolis“ repräsentiert werden und welche Geschlechterkonzepte diese implizieren, was mittels einer kritischen Lektüre und Analyse des Textes dargelegt bzw. transparent gemacht werden soll.

Ich stelle dabei die These auf, dass sich sämtliche für die Handlung mehr oder weniger relevanten Figuren eindeutig in einem dichotomen Zwei-Geschlechter-Modell verorten lassen und mit stereotypen Geschlechterrollenbildern belegt sind, sowie dass diese Verortung Grundlage für Differenzen in der literarischen Rollengestaltung ist.

Bei der Ausarbeitung der Fragestellung möchte ich mich in erster Linie an für mich hierfür wesentlich erscheinende Passagen des Primärtextes in Anlehnung an ein Close Reading¹ halten. Als Analyseinstrumente sollen dabei Methoden aus Erzähltheorie und -grammatik eingesetzt werden.

¹ Zur Methode des Close Readings vgl.: Kain, Patricia: How to Do a Close Reading. Harvard: 1998. Online: URL: <http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html> (20.09.2009)

Bei den hier zum Tragen kommenden Ansätzen, die in Kombination sowohl diskursive als auch narrative Strukturen berücksichtigen, handelt es sich um das Konzept der Figureninformation² aus dem Kontext der Figurenanalyse sowie um Elemente aus Algirdas Julien Greimas' Aktantenmodell³.

Anhand der ausgewählten Methoden sowie der formulierten Fragestellung und Thesen lässt sich bereits eine (post-)strukturalistische bzw. dekonstruktivistische⁴ theoretische Fundierung erkennen, wobei sich durch den Aspekt der Geschlechterrollen ein Konnex zu den Gender Studies ergibt, welche von jeher inter- bzw. transdisziplinär angelegt sind.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in zwei übergeordnete inhaltliche Blöcke bzw. Bereiche, die die allgemeinen theoretischen Grundlagen (Kapitel 1 bis 4) und den auf den Primärtext bezogenen Analyseteil (Kapitel 5) beinhalten.

Eingeleitet werden meine Darstellungen als Einführung in das von Buñuel so genannte Bilderbuch „Metropolis“ anhand allgemeiner Überlegungen zum Gegenstandsbereich Bild, bevor genauer auf Geschlechterrollenbilder (Männlichkeits- und Weiblichkeitsimagines) eingegangen werden soll.

² Zum Konzept der Figureninformation vgl.: Jannidis, Fotis: Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie. Berlin, New York: de Gruyter 2004. (Narratologia 3), S. 198 ff.

³ Vgl.: Greimas, Algirdas J.: Strukturele Semantik. Methodologische Untersuchungen. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg 1971. (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 4), S. 157 ff, Greimas, Algirdas J.: Die Struktur der Erzählaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. (Ars poetica 8), S. 218 – 238. sowie Fietz, Lothar: Strukturalismus. Eine Einführung. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr 1998. (Literaturwissenschaft im Grundstudium 15), S. 164 ff.

⁴ Zur Theorie und Praxis der Dekonstruktion vgl. z.B.: Wartenpfful, Birgit: Destruktion – Konstruktion – Dekonstruktion. Perspektiven für die feministische Theorieentwicklung. In: Fischer, Ute Luise, Marita Kampshoff u.a. (Hrsg.): Kategorie: Geschlecht? Empirische Analysen und feministische Theorien. Opladen: Leske + Budrich 1996. (Geschlecht und Gesellschaft 6), S. 191 – 209, Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume. Online: URL: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf> (20.09.2009) sowie Hochreiter, Susanne: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. Über literarische Konstruktionen von Identitäten und Geschlecht. In: ide 3/2007, S. 82 – 91, S. 84. ff.

Da es sich bei Thea von Harbous Werk um einen Text einer anderen kulturgeschichtlichen Epoche handelt, ist es nicht irrelevant, den sozialhistorischen Kontext in meine Betrachtungen mit einzubeziehen. Dazu soll eine bündige historische Einordnung der Autorin und des Werkes vorgenommen werden, um derart Rückschlüsse aus dem gegebenen soziokulturellen Kontext als komplexem Feld gesellschaftlicher Praktiken und Diskurse ziehen zu können. Der soziokulturelle Kontext dient nämlich als Folie und Bezugsrahmen für die im Werk erschaffene Wirklichkeit, denn auch die Verhandlung und Inszenierung von Geschlecht in der Literatur ist nicht beliebig.⁵

Durch den thematischen Bezug auf Geschlechterrollenbilder sollen daran anschließend Theorien und Begrifflichkeiten der Gender Studies erläutert werden, soweit diese für die Fragestellung von Bedeutung sind. Dabei möchte ich so vorgehen, dass zunächst die Rollenverteilung aus essentialistischer Perspektive und das Zwei-Geschlechter-Modell diskutiert werden.

Darauf aufbauend sollen (post-)konstruktivistische Ansätze diese binären Geschlechterkonzeptionen relativierend kritisch dargelegt werden, wobei ausgehend von der Frage nach dem sozialen Geschlecht und dessen (Re-)Konstruktion Geschlechterrollenbilder (auch in ihrer strukturellen Hierarchie) zu erörtern sind.

Unter dem Aspekt der Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen in der Literatur wird im Anschluss an diesen allgemeintheoretischen Teil zu diskutieren sein, inwiefern sich diese theoretischen Konzepte der Konstruktion von Geschlecht an die konkreten literarischen Primärtexte rückbinden lassen bzw. wie die Konstruktion literarischer Figur mit ihren geschlechtlichen Kodierungen erfolgt.

⁵ Vgl.: Krammer, Stefan: Spielarten des Männlichen. Anregungen (nicht nur) für den Literaturunterricht. In: *ide* 3/2007, S. 92 – 99, S. 94. sowie Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden ... Über die Erforschung literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978), S. 405 – 428, S. 428.

Den Hauptpunkt dieser Arbeit stellt eine Analyse der Geschlechterrollenbilder in Thea von Harbous Roman „Metropolis“ dar. Dabei geht es nicht um das Aufzeigen bestimmter Typen, die durch eine vorab einzig und allein darauf fokussierte Textlektüre und -analyse bestätigt werden.⁶ Vielmehr sollen anhand einer möglichst unvoreingenommenen Herangehensweise am Beispiel von ausgewählten Textpassagen des Primärtextes Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aufgezeigt werden, die im Verhältnis zum Gesamtwerk diskutiert werden.

Meine Fragestellung erstreckt sich dabei auf die im Text erfolgte Darstellung und Beschreibung der Geschlechter sowie auf die den jeweiligen Figuren zugeschriebene Rolle in Bezug auf die Narration. In der Auseinandersetzung mit den in das Werk eingeflossenen Geschlechterrollenbildern wird auch auf die (nicht nur symbolischen) Geschlechterbeziehungen einzugehen sein, um den Bezug zum binären Mann-Frau-Schema und den traditionellen Rollenbildern zu erörtern.

Die Arbeit wird durch ein Resümee abgerundet, das die wichtigsten Thesen der Auseinandersetzung mit der Thematik wiederholt und versucht, eine Konklusion aus diesen abzuleiten, wobei davon auszugehen ist, dass es sich bei den Bildern von Frau und Mann in Thea von Harbous „Metropolis“ (wie auch in der Realität) nicht um homogene Geschlechterkategorien handelt, die einander in dichotomer Weise gegenübergestellt werden können. So wird hier auch Bildern des sogenannten 3. Geschlechts Raum gewährt.

Der Roman „Metropolis“ wurde von mir als Forschungsgegenstand ausgewählt, da es sich dabei um einen äußerst populären Stoff handelt, der gerade durch den gleichnamigen Film im kollektiven Wissen und in der Populärkultur⁷ seinen Platz gefunden hat.

⁶ Vgl.: Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28), S. 14.

⁷ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Innocence Restored? Reading and Rereading a „Classic“. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 123 – 139, S. 123.

Der Text zeichnet sich ungeachtet der vermeintlich einfachen Form durch Komplexität aus und weist gerade in Hinsicht auf die Geschlechter(-rollen-)thematik besonders auf den ersten Blick bzw. bei oberflächlicher Lektüre eine Vielzahl an Ambivalenzen, Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten auf, die jedoch im Handlungsverlauf größtenteils normiert bzw. reguliert werden.

Auf eine inhaltliche Beschreibung des gewählten Primärtextes in Form einer Inhaltsangabe innerhalb dieser Arbeit wird bewusst verzichtet. Informationen zum Plot können in anderen Beiträgen und Untersuchungen zu „Metropolis“ nachgelesen werden.⁸

Der Roman „Metropolis“ von Thea von Harbou entstand etwa parallel zum ebenfalls von der Autorin verfassten Drehbuch⁹ des gleichnamigen Stummfilms von Fritz Lang und dessen Produktionsteam in der Mitte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts.

Die Entstehung konnte jedoch nicht vollständig rekonstruiert werden, da die drei unterschiedlichen medialen Produkte Roman, Drehbuch und Film inhaltlich (wie auch vermarktungstechnisch)¹⁰ als komplexe Einheit und miteinander verwoben betrachtet werden müssen,¹¹ wodurch nicht geklärt ist, wann von Harbou welche Passagen für Drehbuch oder Roman schrieb und inwiefern sie gedanklich Anleihen aus den jeweiligen Textkorpora im Entstehungsprozess nahm.

⁸ Eine sehr ausführliche Zusammenfassung des gleichnamigen Films findet sich etwa bei Koerber, Martin: *Metropolis. Eine Inhaltsangabe*. In: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf (Hrsg.): *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000, S. 74 – 83. sowie Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000., S. 105 ff. Eine kompakte Inhaltsangabe des Romans bietet Elsaesser, Thomas: *Innocence Restored? Reading and Rereading a “Classic“*, S. 130 f.

⁹ Ein Drehbuch stellt als shooting script primär einen Gebrauchstext dar, dem jedoch aufgrund seiner Gattungsmerkmale Literarizität zugeschrieben wird.

¹⁰ Vgl.: Bachmann, Holger: *The Production and Contemporary Reception of Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang’s Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 9 – 5, S. 11. sowie Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, S. 16.

¹¹ Vgl.: Springer, Silke: *„Metropolis“*. Vom Roman zum Film zum Musical. Diplomarbeit. Univ. Wien 2004, S. 50.

Im allgemeinen öffentlichen Diskurs wird zudem unter „Metropolis“ wegen seiner Popularität größtenteils lediglich das filmische Kunstprodukt Fritz Langs wahrgenommen, wodurch der Roman stark in dessen Hintergrund gedrängt wurde und bei der Lektüre und Beurteilung des literarischen Werkes fast zwangsweise Assoziationen an den Film geweckt werden.¹²

Das cineastische Werk folgt etwa demselben Plot wie der Roman,¹³ allerdings ergeben sich gerade durch die filmische Umsetzung sowie durch die vorgenommenen Kürzungen¹⁴ Unterschiede. Zu Abweichungen kommt es neben der geringfügig divergierenden Story vor allem durch die unterschiedliche mediale Beschaffenheit, was nicht nur andere Formen der Darbietung und Rezeption mit sich bringt, sondern auch Besonderheiten in Narration und Sprache im weitesten Sinn bedeutet.¹⁵ Der Film als eigenständiges Kunstwerk kann und soll im Rahmen dieser Arbeit nicht weiter behandelt werden, es wird jedoch teilweise ergänzend auf diesen verwiesen, um einzelne Aspekte besonders hervorstreichen oder um eine Kontrastierung zur Darstellung im Roman vorzunehmen.

Obwohl Gender neben Technologie und Politik bei der theoretischen und populärwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Roman und dem Film „Metropolis“ einen thematischen Schwerpunkt einnimmt, wurde die Fragestellung der Geschlechterrollenbilder meines Wissens noch nicht umfassend behandelt.

¹² Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 52. sowie Franke, Herbert W.: Nachwort. In: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman. [1926] Hrsg. und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke. Eigenständige Neuauflage. Frankfurt am Main, Berlin (u.a.): Ullstein 1984. (Ozeanische Bibliothek 20447), S. 198 – 205, S. 200.

¹³ Zu den Unterschieden in der Handlung zwischen Roman und Film vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 173 – 195, S. 175 f, Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 59. sowie Organ, Michael: Metropolis. Online. URL: <http://www.michaelorgan.org.au/metrom.htm> (20.09.2009)

¹⁴ Der Film ist nicht im Original erhalten. Bezüglich der vorgenommenen Kürzungen, der unterschiedlichen Kinofassungen sowie der Restaurierungen vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 43 ff.

¹⁵ Bezüglich der Verschiedenheiten und Gemeinsamkeiten der Medien Film und Literatur vgl. z.B.: Neuhaus, Stefan (Hrsg.): Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Film – Medium – Diskurs 22)

So stellt sich die Forschungslage¹⁶ dermaßen dar, dass sich hinsichtlich dieses Aspektes die Auseinandersetzung mit der Thematik auf die Analyse ausgewählter Figuren (etwa den weiblichen Roboter) beschränkt oder aber andere (interdisziplinäre) Themenfelder wie Technologie oder Politik in den Fokus der Betrachtung gestellt werden (z.B. die Cyborgthematik oder die patriarchal-autoritären Strukturen der Zukunftsstadt). Hierbei ergeben sich natürlich Diskussions- und Anknüpfungspunkte für mich, um weiter in das Bilderbuch „Metropolis“ einzutauchen.

1 Einführung: Bilderbuch „Metropolis“

Der spanische Regisseur Luis Buñuel nannte „Metropolis“ in seiner Filmkritik „el más asombroso libro de imágenes“¹⁷ das herrlichste Bilderbuch. Laut dem Medienwissenschaftler Guntram Geser manifestiert sich dies anhand zweier Aspekte in Bezug auf das filmische Werk: der jeweiligen Kader des Filmstreifens und Thea von Harbous Anordnung des Drehbuchs in 406 Bildern.¹⁸

Ein weiterer Punkt, der uns auch in Bezug auf den Roman in gewisser Weise von einem Bilderbuch sprechen lässt, sind mentale Bilder, die beim Rezipieren von „Metropolis“ in den Gedanken der Leserinnen und Leser entstehen und die auch das Thema Geschlecht umfassen.

¹⁶ Die Forschung und deren Ergebnisse beziehen sich in erster Linie auf den Film, können jedoch auch unter Vorbehalt für literaturwissenschaftliche Fragestellungen nutzbar gemacht werden. Für einen knappen Überblick zur Forschungslage zum Roman vgl.: Shikina, Akiyoshi: Schrift und Bild – Literarische Zukunftsentwürfe am Beispiel von „Metropolis“ (Fritz Lang/Thea von Harbou). In: Mishima, Kenichi und Hikaru Tsuji (Hrsg.): Dokumentation des Symposiums „Interkulturelle Deutschstudien – Methoden, Möglichkeiten und Modelle“ in Takayama/Japan 1990. München: Iudicium 1992. (Deutschlandstudien international 2), S. 81 – 103, S. 1, Anm. 1.

¹⁷ Buñuels „Metropolis“ erschien 1927 in *Gazeta Literaria de Madrid*. Für die englische Übersetzung vgl.: Buñuel, Luis: *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 106 – 108.

¹⁸ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik*. Meitingen: Corian-Verlag Wimmer 1995, S. 26 f.

1.1 Definition und Etymologie des Begriffes Bild

Ursprünglich bezeichnet der Begriff Bild (gr. *eikon*; lat. *imago*) dreidimensionale Bildwerke und stellte bereits zu Beginn seiner theoretischen Verhandlung im Altertum ein wirkungsmächtiges Konzept in Psychologie, Rhetorik sowie Poetik dar.¹⁹

Es handelt sich dabei um eine Übersetzung des gr. *εἰκών*, das in seiner Wortgeschichte zunächst „Zutreffendes“, „Gehöriges“ bedeutete, dann einen Bedeutungswandel zu „Gleichkommendes“, „Ähnelndes“ erlebte, bis schließlich das Bildnis mit dem Begriff bezeichnet wurde. Anders verhält es sich beim Terminus lat. *imago*, da dieser seiner Herkunft nach anders konzipiert ist. Durch einen Konnex mit alal. *imor* („gleich sein“, vgl. lat. *imitor* „nachahmen“) entsteht die Bedeutung Nachbildung, wobei keine Rücksicht auf Form und Stoff genommen wird. So wird unter dem Begriff auch insbesondere das Ahnenbild als die Nachbildung Verstorbener im Totengeleit durch maskierte Darsteller verstanden.²⁰

Dementsprechend vermutete auch der römische Schriftsteller Plinius der Ältere bezüglich des Ursprungs der Bilder (im heutigen engeren Sinn), dass menschliche Schatten mit Linien nachgezogen wurden, und einer Legende vom Ausgangspunkt der Bildkunst entsprechend waren die ersten Bilder Ersatz für Gestorbene, wobei das Bild hierbei zur erinnernden Vergegenwärtigung der Toten fungiert.²¹

Während am Beginn seiner Geschichte der Begriff klar auf dreidimensionale Standbilder begrenzt und später für plane bildhafte Darstellungen reserviert wurde, haben sich bis heute immer wieder unterschiedliche neue Phänomene hinzugesellt, auf die der Terminus angewendet wird.²²

¹⁹ Vgl.: Kurz, Gerhard: Bild, Bildlichkeit. In: Meid, Volker (Hrsg.): Sachlexikon Literatur. München: dtv 2000. (dtv 32522), S. 109 – 115, S. 109.

²⁰ Vgl.: Bauch, Kurt: Imago. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Fink ³2001, S. 275 – 299, S. 276.

²¹ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: Bild. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 618 – 669, S. 623 f.

²² Vgl.: Ebda, S. 618 und S. 620.

1.2 Arten von Bildern

Fragen zur Bildproblematik sind im wissenschaftlichen System nicht einer bestimmten Disziplin zuzuordnen²³ und fallen in das Grenzgebiet von Physiologie, Wahrnehmungspsychologie, Kognitionswissenschaft, Medientheorie, Kunstgeschichte, Ästhetik, Literatur- sowie Sprachwissenschaft, Semiotik und Philosophie.²⁴

Eine erste theoretische Auseinandersetzung mit der Thematik findet sich bereits bei Platon, wobei in dessen Bildreflexion Bilder als nachahmende darstellende Kunstgegenstände abgewertet werden, was mit Bezug auf die Ideenlehre und deren Konzeption von Bild als Abbild begründet wurde.²⁵ Hierbei handelt es sich erstmals nicht mehr um eine kultisch-magische Bildauffassung, laut der der Referent im Bild gegenwärtig ist, sondern um eine repräsentationalistische, nach welcher das Bild auf den Referenten verweist.²⁶

Auf dieser repräsentationalistischen Betrachtungsweise aufbauend entwickelte sich eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bildbegriff, die seit den 1960er Jahren einen enormen Aufschwung erfahren hat. Als wegbereitend auf diesem Gebiet sind dabei Arbeiten des Philosophen Nelson Goodman, des Kunsthistorikers Ernst H. Gombrich sowie des Semiologen Roland Barthes anzusehen. Durch die sogenannte kognitive Wende wurden zudem die mentalen, innerpsychischen Bilder wieder zum Gegenstand der Diskussion in der Psychologie und in angrenzenden Wissenschaften erhoben. Differenzierte Bildtheorien wurden im Kontext transdisziplinärer Forschung ausgebildet, wobei sich die Herangehensweisen teilweise auf Untersuchungen zur Wahrnehmungspsychologie und -phänomenologie beriefen, teilweise ihre theoretische Fundierung aus der Semiotik bezogen.²⁷

²³ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: Bild, S. 620.

²⁴ Vgl.: Kurz, Gerhard: Bild, Bildlichkeit, S. 109. sowie Sachs-Hombach, Klaus: Bildbegriff und Bildwissenschaft. In: kunst > gestaltung > design 8 (2002), S. 6 – 26, S. 14. Online: URL: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/857/1/s-h.pdf> (20.09.2009)

²⁵ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: Bild, S. 624 ff.

²⁶ Vgl.: Sachs-Hombach, Klaus: Bildbegriff und Bildwissenschaft, S. 9 f.

²⁷ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: Bild, S. 667 f.

Ausgehend von den mit dem Phänomen Bild beschäftigten Disziplinen lassen sich unterschiedliche Arten von Bildern nennen, zu denen als oberste Kategorien graphische, optische, perzeptuelle, mentale und verbale zählen.²⁸ Die verschiedenen Verwendungen des Begriffs sind dabei in komplexer Weise aufeinander bezogen. Begriffsgeschichtlich ist hier vor allem der bereits erwähnte malerisch-zeichnerische Bildbegriff und der des Artefakts hervorzuheben, da die anderen Anwendungen als Ausweitungen oder Übertragungen dieses Terminus angesehen werden können,²⁹ wobei es sich um den sogenannten materiellen Bildbegriff handelt, der Bilder im engeren Sinn beinhaltet.³⁰ Mentale und verbale Bilder auf der anderen Seite können als Bilder in einem metaphorischen, weiteren Sinn verstanden werden.³¹ Allen gemein ist ihre Wahrnehmungsnähe, wodurch sich der gemeinsame Überbegriff rechtfertigen oder zumindest erklären lässt.³²

Mentale Bilder bezeichnen Vorstellungen und Ideen, wobei eine Übereinstimmung zwischen innerpsychischen Prozessen und der Verarbeitung bestimmter Repräsentationen vorausgesetzt wird. Unterschiedliche theoretische Konzeptionen verstehen das mentale Bild als Abbild der Wirklichkeit in einem realistischen Sinn oder als Konstrukt einer unvermittelten Tätigkeit des Geistes im idealistischen Sinn.³³

Anders als mentale Bilder sind verbale an Sprachen gebunden und sie sind nicht parallel bzw. gleichzeitig in einem Augenblick wahrnehmbar, sondern sie entfalten ihre Wirkung nach und nach in einem sukzessiven Vorgang des Lesens in der Zeit.³⁴

²⁸ Vgl.: Mitchell, William J. Thomas: What Is an Image? In: *New Literary History* 15/3 (1984), S. 503 – 537, S. 505. Online: URL: http://www.arts.cornell.edu/histart/DOCS/WJTMitchell_whatisanimage.pdf (20.09.2009)

²⁹ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: *Bild*, S. 623.

³⁰ Vgl.: Sachs-Hombach, Klaus: *Bildbegriff und Bildwissenschaft*, S. 15.

³¹ Vgl.: Mitchell, William J. Thomas: *What Is an Image?*, S. 507.

³² Vgl.: Sachs-Hombach, Klaus: *Bildbegriff und Bildwissenschaft*, S. 22 f.

³³ Vgl.: Ebda, S. 11 f.

³⁴ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: *Bild*, S. 654.

Es handelt sich bei verbalen Bildern um eine figurative, metaphorische Sprache, die sich dadurch von der literalen unterscheidet, die gemeinhin schmucklos, nicht bildhaft und sehr direkt ist.³⁵ So stellt das Bild in der Literaturwissenschaft einen vagen Sammelbegriff dar, unter dem Metaphorik, Symbolik, Gleichnis, Allegorie sowie Personifikation, aber auch Gegenstandsreferenzen bzw. -evokationen im literarischen Text subsumiert werden. In diesem Sinn unterschied bereits Quintilians „Ausbildung des Redners“ zwei Formen der affektiven Vergegenwärtigung, nämlich durch Redefiguren und Tropen sowie durch explizite Referenz auf Gegenständlichkeit.³⁶

Der Begriff Bild war in seiner Geschichte in literaturtheoretischer Perspektive zunächst als ästhetischer Unterbegriff gebräuchlich, bevor er als Ober- und Sammelbegriff für den Bereich der Metaphorik verwendet wurde und schließlich als Strukturmodell der Dichtung im 20. Jahrhundert fungierte. Das Konzept des Bildes wurde dabei unterschiedlich perspektiviert und aufgeladen. Theologische (*imago dei*), philosophische (Privilegierung des Sehens) sowie ästhetische Vorstellungen (*ut-pictura-poesis*-Formel, Laokoon-Projekt, *Mimesis* als Postulat jeder Kunst) hatten dabei ihren Einfluss.³⁷

Die im Rahmen dieser Arbeit behandelten Geschlechterrollenbilder repräsentieren mentale Bilder, Vorstellungen zu einer bestimmten Thematik, die jedoch ihren verbalen Ausdruck in einem literarischen Werk finden und aufgrund des Stils der Autorin des Romans teilweise auch im Kontext verbaler Bilder gelesen werden müssen. Nicht übersehen werden darf weiters, dass es sich bei den Geschlechterrollen um spezifische Erwartungen an Mann und Frau handelt, wodurch eine normative Komponente bzw. Färbung des Bildbegriffes ersichtlich wird, die sich etwa ebenso bei den Begriffen „Vorbild“ oder „social image“ zeigt.³⁸

³⁵ Vgl.: Mitchell, William J. Thomas: *What Is an Image?*, S. 513.

³⁶ Vgl.: Kurz, Gerhard: *Bild, Bildlichkeit*, S. 109 f.

³⁷ Vgl.: *Ebda*, S. 109 f.

³⁸ Vgl.: Scholz, Oliver Robert: *Bild*, S. 623.

2 Geschlechterrollenbilder zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Zu bedenken ist, dass es sich bei der Verfasserin des besprochenen Primärtextes um eine weibliche, weiße, heterosexuelle sowie bürgerliche europäische Autorin in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts handelt. All diese Faktoren hatten einen Einfluss sowohl auf die Produktion als auch auf die Rezeption und Bewertung des Werkes.

2.1 Der soziokulturelle Kontext zu Thea von Harbous Schaffen

Auch wenn in Anlehnung an poststrukturalistische LiteraturtheoretikerInnen und PhilosophInnen häufig der Tod des Autors heraufbeschworen wird, so repräsentiert die Kategorie Autor in Bezug auf die Produktion des Textes die regierende Ordnungsmacht hinsichtlich der Praxis des Redens und Schreibens.³⁹

Im Falle von „Metropolis“ besitzt diese Ordnungsmacht Thea von Harbou (1888 – 1954)⁴⁰, eine weibliche Autorin, die fiktive Frauen- und Männerfiguren in einer patriarchalen Gesellschaft entwirft.

Hauptberuflich war Thea von Harbou, die aus dem verarmten Landadel abstammte, ab 1914 als Schriftstellerin tätig, jedoch immer mit der Bürde, mit dieser Beschäftigung sich und ihre Familie finanziell versorgen zu müssen. Dadurch machte sie es sich in besonderer Weise zu eigen, sich den Bedürfnissen des Marktes bzw. des Publikums anzupassen, und arbeitete zuvor parallel als Schauspielerin im sogenannten Brotberuf.

³⁹ Vgl.: Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn: Schöningh 1981. (UTB 1147), S. 120.

⁴⁰ Die ausführlichste Biographie Thea von Harbous findet sich in: Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim, Zürich (u.a.): Olms 1991. (Studien zur Filmgeschichte 2), S. 31 ff.

Bereits als Jugendliche verfasste sie literarische Texte für Provinzzeitungen, der Durchbruch gelang ihr schließlich mit dem Heimatroman „Die nach uns kommen“ (1910) sowie dem Novellenband „Der Krieg und die Frauen“ (1913), wobei es sich um für sie typische Gattungen und Motive handelt.

Mit dem Wechsel zum Ullstein-Verlag 1917 widmete sich von Harbou dem regelmäßigen Verfassen von Unterhaltungsromanen, welche auch die spezifischen Ansprüche der „Berliner Illustrierten Zeitung“ des Verlags erfüllten, die die Werke oft in Gestalt von Fortsetzungsromanen vorab druckte.⁴¹ Auf diese Weise entwickelte sich die Autorin zur sogenannten Trivialschriftstellerin mit attestiert kolportagehaftem Stil.

Einige der Publikationen in der periodisch erscheinenden „Berliner Illustrierten Zeitung“ mit hoher Auflagenzahl stießen auf das Interesse der Filmindustrie, welche die Stoffe für Filme verwendete. Dadurch wurde für Thea von Harbou auch das Drehbuchschreiben attraktiv.⁴² Sie kann damit als exemplarisch für eine Vielzahl von Autorinnen und Autoren angesehen werden, die einen Wechsel aus dem sogenannten subliterarischen Genre zum damals florierenden Film vornahmen.⁴³

Durch ihre Arbeit an Drehbüchern u.a. für Regisseure wie Fritz Lang („Der müde Tod“, 1921; „Dr. Mabuse, der Spieler“, 1922; „Metropolis“, 1926; „Spione“, 1927; „Die Frau im Mond“, 1929; „M (Mörder unter uns)“, 1931; „Das Testament des Dr. Mabuse“, 1933), Joe May („Die Legende von der heiligen Simplicia“, 1920; „Das indische Grabmal“, 1921), Friedrich Wilhelm Murnau („Phantom“, 1922; „Der brennende Acker“, 1922; „Die Austreibung“, 1923; „Die Finanzen des Großherzogs“, 1924) und Carl Theodor Dreyer („Michael“, 1924) schrieb sie selbst Stummfilmgeschichte.⁴⁴

⁴¹ Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 36.

⁴² Vgl.: Kasten, Jürgen: Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches. Wien: Hora 1990. (Hora-Studien 4), S. 47.

⁴³ Vgl.: Ebda, S. 46.

⁴⁴ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 22.

Ab 1933 war sie als Vorsitzende im „Verband Deutscher Tonfilmautoren“ tätig und unternahm eigene Regiearbeiten, wie etwa „Elisabeth und der Narr“ (1934) oder „Hanneles Himmelfahrt“ (1934).

Bezüglich „Metropolis“ lässt sich konstatieren, dass es sich bei dem hier behandelten literarischen Text von Thea von Harbou um das Genre Science-Fiction-Literatur handelt.⁴⁵ Science Fiction als Teilbereich der fantastischen Literatur⁴⁶ unterscheidet sich von anderen Gattungen dieser Literaturform durch die (pseudo-)rationale Begründung der fantastischen Inhalte.⁴⁷

Im Kontext ihres Romans „Winterplanet“ (1969) deklariert die amerikanische Autorin Ursula K. LeGuin (*1929) das Genre als Gedankenexperiment mit der ihm inhärenten Funktion, die Wirklichkeit anhand alternativer Gesellschaftsformen oder der Zukunft zu beschreiben, wobei auf die referentielle Funktion von Literatur verwiesen wird.⁴⁸

Publizistisch und verlagstechnisch handelt es sich um ein Konglomerat äußerst unterschiedlicher, verschiedenartiger, sogar widersprüchlicher Elemente, die unter dem Terminus subsumiert werden.⁴⁹

Kennzeichnend ist in jedem Fall ein Repertoire an Motiven, Handlungsmustern und Topoi, zu denen unter anderem Zukunft, Weltraum, Weltkatastrophen, neue Technologien, Roboter, künstliche Intelligenz, planetare Invasionen usw. gezählt werden können.⁵⁰

⁴⁵ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 10 f.

⁴⁶ Zur Geschichte der Science Fiction vgl.: Nagl, Manfred: Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massenerliteratur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. 1972. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 30)

⁴⁷ Vgl.: Nagl, Manfred: Science Fiction. In: Meid, Volker (Hrsg.): Sachlexikon Literatur. München: dtv 2000. (dtv 32522), S. 825.

⁴⁸ Vgl.: Wuckel, Dieter: Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte. Hildesheim, Zürich (u.a.): Olms Presse 1986, S. 13.

⁴⁹ Vgl.: Nagl, Manfred: Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund. Tübingen: Narr 1981. (Literaturwissenschaft im Grundstudium 5), S. 17.

⁵⁰ Vgl.: Nagl, Manfred: Science Fiction, S. 825.

So ist auch „Metropolis“ zeitlich in einer unbestimmten Zukunft situiert, wobei manche Darstellungen diese auf das Jahr 2026 datieren, was einem Zeitpunkt einhundert Jahre nach Entstehung des Romans bzw. des Films entspreche.⁵¹ Des Weiteren werden auch noch andere typische oben genannte Motive wie das des Roboters, der alternativen Gesellschaftsform oder der Weltkatastrophe erfüllt.

„Metropolis“ ist gattungsmäßig genauer als eine negative Utopie⁵² zu klassifizieren, eine sogenannte Dystopie, die aber ebenso als christliche Utopie gelesen werden kann, da die Story eine Wiederaufnahme des christlichen Mythos in einer auf den technischen Fortschritt bezogenen Interpretation der Apokalypse des Johannes zum Gegenstand hat.⁵³ Damit werden de facto auch geschlechtsstereotype Konnotationen geweckt, etwa von der Frau als fürsorglichen Mutter oder frevelhaften Hure sowie vom männlichen Erlöser.

Das Genre Science Fiction eignet sich aufgrund des fantastischen Settings hervorragend für einen spielerischen oder sogar utopischen Umgang mit der Geschlechterthematik.⁵⁴ Allerdings ist es seit seinen Anfängen ein überwiegend konservatives Genre, indem (männliche) Ängste und Fantasien vor Autoritäts- und Kontrollverlust in einer zunehmend industrialisierten und technologischen Welt symptomatisch auf eine weibliche Figur oder Vorstellungen von Weiblichkeit übertragen werden.⁵⁵ Dies wird auch anhand von „Metropolis“ deutlich.

⁵¹ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück. In: Dies. (Hrsg.): Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000, S. 8 - 39, S. 74, Anm. 4.

⁵² Vgl.: Töteberg, Michael: Fritz Lang. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985. (rororo Monographien 50339), S. 53.

⁵³ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur. Stuttgart: Metzler 1989, S. 216.

⁵⁴ Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien. Bielefeld: transcript 2007, S. 13.

⁵⁵ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme: Reflexionen über Metropolis (1926) und StarTrek: First Contact (1996). In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 243 – 253, S. 244.

Zur Zeit der Weimarer Republik stellte Science Fiction durchaus ein ungewöhnliches Genre für eine schreibende Frau dar, dem sich von Harbou auch in der „Frau im Mond“ (1929) zuwandte. Die Verfasser utopischer Literatur waren bis auf diese Ausnahme durchwegs Männer.⁵⁶

Wesentlich erscheint für eine Analyse des Werks neben der Gattung der Entstehungszeitpunkt bzw. -raum in der Mitte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stilistisch weisen dabei Roman wie Drehbuch expressionistische, neusachliche und trivialliterarische Züge⁵⁷ auf und es lassen sich zahlreiche intertextuelle Verweise (nicht nur auf zeitgenössische Werke) ausfindig machen.⁵⁸

Geser spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an den französischen Anthropologen Claude Lévi-Strauss von „Metropolis“ als einer Art Bricolage, einem kunstvollen Sampling vorhandener heteronomer kultureller Elemente innerhalb herrschender Diskurse.⁵⁹

Die Zeit der Weimarer Republik, in der sich das Werk historisch verorten lässt, kann besonders durch die Unsicherheit und Orientierungslosigkeit der Zwischenkriegszeit als eine Krisenzeit betrachtet werden, in der auch in Phasen relativer ökonomischer Stabilisierung ein sozialer Ausgleich nicht stattfand.⁶⁰

Charakteristisch für das Denken der Zeit ist auch Thea von Harbous „Metropolis“ in seinen unterschiedlichen medialen Bearbeitungen von der zeitgenössischen Ambivalenz und Kontrastierung zwischen Aufbruch und Retrospektive geprägt.⁶¹

⁵⁶ Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 37.

⁵⁷ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 10. sowie Töteberg, Michael: Fritz Lang, S. 55.

⁵⁸ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 214 f. sowie Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 52.

⁵⁹ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 38.

⁶⁰ Vgl.: Ebda, S. 13.

⁶¹ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 16.

Der soziale, philosophische sowie ästhetische Kontext des hier besprochenen Textes kann dabei mit Begriffen wie Amerikanismus, Fordismus, Technikfaszination, Maschinenkult, Massenkultur, Großstadtleben, Wirtschaftskrise etc. umschrieben werden,⁶² wobei es sich nur um eine Auswahl der wirkungsmächtigsten Diskurse unter anderen handelt.

Amerikanismus meint die Faszination Amerikas, die neben kulturellen vor allem wirtschaftliche Manifestationen mit sich brachte und in diesem Sinn mit den Wirtschaftsmodellen des Taylorismus und des Fordismus assoziiert wird. Diese sind in erster Linie auf Effektivitätssteigerung und Rationalität ausgerichtet,⁶³ was mit Hilfe ökonomisch-technischer Grundprinzipien wie Massenproduktion zur Kostenreduktion, Produktionsstandardisierung und insbesondere produktionsbezogener Rationalisierung erreicht werden soll.⁶⁴

Auf einer ideellen Ebene beinhaltet Amerikanismus eine Technikbegeisterung, die Modernisierung und Fortschritt nicht nur gedanklich mit Amerika verbindet, sondern gar gleichgesetzt. Aufgrund seiner wirtschaftlichen Lage waren in Amerika bereits Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts arbeits- und lebensweltliche Innovationen an der Tagesordnung, sodass alles schneller, einfacher und billiger möglich schien.⁶⁵

Der Begriff Amerikanismus wurde derart zu einer Chiffre für bedingungslose und unbegrenzte Modernität, wobei mit dem Terminus der Diskurs in der eigenen Kultur und deren Problemstellungen im Kontext der Moderne benannt werden,⁶⁶ was sich auch in „Metropolis“ widerspiegelt.

⁶² Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine. Zum filmischen Code in Fritz Langs „Metropolis“*. In: Bernard, Jeff, Theresia Klugsberger u.a. (Hrsg.): *Semiotik der Geschlechter. Akten des 6. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik*. Stuttgart: Heinz 1989. (Salzburger Beiträge 16), S. 157 – 168, S. 157.

⁶³ Vgl.: Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine. Technikkonzepte in der Zwischenkriegszeit anhand von Metropolis und Enthusiasmus*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001, S. 32.

⁶⁴ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 79.

⁶⁵ Vgl.: Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine*, S. 32.

⁶⁶ Vgl.: Peukert, Detlev J. K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. (Moderne deutsche Geschichte 9), S. 179.

Verbunden mit dem Amerikanismus und dem Trend zur Rationalisierung sind auch der Technikdiskurs sowie der Maschinenkult zu sehen, wobei die vermeintlich unlimitierten technischen Möglichkeiten auch als literarischer Gegenstand gestaltet wurden.⁶⁷

Durch die fortschreitende Industrialisierung und Technisierung wurden die Voraussetzungen für Massenproduktion und -konsum geschaffen, die wiederum zu Freizeit- und Massenkultur führten.⁶⁸ Film und Rundfunk sind dabei klar als unbestrittene Leitmedien der modernen Massenkommunikationsmittel auszumachen, die auch Bevölkerungsgruppen erreichten, die nur beschränkt Zugang zu traditionellen Bildungsmedien besaßen.⁶⁹ Vor allem das Kino avancierte zu einem außergewöhnlich populären Medium und darf auch hinsichtlich seiner Rolle bei der Definition von Geschlechterrollen nicht unterschätzt werden.⁷⁰

In Bezug auf die Literatin/den Literaten ist prinzipiell eine veränderte Position der Intellektuellen auf dem Verlagsmarkt sowie in Hinblick auf die Massenkultur festzustellen, wobei auch ein neuer Begriff von Kunst benötigt wurde.⁷¹ Auch Frauen eröffneten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts neue kulturelle Perspektiven, die es ihnen ermöglichten, sich entsprechend ihrer eigenen (weiblichen) Vorstellungen zu imaginieren und nicht lediglich als männliche Projektionen darstellen zu lassen.⁷² So konnten sich auf sozioökonomischer Ebene typisch weibliche Karrieremuster herausbilden, wobei die Beziehung zu den männlichen Kollegen weiterhin Auswirkungen auf das weibliche Selbstverständnis sowie die künstlerische Produktion der Frauen hatte.⁷³ Thea von Harbou kann hier als Musterbeispiel einer vielschreibenden Drehbuch- und Trivialautorin angeführt werden.

⁶⁷ Vgl.: Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik, S. 176.

⁶⁸ Vgl.: Ebda, S. 175.

⁶⁹ Vgl.: Ebda, S. 171 f.

⁷⁰ Vgl.: Higonnet, Anne: Frauen, Bilder, Darstellungen. In: Thébaud, Françoise (Hrsg.): 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main, New York: Campus 1995. (Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme) (= Geschichte der Frauen. Bd. 5. Hrsg. von Georges Duby und Michelle Perrot), S. 375 – 419, S. 397.

⁷¹ Vgl.: Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik, S. 169.

⁷² Vgl.: Higonnet, Anne: Frauen, Bilder, Darstellungen, S. 375.

⁷³ Vgl.: Ebda, S. 389 f.

Als moderner Lebensraum und -traum par excellence wurde die Großstadt angesehen,⁷⁴ wobei hier vor allem Berlin als reale Manifestation zu nennen ist. In ihr herrschte das ungezügelte, exzessive Leben vor, das als extreme Reaktion auf die Schrecken des Ersten Weltkrieges interpretiert werden kann. Diesem „Tänzeln vor dem Abgrund“ als kollektivem Verdrängungsprozess stand eine Realität in materieller und ideeller Not gegenüber.⁷⁵

Ungeachtet der auch von Frauen angestrebten liberalen Werte⁷⁶ war das Bild der Frau auf einen konservativen Idealtypus beschränkt, der weiterhin im Bereich der Reproduktion verortet wurde. Die traditionelle Rollenverteilung wurde so nicht nur aufrechterhalten, sondern im Bewusstsein der Menschen und in der Gesellschaft zementiert, anstatt subversiv damit zu verfahren. Thea von Harbou verfährt derart auch in der Gestaltung ihrer literarischen Figuren in „Metropolis“, indem die weiblichen Charaktere die ihnen zugeschriebenen geschlechtsspezifischen Bereiche nicht verlassen, ihnen (größtenteils) kein eigener Wille sowie keine Artikulationsmöglichkeit zugestanden wird und sie in männlicher Zuschreibungsdominanz verharren.⁷⁷

2.2 Die Rollenverteilung zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Im Kontext der Veränderung der Produktion zum Industriekapitalismus im 19. Jahrhundert und der damit einhergehenden Lebensumstände kam es auch zu Modifikationen der Geschlechterbeziehungen. Die Trennung von Heim und Arbeitsstelle führte zur Auflösung der Familienform des „ganzen Hauses“, was eine örtliche Trennung von öffentlicher Arbeit und Privatheit mit sich brachte und wodurch viele bürgerliche Frauen auf das Privatleben mit Kindererziehung sowie Haushaltsführung beschränkt wurden.⁷⁸

⁷⁴ Vgl.: Peukert, Detlev J. K.: Die Weimarer Republik, S. 181.

⁷⁵ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 44.

⁷⁶ Vgl.: Higonnet, Anne: Frauen, Bilder, Darstellungen, S. 385.

⁷⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 40.

⁷⁸ Zur Unterscheidung von Öffentlichkeit und Privatheit sowie deren gendertheoretischen Implikationen vgl.: Hausen, Karin: Öffentlichkeit und Privatheit. Gesellschaftspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen. In: Hausen, Karin und Heide Wunder (Hrsg.): Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte. Frankfurt am Main, New York: Campus 1992. (Geschichte und Geschlechter 1), S. 81 – 98.

Im 19. Jahrhundert ist damit verbunden auch wissenschaftsgeschichtlich ein Wandel in der Konzeption des Geschlechterunterschiedes markiert, der mit den Termini Ein-Geschlecht-Modell und Zwei-Geschlechter-Modell beschrieben werden kann.⁷⁹

Das Ein-Geschlecht-Modell ging in seinen Erklärungsansätzen der Differenz zwischen Mann und Frau davon aus, dass der Unterschied der beiden Geschlechter nicht in einer Andersartigkeit liegt, sondern diese sich aufgrund von Inversion unterscheiden, so wie dies etwa bei der sogenannten Rute als anatomischem Merkmal der Fall ist. Demgemäß verfügen Frauen wie Männer über gleiche Genitalien, jedoch unterschiedlich körperlich lokalisierbar (nach innen bzw. außen gestülpt).⁸⁰ Damit entpuppt sich das Zwei-Geschlechter-Modell als neuzeitliche Erfindung, da seit dem Altertum bis hin zur Renaissance eine andere Geschlechterkonzeption angenommen worden war. Zwar wurde der weibliche Körper darin als der kleinere, geringere Entwurf des männlichen begriffen, aber die weiblichen Genitalien wurden als invertierte, in den Körper verlagerte Version der männlichen angesehen.⁸¹

Somit handelte es sich nur um graduelle Unterschiede, nicht um qualitative Differenzen. Mit dem Übergang zum Zwei-Geschlechter-Modell wurden die Geschlechter als grundsätzlich verschieden vorgestellt, wodurch der Mann aufgrund seiner öffentlichen Stellung zum ersten Geschlecht und die Frau zum Anderen schlechthin wurde.⁸²

⁷⁹ Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft. Online: URL: www.univie.ac.at/genderstudies/.../gender_als_%20dreh32s022009.doc (20.09.2009), S. 5.

⁸⁰ Vgl.: Duden, Barbara: „Die männliche und die weibliche Rute“. Bemerkungen zur Geschichte der Verkörperung des Geschlechtsunterschiedes. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 143 – 150. sowie Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main, New York: Campus 1992, S. 80 ff.

⁸¹ Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 28.

⁸² Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht. Online: URL: <http://www2.gender.hu-berlin.de/geschlecht-ethnizitaet-klasse/www.geschlecht-ethnizitaet-klasse.de/upload/files/CMSEditor/Soziale%20Konstruktion%20von%20Geschlecht.pdf> (20.09.2009), S. 6.

Derart entwickelt sich aus einem hierarchisch polaren Gegensatz ein kontradiktorischer im Sinn eines Entweder-Oders mit exklusiven Unterschieden.⁸³ Die (hysterische) Frau war nun im Besitz eines Uterus. Diese Ungleichheit war im 18. Jahrhundert noch nicht vorhanden, da das Gegensatzpaar Mann und Frau anders bestimmt und der Geschlechtsunterschied auf andere Weise verkörpert wurde.⁸⁴

2.3 Das Zwei-Geschlechter-Modell

Der Mann wurde nun im Zwei-Geschlechter-Modell dem höher bewerteten öffentlichen Raum zugeschrieben, hingegen die Frau dem unsichtbar gemachten häuslichen Bereich und der Reproduktionsarbeit, wodurch ihr Anteil an der gesellschaftlichen Sinn- und Wertschaffung aus dem öffentlichen Blick geriet. Man spricht hierbei je nach Akzentuierung und Perspektive von Schatten- oder Liebesarbeit sowie Hausfrauisierung.⁸⁵

Auf diese Weise kam es zu einer Etablierung der als natürlich befundenen komplementären Geschlechterrollen, die sich auf wissenschaftliche Vorstellungen beriefen und zur Entwicklung der Geschlechtercharaktere führten.⁸⁶

Diese Geschlechtercharaktere sollten verdeutlichen, dass der Mann für den öffentlichen, produktiven und die Frau für den privaten, reproduktiven Bereich von Natur aus prädestiniert sei, was zu einer Essentialisierung der Geschlechterdifferenz führte und im Zusammenhang mit entsprechenden Geschlechtsspezifika zu sehen ist:⁸⁷

⁸³ Vgl.: Lindemann, Gesa: Geschlecht und Gestalt: Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 115 – 142, S. 129 f.

⁸⁴ Vgl.: Duden, Barbara: „Die männliche und die weibliche Rute“, S. 143.

⁸⁵ Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft, S. 5.

⁸⁶ Vgl.: Ebda, S. 10.

⁸⁷ Vgl.: Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hrsg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Stuttgart: Klett 1976. (Industrielle Welt 21), S. 363 – 393. Online: URL: <http://www2.tu-berlin.de/fak1/el/board.cgi?id=angli&action=download&gul=164> (20.09.2009)

Mann*Bestimmung für*

außen

Weite

Öffentliches Leben

Aktivität

Energie, Kraft, Willenskraft

Festigkeit

Tapferkeit, Kühnheit

Tun

selbstständig

strebend, zielgerichtet, wirksam

erwerbend

gebend

Durchsetzungsvermögen

Gewalt

Antagonismus

Rationalität

Geist

Vernunft

Verstand

Denken

Wissen

Abstrahieren, Urteilen

Tugend

Würde

Frau

innen

Nähe

Häusliches Leben

Passivität

Schwäche, Ergebung, Hingebung

Wankelmut

Bescheidenheit

Sein

abhängig

betriebsam, emsig

bewahrend

empfangend

Selbstverleugnung, Anpassung

Liebe, Güte

Sympathie

Emotionalität

Gefühl, Gemüt

Empfindung

Empfänglichkeit

Rezeptivität

Religiosität

Verstehen

Tugenden

Schamhaftigkeit, Keuschheit

Schicklichkeit

Liebenswürdigkeit

Taktgefühl

Verschönerungsgabe

Anmut, Schönheit

Derart wurde die Frau nach dem Fortpflanzungszweck, der Mann jedoch nach dem Kulturzweck bestimmt. Ein Konzept, das sich als äußerst ideal für die patriarchale Gesellschaftsordnung erwies bzw. erweist und erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts seine absolute Geltung verlor.⁸⁸

Mit der Kategorie des Geschlechts sind so immer auch Hierarchisierungen und Ausschlussfaktoren verbunden. Die Zuschreibung der Frau zur privaten Sphäre soll jedoch nicht davon ablenken, dass seit jeher Frauenarbeit in unterschiedlichen Bereichen die Regel war. Besonders gegenwärtig wird die Erwartung der Annahme einer bezahlten Tätigkeit ebenso an Frauen gerichtet, wobei die Berufsrolle im weiblichen Rollenensemble eine andere Ausgestaltung als beim Mann und damit verbunden einen geringeren Stellenwert aufweist, was sich besonders deutlich an den oftmals niedrigeren Entgelten für gleichwertige Leistungen sowie an der prozentuellen Verteilung von Führungspositionen zwischen den Geschlechtern zeigt.⁸⁹

Frauen und Männer sind auch in Bezug auf ihre psychologischen Eigenschaften nicht komplementär. So ist dementsprechend kein Merkmal zu nennen, das nicht bei beiden Geschlechtern anzutreffen wäre. Vorgefundene Unterschiede sind nach aktuellem Stand der Forschung auf einer graduellen Achse anzusiedeln und nicht in einem binären System verortet. Abweichungen werden im Bereich der sprachlichen Fähigkeiten, des visuell-räumlichen Vorstellungsvermögens, des Aggressionspotentials sowie der Zurücknahme und Verbalisierung von Angst konstatiert, wobei auch diese Ergebnisse mitunter durch konträre Untersuchungsergebnisse angezweifelt werden.⁹⁰ Die Stereotypisierung der Geschlechter bleibt jedoch bestehen und noch immer werden Frauen als passiv, emotional, sinnlich und körperlich betrachtet, während das männliche Geschlecht das genaue Gegenteil zu verkörpern scheint.

⁸⁸ Vgl.: Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“.

⁸⁹ Vgl.: Pross, Helge: Die Männer. Eine repräsentative Untersuchung über die Selbstbilder von Männern und ihre Bilder von der Frau. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 71.

⁹⁰ Vgl.: Bock, Ulla: Androgynie – Ein Modell für ein verändertes Verhältnis von Frau und Mann? In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 34 – 54, S. 45.

Die empirische Sozialforschung kommt in ihren diesbezüglichen Untersuchungen aber zu dem Ergebnis, dass keine bedeutsamen Unterschiede in den Fähigkeiten und Verhaltensmöglichkeiten von Mann und Frau vorliegen, die für die bestehenden gesellschaftsstrukturellen Ungleichheiten als Fundierung herangezogen werden könnten. Verallgemeinernde Aussagen bezüglich der Differenz der Geschlechter entstammen nämlich mehrfach einer Überbewertung von statistisch signifikanten, dessen ungeachtet aber geringfügigen Unterschieden.⁹¹

Im Geschlechterdiskurs soll jedoch nicht der Fokus auf der Thematisierung der Geschlechtszugehörigkeit als Eigenschaft bzw. Kriterium von Individuen anhand von bestimmten Merkmalen liegen, vielmehr geht es um die sozialen Prozesse, die Geschlecht als Kategorie mit sozialen Implikationen (re-)produzieren.⁹²

3 Geschlecht, Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen

Geschlecht ist damit nicht nur ein Merkmal von Personen, sondern kann grundlegend als wesentliches Klassifikationssystem und Merkmal der Sozialorganisation bzw. -ordnung verstanden werden, wobei in diesem Zusammenhang die konstitutiven Prozesse der Konstruktion einer zweigeschlechtlichen Ordnung von besonderer Bedeutung sind.⁹³

Bei dem Begriff Geschlecht handelt es sich etymologisch um eine bereits im Althochdeutschen vorgenommene Ableitung von „schlagen“, die zunächst in der Bedeutung von z.B. „nach dem Vater schlagen“ verwendet wurde.

⁹¹ Vgl.: Brinkmann, Wilhelm: Zur Problematik der Geschlechterrollen. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 237 – 249, S. 240.

⁹² Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 2.

⁹³ Vgl.: Ebda, S. 5.

Bis ungefähr zum Jahre 1000 wurde unter dem Begriff die Gesamtheit der zugleich lebenden Menschen als horizontales Kollektiv von Zeitgenossen verstanden. Danach kam es zu einem Bedeutungswechsel hin zu Vor- und Nachfahren in männlicher Linie, womit auf einer vertikalen Ebene die patrilineare Abstammung gemeint war. In dieser Bedeutung hielt sich der Terminus bis etwa zum 18./19. Jahrhundert und zur Etablierung des Zweigeschlechter-Modells. Ab diesem Zeitpunkt verengte sich der Begriff und unter Geschlecht wurde nur noch der Sexus als das biologische Geschlecht und in weiterer lokaler Beschränkung lediglich das eigene Genital begriffen.⁹⁴

3.1 Sex und Gender

Der Begriff Gender kommt aus dem Englischen und wurde ursprünglich als Entgegensetzung zum sogenannten biologischen Geschlecht Sex als biologisches Rohmaterial eingeführt. Gender als Terminus wurde dabei zur Bezeichnung sozialer, psychologischer und kultureller Aspekte von Männlichkeit und Weiblichkeit gebräuchlich⁹⁵ und bezeichnet damit die entsprechende(n) soziale(n) Geschlechterrolle(n) in ihrer kulturellen Ausprägung. Begründet wurde die Separation der Kategorien Sex und Gender durch eine Aufhebung des Kausalzusammenhangs zwischen biologisch fundiertem Geschlecht und den kulturell konstruierten variablen Geschlechtszuschreibungen.⁹⁶

Der Begriff Gender selbst wurde aus der englischen Grammatik entlehnt und von dem Sexualforscher John Money im Kontext der Arbeit mit intersexuellen Menschen eingebracht. Übertragen auf die Geschlechter allgemein wurde er von dem Psychoanalytiker Robert Stoller und von Ann Oakley und Gayle Rubin in den feministischen Diskurs eingeführt.⁹⁷

⁹⁴ Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft, S. 4.

⁹⁵ Vgl.: Kessler, Suzanne und Wendy McKenna: Gender. An Ethnomethodological Approach. New York: Wiley 1978, S. 7.

⁹⁶ Vgl.: Babka, Anna: »Rundum Gender« – Literatur, Literaturwissenschaft, Literaturtheorie. In: *ide* 3/2007, S. 8 – 21, S. 9.

⁹⁷ Vgl.: Ebd., S. 9.

Der ursprüngliche Genderbegriff in seiner dichotomen Anordnung zu Sex kann im Deutschen nicht adäquat übersetzt werden, da es sich um einen äußerst vielschichtigen Terminus handelt, der den Konstruktionscharakter von Geschlecht betont und bei dem Bedeutungen wie soziales sowie symbolisches Geschlecht und Geschlechterverhältnisse mitschwingen.⁹⁸

Erst mit einer Problematisierung der Sex-Gender-Trennung wurde die Grundfigur von biologischem Substrat und zivilisatorisch-kultureller Gestaltung hinterfragt.⁹⁹ Gender wird als binäres System konzipiert, das sich in seiner Handhabung als äußerst verbindlich und rigide erweist und derart ein Ordnungsprinzip der Zweigeschlechtlichkeit konstruiert. Spätestens zum Zeitpunkt der Geburt wird jede(r) als biologisch eindeutig weiblich oder männlich eingestuft und einer entsprechenden Genderkategorie zugeordnet.¹⁰⁰

Diese Ordnung der Geschlechter ist aber keinesfalls eine natürliche. Selbst aus einer biologischen Perspektive sind Übergänge und Uneindeutigkeiten auf einer polaren weiblich/männlich-Achse auszumachen. Besonders in der Biologie ist nicht *das* Kriterium für eine klare Geschlechterunterscheidung zu bestimmen. So sind biologische Geschlechterbestimmungen auf chromosomaler, gonodaler, hormonaler und morphologischer Ebene anzusiedeln und müssen nicht immer kongruieren, was zu uneindeutigen Zuordnungen bezüglich des Geschlechts führen kann. Auch innerhalb dieser Ebenen sind vielfältige Variationen, Kontinua, Überlappungen und Abweichungen von der sogenannten Norm zu verzeichnen.¹⁰¹

⁹⁸ Vgl.: Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion, S. 1.

⁹⁹ Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 5.

¹⁰⁰ Vgl.: Mühlen-Achs, Gitta: Frauenbilder. Konstruktionen des anderen Geschlechts. In: Mühlen-Achs, Gitta und Bernd Schorb (Hrsg.): Geschlecht und Medien. München: KoPaed 2003. (Medienpädagogik 7), S. 13 – 37. Online: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/muehlenachs_frauenbilder/muehlenachs_frauenbilder.pdf (20.09.2009)

¹⁰¹ Vgl.: Pasero, Ursula und Friederike Braun: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 7 – 12, S. 7 ff. sowie Christiansen, Kerrin: Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 13 – 28.

Während in unserer Gesellschaft von einer rigorosen dichotomen Zweiteilung ausgegangen wird, zeigen sich in anderen Kulturen Konstruktionen von mehr als zwei sozialen Geschlechtern. Hierbei spricht man von „gender variance“.¹⁰² Der Vergleich mit anderen Kulturen offenbart also, dass die vorhandene Zweiteilung nicht naturgegeben sowie universal ist und andere Geschlechterarrangements möglich sind, da Kulturen bestehen (bzw. bestanden), die drei oder mehr Geschlechter kennen und somit nicht eine strikt binäre Geschlechterklassifikation ansetzen.¹⁰³

Dass die Verknüpfung des sozialen Geschlechts mit biologischen Kriterien nicht verpflichtend ist und dass sich damit verbunden die Zuweisung zu einem Geschlecht im Laufe eines individuellen Lebens ändern kann, wird auch am Beispiel Transsexualität verdeutlicht.¹⁰⁴ Die Begrenztheit des Zwei-Geschlechter-Modells wird auch anhand der Phänomene Intersexualität, Hermaphroditismus und Pseudohermaphroditismus aufgezeigt, da intersexuelle Menschen nicht eindeutig einem der zwei Geschlechter zugeordnet werden können.¹⁰⁵

Die Polarisierung der Geschlechter kann damit nicht biologisch fundiert werden¹⁰⁶ und der Körper kann in Folge nicht als vorkulturell oder ahistorisch angesehen werden. In Anlehnung an die poststrukturalistische Philosophin Judith Butler kann deshalb konstatiert werden, dass nicht nur Sex und Gender einander nicht bedingen, sondern dass Sex ebenso wie Gender ein soziales Konstrukt darstellt.¹⁰⁷

¹⁰² Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft, S. 2.

¹⁰³ Vgl.: Gildemeister, Regine: Weibliches Denken – Männliches Denken. Oder: Sind zwei Geschlechter genug? In: Wissenschaft ist Frauensache 6 (1990), S. 13 f. zit nach: Bock, Ulla: Androgynie – Ein Modell für ein verändertes Verhältnis von Frau und Mann?, S. 39, Anm. 14.

¹⁰⁴ Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 7.

¹⁰⁵ Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft, S. 3.

¹⁰⁶ Vgl.: Ebda, S. 3.

¹⁰⁷ Vgl.: Hochreiter, Susanne: Im verwahrlosten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt, S. 83.

Sex ist eine „gendered category“ und darf nicht einfach als naturgegeben hingenommen werden, denn auch Natur kann nur in ihren kulturellen und historischen Repräsentationen und Deutungen apperzipiert werden. Erst kulturelle Einschreibungen und Repräsentationen konstituieren damit den geschlechtlichen Körper.¹⁰⁸ Sex verliert damit seinen Status als etwas Ursprüngliches, das den sozialen und kulturellen Verhältnissen vorgelagert ist, und wird wie Gender als konstruiert und gemacht begriffen.¹⁰⁹

Unter Heranziehung der Kategorie Gender in der wissenschaftlichen Analyse lässt sich die fraglich gewordene Opposition zwischen Mann und Frau unter gleichzeitiger Beachtung ihrer sozialen sowie kulturellen Wirkmacht als Mechanismus der Hierarchisierung dekonstruieren.¹¹⁰

3.2 (Re-)Konstruktion von Geschlecht

Geschlecht kann damit als eine soziale Konstruktion bzw. Rekonstruktion verstanden werden, die im Rahmen des Sozialisationsprozesses erworben¹¹¹ und durch soziale Interaktionen (re-)produziert wird.

Doing Gender, dessen theoretische Konzeption auf die Ethnomethodologinnen Suzanne Kessler und Wendy McKenna zurückgeht, bezeichnet dementsprechend die kulturellen Inszenierungspraktiken in Gestalt von Geschlechtsdarstellung und -attribution zur (inter-)aktiven Herstellung einer eindeutig identifizierbaren Geschlechtsidentität.¹¹²

¹⁰⁸ Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 7. sowie Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 29.

¹⁰⁹ Vgl.: Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion, S. 6.

¹¹⁰ Vgl.: Vobruba, Margareta Anna: Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft, S. 1, Anm. 1.

¹¹¹ Vgl.: Eckes, Thomas: Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 165 – 176, S. 168. sowie Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich. Androgynie und die Folgen. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): Konstruktion von Geschlecht. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechter-verhältnisse 1), S. 29 – 49, S. 35.

¹¹² Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 32.

Differenzen zwischen den Geschlechtern genauso wie in der sexuellen Orientierung sind dadurch als Effekte routinemäßiger Selbstdarstellungs-, Zuschreibungs- und Interpretationsprozesse zu betrachten, wobei hier eine kontinuierliche Wiederholung von Nöten ist.¹¹³ Dieser Zwang zur Inszenierung und Wiederholung ist aufgrund des bestehenden homogenen und binären Geschlechterbegriffs gegeben.¹¹⁴

Als Konzept repräsentiert Performativität den prozessualen Modus der Hervorbringung von Geschlecht als Serie iterativer Akte, was nicht auf den Aspekt der Performance als darstellerische Realisierung bzw. Selbstdarstellung durch ein ausführendes Subjekt reduziert werden kann. So wird ein Neugeborenes durch Zuschreibungen wie „Es ist ein Junge/Mädchen.“ von einem geschlechtsneutralen zu einem vergeschlechtlichten Subjekt gemacht, da performative Sprechakte eine Materialisierung diskursiver Gegenstände hervorbringen. Diese Kennzeichnungen finden wiederholt als soziale, juridische, pädagogische und medizinische Praktiken und Diskurse statt, was anhand von Rufnamen, geschlechtsspezifischer Kleidung, Urkunden und Formularen, Spielzeug und Bestrafung, Geschlechtszuschreibungen durch den Arzt sowie geschlechterspezifischen Pathologisierungen ersichtlich wird.¹¹⁵

Solche Zuschreibungen einer Geschlechtsbedeutung sind nicht nur auf Personen als legitime DarstellerInnen von Männer- bzw. Frauenbildern beschränkt, sondern können ebenso in Bezug auf Objekte stattfinden. Eine derartige Sexuierung erfolgt etwa auch hinsichtlich Kleidungsstücken und Frisuren, Gesten und Körperhaltungen, Örtlichkeiten sowie Tätigkeiten.¹¹⁶ Damit stellen sämtliche gesellschaftlichen Aspekte (potentielle) Momente der Konstruktion und Strukturierung von Geschlecht dar, weil sie als vergeschlechtlichte und vergeschlechtlichende Komponenten des Geschlechterarrangements anzusehen sind.¹¹⁷

¹¹³ Vgl.: Babka, Anna: »Rundum Gender«, S. 10.

¹¹⁴ Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 33.

¹¹⁵ Vgl.: Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion, S. 5. und 57 f.

¹¹⁶ Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 31.

¹¹⁷ Vgl.: Babka, Anna: Gender(-Forschung) und Dekonstruktion, S. 3.

Gender darf aber als Kategorie nicht isoliert betrachtet werden, da es im Prozess seiner konkreten Erzeugung gemeinsam mit anderen sozialen bzw. kollektiven Identitäten (z.B. Klasse, Ethnie etc.) als „doing difference“ auftritt. Aus diesem Grunde kann Gender als gesellschaftliches Differenzierungskriterium mit Einfluss auf soziale Hierarchisierungen auch in den Hintergrund treten.¹¹⁸

Im Alltag mutet die Konzeption der sozialen Konstruktion von Geschlecht vordergründig überaus erfahrungsfern an,¹¹⁹ da jede(r) ein Geschlecht hat und Menschen ausschließlich als Männer oder Frauen erlebt werden. Diese sichtbare Differenz generiert ein polarisierendes Denken, wobei, entsprechend der Gewohnheit in binären Oppositionen zu denken, Männlichkeit und Weiblichkeit antithetisch gesetzt werden. Die in diesem Rahmen vorgenommene bipolare Zuordnung von Informationen reduziert deren Komplexität, was bereits im frühen Kindesalter gelernt wird und als Ordnungsschema auch von struktureller Bedeutung ist.¹²⁰

3.3 Geschlechterrollenbilder

Der Begriff der Geschlechterrolle akzentuiert die für Männer und Frauen verschiedenartig bestimmten Verhaltensmuster. Trotz unterschiedlichen Gebrauchs des Terminus liegt der Schwerpunkt beim Geschlechterrollenkonzept auf den sozialen Verhaltenserwartungen, die sich auf Personen aufgrund ihres sozial zugeschriebenen Geschlechts beziehen.¹²¹

Geschlechterrollen stehen konzeptuell den Geschlechterstereotypen nahe, wobei Stereotype aus den verbreiteten Geschlechterrollen hervorgehen und sich diese vice versa stützen.¹²²

¹¹⁸ Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 11. sowie Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 35.

¹¹⁹ Vgl.: Gildemeister, Regine: Soziale Konstruktion von Geschlecht, S. 11.

¹²⁰ Vgl.: Bock, Ulla: Androgynie – Ein Modell für ein verändertes Verhältnis von Frau und Mann?, S. 46.

¹²¹ Vgl.: Eckes, Thomas: Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen, S. 165.

¹²² Vgl.: Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich, S. 33.

Hinsichtlich des Wortgebrauchs kann einerseits eine Verwendung als Oberbegriff für alle aufgrund des Geschlechts zugewiesenen sozialen Rollen innerhalb einer Gesellschaft festgestellt werden. Ein enger definierter Begriff versteht andererseits unter Geschlechterrolle eine zusammenfassende Bezeichnung für Aktivitäten und Aufgaben, die entweder von Männer oder Frauen übernommen werden. Weiters kann Terminus als Sammelbegriff für die von den Geschlechtern geforderten Verhaltensweisen, Eigenschaften und Einstellungen verstanden werden, wobei hier Verhaltenserwartungen als normatives Phänomen betont werden und Unterschiede zwischen Ideal- und Realvorstellungen beachtet werden müssen.¹²³

Die Erwartungen, die die Geschlechterrolle konstituieren, dienen als Orientierungsmodelle für Männer und Frauen. Auf diese Weise wird ein bestimmtes und in seinen Grundzügen ähnliches Bild vom eigenen bzw. anderen Geschlecht ausgebildet.¹²⁴ Geschlechterrollen setzen dabei an den jeweiligen (mehr oder weniger eindeutigen) biologischen Gegebenheiten an, sind aber in hohem Maße sozial, kulturell und epochal überformt, da aufgrund der biologischen Anlagen allein keine Determinierung des Verhaltens stattfindet,¹²⁵ wodurch sich historische Wandel ergeben.¹²⁶

Der allgemeine Geschlechterrollenbegriff beinhaltet keine konkreten Angaben über die empirischen Gehalte der Erwartungen, die sich je nach Gesellschaft und historischen Kontext unterscheiden.¹²⁷ Durch den historischen bzw. kulturellen Wandel entstehen permanent Modifikationen der Geschlechterklischees und -typen, wie etwa die Karrierefrau oder der Hausmann, was die Existenz diverser, miteinander auch konkurrierender Männer- und Frauenbilder erklärt.¹²⁸

¹²³ Vgl.: Pross, Helge: Die Männer, S. 15 ff.

¹²⁴ Vgl.: Ebda, S. 28 f.

¹²⁵ Vgl.: Brinkmann, Wilhelm: Zur Problematik der Geschlechterrollen, S. 237.

¹²⁶ Vgl.: Böhm, Winfried und Martin Lindauer: Vorwort der Herausgeber. In: Dies. (Hrsg.): Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 19 – 33, S. 30 f.

¹²⁷ Vgl.: Pross, Helge: Die Männer, S. 28 f.

¹²⁸ Vgl.: Sennwald, Naja: Alien Gender, S. 39 f.

Der Terminus Rolle selbst stammt aus der Soziologie und bezeichnet einen Komplex von Verhaltensnormen und -erwartungen, welchem eine bestimmte Kategorie von Personen im Gegensatz zu anderen zu entsprechen hat. Damit ist er im Kontext des zu erwartenden Verhaltens, nicht des tatsächlichen zu betrachten. Verhaltenserwartungen sind (in einem gewissen Maße) verbindlich, weshalb ihre Erfüllung anerkannt, ihre Nichtachtung hingegen sanktioniert wird. Auf diese Weise dienen Rollen zur Verhaltensstandardisierung, wobei allerdings im Allgemeinen keine totale Uniformität hergestellt wird, da sie nicht von allen betreffenden Personen in völlig identischer Weise wahrgenommen und ausgefüllt werden. Aus diesem Grunde ergeben sich individuelle Abweichungen sowie Besonderheiten in Bezug auf die Rolleninterpretation und -gestaltung. Weiters hat jede(r) diverse Rollen zu erfüllen, die aufeinander abzustimmen sind und in verschiedenen Situationen in unterschiedlichen Konstellationen beachtet werden müssen. An das Verhalten der RollenträgerInnen ist außerdem ein gesellschaftlicher Status geknüpft, womit auch eine Strukturierung sowie Hierarchisierung auf gesellschaftlicher Ebene einhergeht. Wie bei den Kategorien Rasse, Alter, Religion, Hautfarbe, Klassenzugehörigkeit oder Nation handelt es sich bei den Geschlechterrollen um irreversible Zuweisungen, die nicht durch eigene Mitwirkung erworben werden.¹²⁹

Das männliche Stereotyp erfüllt dabei die instrumentelle soziale Rolle, während das weibliche mit der expressiven Rolle übereinstimmt. Eine rigorose Trennung in Bezug auf die familialen Rollen mit männlichem Ernährer und weiblicher Fürsorgerrolle ist zwar in der zeitgenössischen Gesellschaft nicht mehr feststellbar, kann aber dennoch in ihren Grundzügen auch heute noch beobachtet werden. So werden in den vorwiegend gewählten beruflichen Tätigkeitsbereichen nach wie vor stereotyp männliche bzw. weibliche Eigenschaften gefordert und die Rolle der Frau konzentriert sich ungeachtet einer außerhäuslichen Erwerbstätigkeit wesentlich auf ihre Funktion als Mutter und Partnerin eines Mannes.¹³⁰

¹²⁹ Vgl.: Pross, Helge: Die Männer, S. 17 ff.

¹³⁰ Vgl.: Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich, S. 32 f.

Derart konnte sich bis zum jetzigen Zeitpunkt das Bild des männlichen Ernährers und der Frau als fürsorglichen Mutter und Hausfrau halten, womit nicht nur Vorstellungen über die Geschlechter verbunden sind, sondern auch Exklusivität und Wertigkeit ausgedrückt wird. Einem Geschlecht zugeschriebene stereotype Eigenschaften bleiben nämlich dem anderen unzugänglich, wobei Männliches zumeist eine positivere Bewertung erfährt. Auf diese Weise kam es zur Etablierung eines ganzen Ensembles stereotyper Eigenschaften mit hoher Änderungsresistenz.¹³¹

Bei den Geschlechterrollenbildern handelt es sich somit um Ausgestaltungen kollektiver Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit. In ihnen kommen hierarchische Machtverhältnisse zum Ausdruck und umgekehrt werden sie durch die alltäglich wahrgenommenen Geschlechterbeziehungen bestätigt.¹³²

Die Geschlechtergruppen stellen dabei aber keine homogenen Kategorien dar, sondern sind als imaginäre Positionen im Diskurs als historisch bestimmte Männlich- bzw. Weiblichkeiten zu betrachten.¹³³

4 Geschlechterrollenbilder und -konstruktionen in der Literatur

Literatur kann als bedeutende kulturelle Praxis angesehen werden. Als diese spiegelt und beeinflusst sie wie auch andere Kunstformen das Geschlechterrollenverständnis und das jeweilige Geschlechterverhältnis.¹³⁴

¹³¹ Vgl.: Alfermann, Dorothee: Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten. Stuttgart, Berlin (u.a.): Kohlhammer 1996, S. 14 ff.

¹³² Vgl.: Sennewald, Nadja: Alien Gender, S. 40 f.

¹³³ Vgl.: Wedgwood, Nikki und Robert W. Connell: Männlichkeitsforschung: Männer und Männlichkeiten im internationalen Forschungskontext. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 112 – 121, S. 112.

¹³⁴ Vgl.: Babka, Anna: »Rundum Gender«, S. 8. sowie Böhm, Winfried und Martin Lindauer: Vorwort der Herausgeber, S. 28.

4.1 Literatur und Gender

Vorstellungen von und Erwartungen an die Geschlechter werden von herrschenden Diskursen getragen. Durch die Anteilnahme der Literatur an diesen können auch literarische Werke als Archive des Wissens über Männlichkeit und Weiblichkeit betrachtet werden.¹³⁵

Literatur verfügt aber wie alle anderen Kunstformen über ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten und Wirkstrukturen in ihrer Auseinandersetzung mit der sozialen Wirklichkeit, wodurch auch Lesarten der Geschlechterrollenbilder abseits hegemonialer Diskurse ermöglicht werden. Zwar ist Literatur in ihrer künstlerischen Freiheit nicht als gänzlich autonom von gesellschaftlichen Diskursen anzusehen, aber sie gestattet einen subversiven, unkonventionellen und kritischen Umgang mit den Inhalten des Leitdiskurses.¹³⁶

Durch die Darstellung von Mann und Frau in literarischen Texten ist aus medienpädagogischer Perspektive so eine Reglementierung, Stabilisierung, Idealisierung, aber auch subversive Veränderung bestehender Geschlechterrollenbilder möglich.¹³⁷

Literatur ist damit auch mit einer Reflexion über Gender verbunden, weshalb es sich in der literaturwissenschaftlichen Betrachtung wie im Rahmen dieser Arbeit anbietet, literarische Texte hinsichtlich ihrer Gestaltung und Konstruktion von Geschlecht zu lesen. Aus diesem Grund kann es entsprechend der jeweiligen Fragestellung von Nutzen sein, Literaturwissenschaften begleitet und unterstützt von gendertheoretisch orientierter Forschung zu betreiben.¹³⁸

¹³⁵ Vgl.: Krammer, Stefan: Spielarten des Männlichen, S. 92.

¹³⁶ Vgl.: Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung. In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 7 – 20, S. 14.

¹³⁷ Vgl.: Sennwald, Nadja: Alien Gender, S. 38.

¹³⁸ Vgl.: Babka, Anna: »Rundum Gender«, S. 8.

4.2 Konstruktion von Geschlecht in Literatur

Geschlechtliche Markierungen zeigen sich in der Literatur neben der Figurengestaltung anhand von Personalpronomen und Namen. Durch die Namensgebungen wird den Figuren im Text mehr oder weniger eindeutig ein Geschlecht zugeschrieben.¹³⁹ Auch Personalpronomen verweisen nicht bloß auf eine Figur, sondern markieren sie zumindest im Deutschen als eindeutig männlich oder weiblich.¹⁴⁰

Männlichkeit und Weiblichkeit wird derart durch literarische Figuren verkörpert, die als artifizielle Gebilde zu verstehen sind. Zwar existieren diese nur als Komponenten eines bestimmten Textes, sind aber entsprechend gesellschaftlicher Konventionen gestaltet und stellen Komplexe von Attributen dar.¹⁴¹

Literarische Figuren sind Teil einer erzählten Welt, die in den Text anhand passender Namen, bestimmter Beschreibungen oder Personalpronomen als drei Möglichkeiten von Referenz eingeführt werden.¹⁴²

Bei sogenannten emischen Textbeginnpassagen, die in traditionellen auktorialen und retrospektiven Ich-Erzählungen häufig anzutreffen sind, erfolgt diese Einführung anders als bei etischen Referenzmustern für gewöhnlich mit indefinitem Artikel und Nominalphrase, wobei diese indefiniten Bezeichnungen im Weiteren konkretisiert werden. Eine Figur kann aber auch unter einer Gattungsbezeichnung, durch eine Synekdoche oder Metonymie vorgestellt werden, wodurch sich unterschiedliche charakterologische oder soziale Kontexte eröffnen. Dieses Beziehungsgeflecht dient der Rezipientin/dem Rezipienten als Orientierungsrahmen.¹⁴³

¹³⁹ Vgl.: Krammer, Stefan: Spielarten des Männlichen, S. 92.

¹⁴⁰ Vgl.: Jannidis, Fotis, Uwe Spörl und Katrin Fischer: Figureninformationen im Discours. Online: URL: <http://www.ligo.de/uebungsansicht/prosa/figureninformationenimdiscours.html> (20.09.2009)

¹⁴¹ Vgl.: Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden, S. 405 f.

¹⁴² Vgl.: Margolin, Uri: Charakter. In: Herman, David (Hrsg.): The Cambridge Companion to Narrative. Cambridge: Cambridge University Press 2007. (Cambridge Companions to Literature), S. 66 – 79, S. 66.

¹⁴³ Vgl.: Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 55 f.

Bei der Kennzeichnung des Geschlechts ist abgesehen von den genannten Referenzaspekten die Figurengestaltung durch Adjektive und Attribute allgemein sowie durch wertende und konkretisierende Adverbien anzuführen.¹⁴⁴ Im Laufe der Lektüre und der dabei erfolgenden sukzessiven Aufnahme von Figureninformationen werden nun schon die ersten noch so spärlichen Informationen herangezogen, um anhand sozialer Stereotypen und impliziter Persönlichkeitstheorien eine Komplettierung der Vorstellung von den Figuren zu erreichen,¹⁴⁵ wobei allerdings im Handlungsverlauf auch sogenannte Brüche im Charakter möglich sind.¹⁴⁶

Literarische Figuren sind in ihrer Existenz neben dem Text von der Imaginationskraft von Autor und Rezipientin/Rezipient abhängig. Sie werden unter bestimmten kulturellen sowie historischen Rahmenbedingungen hervorgebracht und der Gebrauch der Sprache sowie die Einhaltung gewisser literarischer Konventionen spielen auch eine Rolle. Als semiotische Konstrukte bzw. Geschöpfe aus Worten bedürfen sie des sozial und kulturell definierten Akts des Erzählens, durch den sie konstituiert und bestimmt werden.¹⁴⁷

Als Grundbedingung für die Konstruktion literarischer Figuren im Sinn von Personenvorstellungen müssen abgesehen vom personenspezifischen Detailwissen implizite Persönlichkeitstheorien als personenspezifische Präsuppositionen angesehen werden, wobei diejenigen des Autors und jene der Rezipientin/des Rezipienten maßgeblich sind und es zwischen diesen vor allem bei beträchtlicher zeitlicher Distanz zwischen Entstehung und Rezeption zu Divergenzen kommen kann. Aus diesem Grund ist es von Bedeutung, wesentliche soziale Stereotype und Persönlichkeitstheorien der Entstehungs- und Rezeptionszeit des Textes bei der Auseinandersetzung mit literarischen Figuren als Personenvorstellungen in die literaturwissenschaftliche Untersuchung miteinzubeziehen.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl.: Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie, S. 57.

¹⁴⁵ Vgl.: Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden, S. 414.

¹⁴⁶ Vgl.: Ebda, S.418.

¹⁴⁷ Vgl.: Margolin, Uri: Charakter, S. 67.

¹⁴⁸ Vgl.: Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden, S. 412 f.

5 Geschlechterrollenbilder und -Konstruktionen in Thea von Harbous „Metropolis“

Thea von Harbous literarisches und cineastisches Schaffen wurde vielfach von der zeitgenössischen Film- und Literaturkritik wie auch in der weiteren literatur- bzw. filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit ihrem und Fritz Langs Werk als kitschig, sentimental, naiv sowie trivial bewertet.¹⁴⁹ So handle es sich bei den Figuren in ihren Texten mangels differenzierter Zeichnung weniger um Charaktere, die in der Handlung entwickelt werden, als vielmehr um bestimmte oberflächliche, flache Typen.¹⁵⁰

Bezüglich der Geschlechterthematik in der Figurenzeichnung verortete sie Weiblichkeit wie auch Männlichkeit in ihrem literarischen Werk innerhalb einer dualistischen Geschlechterkonzeption und degradierte gerade Frauen zur projektiven Einschreibefläche der Literatur.¹⁵¹ Obwohl Thea von Harbou selbst eine gute Ausbildung genoss und Karriere in einem männlich dominierten Bereich machte, vertrat sie alles andere als eine auf Emanzipation und Gleichberechtigung ausgelegte Einstellung bzw. Geschlechterauffassung. Dies mag auch ganz im breitenwirksamen Denken der Zeit verankert zu sehen sein. So schrieb der Kunst- und Medientheoretiker Rudolf Arnheim in Bezugnahme auf die weibliche Autorin von „Metropolis“ in einem Stil, den er vermutlich bei keinem ihrer männlichen Schriftstellerkollegen gewählt hätte:

Neckisch leuchtet ihr Bubenköpfchen aus dem Programmheft, und doch ist sie gefährlich. [...] Mag die Courths- und Kleinmalerei weiter die sexuelle Sphäre kolorieren – vom Sozialismus halte man manikürte Finger fern!¹⁵²

¹⁴⁹ Vgl. z.B.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 22 f. sowie Bachmann, Holger: The Production and Contemporary Reception of Metropolis, S. 9.

¹⁵⁰ Vgl.: Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 95.

¹⁵¹ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 7.

¹⁵² Arnheim, Rudolf: Metropolis. In: Das Stachelschwein 2 (1927) zit. nach: Franke, Herbert W.: Nachwort, S. 202.

Was die Kritik am konkreten Werk betrifft, so war diese in Bezug auf den Film äußerst zwiespältig, an den an der künstlerischen Produktion beteiligten Personen gespalten.¹⁵³ So wurde gerade im Hinblick auf das gemeinsame Schaffen mit Fritz Lang ihr männlicher Kollege mit Beifall überschüttet, während von Harbou von den durchwegs männlichen Rezensenten zerpfückt wurde.

Die dabei vorgenommene Auseinandersetzung mit dem Film „Metropolis“ beinhaltet also einen Geschlechteraspekt, was Arnheim in der oben zitierten Besprechung explizit macht.¹⁵⁴ Dies wurde noch dadurch erleichtert, dass die Arbeitsteilung bei der Produktion des Films „gegendert“ war,¹⁵⁵ indem eine Frau für das Drehbuch zuständig war, während ein rein männliches Team die filmische Umsetzung übernahm.

Die Kritiken sind deshalb auch als Teil eines geschlechterpolitischen Diskurses anzusehen, der in einem offensichtlich männlich-chauvinistischem Duktus seinen Ausdruck fand, wobei Fritz Lang mit männlichen Attributen von Kontrolle und Beherrschung versehen wurde, während die Autorin von Roman und Drehbuch mit wenig schmeichelhaften Anmerkungen zum Kitschcharakter abgestraft wurde, die mit weiblichen Konnotationen einhergingen wie etwa „mondäne Damenromantik“ oder „veilchenfarbener Biedermeier“¹⁵⁶ und als zu infantil und weibisch in Bezug auf (männlich dominierte) politische und technische Belange gerügt wurde.¹⁵⁷ Dabei handelt es sich um eine Beurteilung der Autorin, die stellvertretend und metonymisch für ihr Werk steht sowie bewertet wird.

¹⁵³ Einen Einblick in Form und Inhalt ausgewählter Kritiken gibt z.B. Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, S. 18 ff.

¹⁵⁴ Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version. Sentimentality and Self-Control in the Reception of the Film*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 288 – 309, S. 288.

¹⁵⁵ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, S. 80.

¹⁵⁶ Vgl.: Ebda, S. 80.

¹⁵⁷ Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version*, S. 290.

Geschlechtsspezifisch ist also oftmals auch ein mehr oder weniger bewusst herangezogener Aspekt bei der Bewertung in der Literaturkritik, wobei dies vor allem die weibliche Urheberschaft betrifft.¹⁵⁸

Im Rahmen dieser Arbeit soll es jedoch möglichst zu keiner Vermischung der literarischen Diskursebenen¹⁵⁹ kommen, weshalb die textexterne Betrachtungsebene hier verlassen wird und der Fokus von der Autorin zu den Figuren wechselt.

5.1 Männerbilder in Thea von Harbous „Metropolis“

Die Zukunftsstadt Metropolis wird im gleichnamigen Roman als patriarchales Gesellschaftssystem dargestellt, wobei in der Gesellschaftsordnung bzw. im Herrschaftssystem Normen auch bezüglich der Geschlechterrollen rigoros festgeschrieben sind und unhinterfragt bleiben (müssen). Vorhandene Grenzen dürfen nicht übertreten werden und sämtliche Abläufe haben in geordneten Bahnen abzulaufen. Dies zeigt sich etwa, als das Arbeitermädchen Maria in den männlich kodierten „Klub der Söhne“ eindringt, welcher außerdem den privilegierten Nachkommen vorbehalten ist. Sofort wird sie vom männlichen Personal des literarischen Raumes verwiesen und aus der möglichen Erzählperspektive gedrängt.¹⁶⁰ Ein weiteres Beispiel für diese strikte Trennung stellen die Reihen der männlichen Arbeiter dar, die sich als zwölfgliedriger Strom in die Produktionshalle schieben und dabei inkorporierten Gehorsam und widerspruchlose Verfügbarkeit repräsentieren.¹⁶¹ In diese (scheinbare) Ordnung kommt durch die weibliche Figur der gedoppelten Maria in Gestalt des Robotervamps Chaos, Auflösung der bestehenden Strukturen und Katastrophe.¹⁶²

¹⁵⁸ Vgl.: Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (edition suhrkamp 921), S. 13.

¹⁵⁹ Vgl.: Ebda, S. 23.

¹⁶⁰ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman. [1926] Hrsg. und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke. Eigenständige Neuausgabe. Frankfurt am Main, Berlin (u.a.): Ullstein 1984. (Ozeanische Bibliothek 20447), S. 11 ff.

¹⁶¹ Vgl.: Ebda, S. 15 f.

¹⁶² Vgl.: Schütz, Erhard: Romane der Weimarer Republik. München: Fink 1986. (UTB 1387), S. 82.

Die Stadt Metropolis wird in Thea von Harbous Werk jedoch zunächst nicht nur von einem männlichen Herrscher, dem in stereotyper Weise der öffentliche Rollenbereich zugeschrieben wird, angeführt, sondern ist insgesamt männlich dominiert. So kann auch die Vorherrschaft der Technik (interpretiert als phallische Kraft)¹⁶³ phallisch-maskulinen Konnotationen zugeordnet werden,¹⁶⁴ wobei ebenso die futuristische, in den Himmel ragende Architektur Assoziationen in diese Richtung weckt.¹⁶⁵

Metropolis wurde von den Vätern für ihre Söhne errichtet (bzw. vom Vater Joh Fredersen) und symbolisiert als technokratische Metropole das Ergebnis der industriellen Revolution mit ihren (hier nur teilweise angesprochenen) Vor- und Nachteilen.¹⁶⁶ Das Urbane, Kultivierte, das in der Zukunftsstadt eindeutig vorherrscht, wird den ruralen, unzivilisierten Räumen dabei kontrastiv gegenübergestellt, wobei sich auch hier geschlechterspezifische Kodierungen ergeben.¹⁶⁷

Antithetisch zur modernen Stadt mit ihren standardisierten, rationalisierten Gebäuden¹⁶⁸ stehen traditionelle Bauwerke¹⁶⁹ wie das alte Bauernhaus von Joh Fredersens Mutter und das orientalisch-asiatisch gekennzeichnete, frevelhafte Yoshiwara¹⁷⁰ sowie mystische Räume wie die gotische Kathedrale, die unterirdischen Katakomben und Rotwangs geheimnisvolles Haus.¹⁷¹ Dadurch ergibt sich auch eine strukturelle Dynamik zwischen Altem und Neuem.¹⁷²

¹⁶³ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme, S. 248.

¹⁶⁴ Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 159.

¹⁶⁵ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme, S. 245.

¹⁶⁶ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 71 f.

¹⁶⁷ Vgl.: Ebda, S. 21.

¹⁶⁸ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender. Metropolis, Nazism, Modernism. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 217 – 245, S. 229.

¹⁶⁹ Vgl.: Shikina, Akiyoshi: Schrift und Bild – Literarische Zukunftsentwürfe am Beispiel von „Metropolis“ (Fritz Lang/Thea von Harbou), S. 89.

¹⁷⁰ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945 Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 34.

¹⁷¹ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 75.

¹⁷² Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 190.

Einen Gegensatz zur männlich konnotierten Zukunftsstadt stellen dabei am eindeutigsten die naturbelassenen, rohen Katakomben als weiblich kodierter Raum dar, wo dunkle, eileiterartige Gänge in einer leibesähnlichen Aushöhlung münden.¹⁷³

Hinter der vordergründigen phallischen Zukunftsstadt auf der Oberfläche befindet sich derart mehr oder weniger verdeckt und in ihren Konkretisierungen für die jeweiligen Figuren unterschiedlich zugänglich eine archäologische Dimension,¹⁷⁴ die einen Eindruck von der Veränderbarkeit kultureller Gegebenheit preisgibt:

Der Neue Turm Babel und seine Häusergenossen reckten die nüchterne Höhe hoch über den Turm des Doms, daß die jungen Mädchen der Arbeitersäle und der Radiostationen aus den Fenstern des dreißigsten Stockwerks ebenso tief auf die sternengekrönte Jungfrau hinablickten wie diese in früheren Tagen auf die frommen roten Dächer.¹⁷⁵

Metropolis mit ihren 50 Millionen EinwohnerInnen wird nicht demokratisch verwaltet, sondern hierarchisch von Joh Fredersen regiert, dessen Kommandozentrale mit dem sprechenden Namen „Neuer Turm Babel“ als das Zentrum der Stadt und der Macht erkennbar ist. Die hierarchische Gliederung betrifft auf den ersten Blick vor allem die Berufsgruppen¹⁷⁶, aber auch das Geschlecht spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der gesellschaftlichen Strukturierung und Positionierung. Unvereinbar scheinen in erster Linie die Klassenunterschiede zwischen den unter die Erde verbannten Arbeitern und der Oberschicht unter dem freien Himmel, wovon eine Gefahr für das System ausgeht und wodurch die Stadt für sich selbst zur Bedrohung wird.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme, S. 245.

¹⁷⁴ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 214.

¹⁷⁵ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 17.

¹⁷⁶ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 22.

¹⁷⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 69, Anm. 129.

Aber Kapital und Arbeit sind nicht die einzigen scheinbar unüberwindbaren Gegensätze, mit denen man(n) zu kämpfen hat. So brechen die starren Abhängigkeitsverhältnisse und Hierarchiestrukturen im Laufe der Handlung auf und das Chaos beginnt (in weiblich konnotierter oder gar figurierter Form) zwischen den symbolischen Ebenen zu oszillieren.¹⁷⁸

Das gesellschaftliche System ist als Klassengesellschaft¹⁷⁹ angelegt, wobei die vorgenommene vertikale Strukturierung¹⁸⁰ dieses anschaulich demonstriert,¹⁸¹ jedem/jeder seinen/ihren Platz und damit auch Position im sozialen Gefüge zuweist und die Unterschiede zwischen den zwei sozioökonomischen Gruppen („Arbeiter“ vs. „Herren“ samt Mittelstand) noch vergrößert. Der Roman, der als Titel bloß den Stadtnamen Metropolis trägt, wird von dieser oben/unten-Opposition getragen, wobei in jedem Fall hinsichtlich des Aspekts der Motivierung des Geschehens auch die Kategorie Geschlecht relevant wird, wie sich nicht nur anhand des männlichen Regenten und der gedoppelten Maria zeigen wird.

Hinweise auf ein Außen findet die Rezipientin/der Rezipient kaum im Text. Lediglich einzelne Verweise auf Medien, Börsennotierungen und Flugverkehr lassen den Schluss zu, dass Metropolis in regem Kontakt mit der restlichen Welt steht, die ansonsten möglichst unerwähnt gehalten wird.¹⁸² So handelt es sich bei der Metropole doch nur um einen Mikrokosmos, Joh Fredersens Mirkokosmos, in dem allein er allein regiert, schaltet und waltet, was auch auf der Erzählebene hinsichtlich Fokalisierung/Perspektivierung Folgen hat.

5.1.1 Der Mann als Herrscher

Damit zeigt sich als vordergründigste männliche Geschlechterrolle die des Mannes als Herrscher, ebenso und vor allem über Weiblichkeit und die Frau, was sich aber auch nicht als dermaßen eindeutig und unproblematisch herausstellen wird.

¹⁷⁸ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 69.

¹⁷⁹ Vgl.: Töteberg, Michael: Fritz Lang, S. 53.

¹⁸⁰ Vgl.: Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 94.

¹⁸¹ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 213.

¹⁸² Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 87.

Joh Fredersen als Vater des Protagonisten Freder wird als alleiniger industrieller Herrscher über Metropolis dargestellt. Als explizit so bezeichnetes Gehirn der Stadt steht er für die personifizierte Vernunft und Ablehnung jeglicher Zufälligkeit oder Emotionalität.

Seine Wirkungsstätte ist der sogenannte „Neue Turm Babel“, der das fast höchste und gigantischste Gebäude unter den Wolkenkratzern Metropolis darstellt.¹⁸³ Der Altan, von dem er seine Stadt überblickt, ist Zeichen seines Machtprivilegs.¹⁸⁴ Joh Fredersen herrscht damit wortwörtlich von oben herab, autoritär, und auch in Beziehung zu seinem leiblichen Sohn verkörpert er die Rolle des autoritären Vaters.

Er wohnt und arbeitet im „Neuen Turm Babel“ und wird durch die stark auf die männlichen Bewohner fokalisierte heterodiegetische Erzählstimme durch seine kognitive bzw. reflexive Tätigkeit charakterisiert, die eindeutig über dem Familienleben steht. Joh Fredersen ist dabei weniger der charismatische Führer als vielmehr ein strenger und abgehärteter kapitalistischer Manager.

In dieser thematischen Rolle vereint er gleichzeitig Regierenden und Firmenboss, denn die Stadt ist eine einzige gigantische Produktionseinheit, Stadt und Fabrik gleichermaßen,¹⁸⁵ und alle ihre BewohnerInnen unterstehen diesem einen (männlichen) Befehlshaber, der jedoch auch nicht immer das (weibliche) Chaos zu zügeln vermag, was sich in der Story spätestens anhand der Exzesse der Cyborg und der durch sie zur (Pseudo-) Revolution aufgewiegelten (weiblich konnotierten) Arbeitermasse zeigt.

Diese Einheit kann gemäß dem Motto des Romans auch organisch gelesen werden und muss als fragmentierter sozialer Körper durch einen Mittler zwischen den sozioökonomischen Schichten reanimiert werden.¹⁸⁶

¹⁸³ Vgl.: Vana, Gerhard: Metropolis. Modell und Mimesis. Berlin: Gebr. Mann 2001, S. 27 f.

¹⁸⁴ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 34.

¹⁸⁵ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 181.

¹⁸⁶ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 219.

Das Motto und Marias Kredo gehen mit der impliziten Forderung einher, eine Gesellschaft müsse gleich einem Organismus als ganzes System funktionieren, wobei in Metropolis eine radikale Arbeitsteilung vorherrscht und die Arbeiterschaft extrem ausgebeutet wird. Letzteres führt dazu, dass die vorhandene Fragmentierung die organische Formulierung nicht anführt. Darin kommt eine tiefliegende Angst vor einer Spaltung der sozialen Ordnung zum Ausdruck, die nicht durch die Firmenleitung in Gestalt von Joh Fredersens behoben werden kann.¹⁸⁷

Wie Joh Fredersen zu seiner exponierten Stellung im Sozialsystem Metropolis kam, erfährt man durch den Text nicht, aber er wird mit typisch männlichen Attributen wie äußerster Konzentration und Strenge versehen, die ihm den Erhalt dieser Rolle aufs Erste sichern.¹⁸⁸

Zudem verfügt er über keinerlei Mitleid bzw. Empathie. Von seinen durchwegs männlichen Angestellten verlangt er unterwürfigen Gehorsam und dennoch stolzes Auftreten. Die einzige Größe, die der Mensch als Arbeitskraft einer Maschine in seinen Augen voraus habe, ist nach seiner gnadenlosen Auffassung die menschliche Lust an der Arbeit. So geht Joh Fredersen gar so weit, die Präzision eines Menschen mit der einer Maschine zu vergleichen.¹⁸⁹

Er betrachtet den Menschen als Zufallsprodukt bzw. Mängelwesen, wobei er jedoch keine Möglichkeiten eines Ausgleichs z.B. in Form von Erziehung sieht, sondern er will den arbeitenden Menschen ganz durch Maschinen bzw. Maschinenmenschen ersetzen,¹⁹⁰ da der Verschleiß an Arbeitern zu groß sei und gewissermaßen Nahrungsmangel für die vermenschlichten Maschinen drohe. Daraufhin bittet ihn sein Sohn Freder, diese allerdings ohne Köpfe zu gestalten, wobei hier anzumerken ist, dass gerade das Gesicht besonders viele und eindeutige individuelle Merkmale aufweist.

¹⁸⁷ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 191.

¹⁸⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 67.

¹⁸⁹ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 23.

¹⁹⁰ Vgl.: Ebda, S. 26.

Besonders deutlich wird sein Vorhaben der totalen Rationalisierung der Arbeit anhand eines Textausschnittes eines Filminserts in der englischsprachigen Filmfassung, in dem es heißt: „The dream that it might be possible to go a step beyond making machines of men --- by making men of machines.“¹⁹¹ Dabei kommt es zu einer Grenzauflösung zwischen Gegenstandsbelebung und Verdinglichung von Lebendigem, wodurch die Schranken zwischen Mensch und Objekt fließend werden.¹⁹²

Im dritten Kapitel wird Joh Fredersen von dem Arbeiter Georgi als Vater aller Bewohner von Metropolis bezeichnet. Aber er ist keinesfalls eine positive Vaterfigur, und so lebt der Roman von Vater-Sohn-Konflikten, vor allem dem mit seinem einzigen leiblichen Nachkommen, der eine völlig andere Männerrolle bzw. andere Männerrollen besetzt bzw. zu erfüllen versucht.

Unterschiede ergeben sich in der Figurenzeichnung von Vater und Sohn dadurch, dass während mit dem einen vor allem traditionelle Geschlechterrollenbilder verbunden sind, der andere als androgynes Wesen unterschiedliche Aspekte in sich vereint. Denn auch die Rolle als alleinerziehender Vater nach dem Tod seiner geliebten Hel, von dem die Rezipientin/der Rezipient durch Rückgriffe in der Handlung erfährt, hat Joh Fredersen nicht seine Rolle sowie die damit verbundene Position im hegemonialen männlichen System gekostet und er hat sich durch seine Vaterschaft scheinbar auch nicht in Verhalten oder Einstellung geändert.

Sämtliche Entscheidungen werden als am Machterhalt orientiert geschildert, woran die BewohnerInnen Metropolis nicht demokratisch teilhaben können, und so lebt er distanziert in bewusster Isolation im Kontrollzentrum der Stadt als unmenschlich anmutender Herrscher ohne Bedarf an (weiblichen) Gefühlen und zwischenmenschlichen Beziehungen.¹⁹³ Auch von seiner eigenen Mutter hat sich Joh Fredersen distanziert, die damit für ihn wie Hel eine abwesende Frau verkörpert und einen Mangel darstellt.

¹⁹¹ Patalas, Enno: Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte. Berlin: Bertz 2001, S. 52.

¹⁹² Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 21.

¹⁹³ Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 62.

Im „Neuen Turm Babel“ als seiner Wirkungsstätte regieren Zahlen allein, wobei hier auf klischeehafte Weise einer männlichen Figur Rationalität und Abstraktionsfähigkeit zugeschrieben werden, während das Bild der Frau (meist) sehr konkret gefasst wird und vor allem auf den Körper sowie seine Funktion zur Reproduktion (durch die Rolle der Mutter) reduziert wird, wobei durch die künstliche Herstellung des Roboters auch hier die Grenzen verschwimmen.

Joh Fredersen verkörpert den Herrn über die Massen. Er ist individualisiert gezeichnet, während die Masse der Arbeiter anonym dargestellt ist. Die Macht ist völlig auf ihn konzentriert. So reicht beispielsweise ein Fingerdruck zur Machtausübung, wie dies etwa bei dem durch den Behemot-Laut einer Sirene signalisierten Schichtwechsel der Fall ist:

In der Hirnschale dieses Turms Babel wohnte ein Mann, der war das Gehirn von Metropolis.

Solange der Mann da drüben, der nichts als Arbeit war, Schlaf verachtete, mechanisch aß und trank, den Fingerdruck auf der blauen Metallplatte ruhen ließ, die außer ihm noch nie ein Mensch berührt hatte, brüllte die Stimme der Maschinenstadt Metropolis nach Futter, nach Futter, nach Futter ...¹⁹⁴

Auf diese Weise repräsentiert er als Gehirn das wesentliche Steuerungselement der Stadt Metropolis, das geradezu übernatürlich und allmächtig anmutet. Mit Ausnahme von Joh Fredersen lernt die Rezipientin/der Rezipient keine anderen mächtigen „Herren“ kennen. Damit ist der industrielle Führer Metropolis nicht nur mächtig, sondern allein mächtig, geradezu allmächtig und lebt diesen Allmachtsanspruch¹⁹⁵ auch aus. Sämtliche Macht und Gewalt sind nämlich gebündelt in einer Person, d.h. einem Mann.

¹⁹⁴ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 23.

¹⁹⁵ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 479), S. 173.

Aber das Hirn von Metropolis entspricht nicht dem Bild eines gewöhnlichen Mannes, sondern mutet durch die ihm zugeschriebenen Attribute und die vorgenommenen Beschreibungen beinahe übermenschlich und dadurch (ehr-)furchterregend an, wie aus der Perspektive seines Sohnes Freder geschildert wird:

Es gibt viele in der großen Metropolis, die glauben, Joh Fredersen sei kein Mensch, weil er Essen und Trinken nicht zu brauchen scheint und schläft, wann er will, und meistens will er nicht. Sie nennen ihn: das Hirn von Metropolis, und wenn es wahr ist, daß die Furcht der Ursprung aller Religion sei, so ist das Hirn der großen Metropolis nicht weit davon entfernt, eine Gottheit zu werden.¹⁹⁶

Joh Fredersen stellt nun aber keinesfalls einen unumstrittenen Herrscher dar. So stößt die aufmerksame Rezipientin/der aufmerksame Rezipient auf den Hinweis, dass rund ein Sechstel seiner Post aus nicht weiter behandelten Drohbriefen besteht.¹⁹⁷

Erst als der gestrenge Herrscher im Laufe der Handlung um das Leben seines einzigen Kindes bangen muss, kommt es zu einer Art Läuterung im Sinn von Charakterumkehr.¹⁹⁸ Er offenbart (weibliche) Gefühle, wobei sich diese unerwartete Umkehr rein äußerlich dadurch auszeichnet, dass Joh Fredersens Haare schlagartig weiß werden.¹⁹⁹ Gezeichnet von der Sorge um seinen Sohn in den Wirren um die falsche Maria lässt er zum ersten Mal nach Freders Kampf mit Rotwang menschliche Regungen in Form von Mitgefühl erkennen. Warum allerdings dies zwangsweise mit einem Ergrauen der Haare einhergehen muss, ist nicht unmittelbar verständlich. Eventuell wird hier ein Altersstereotyp eingebracht, das auch eine Nähe zur Weiblichkeit herstellt, da biologische Geschlechterunterschiede im Alter reduziert werden.

¹⁹⁶ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 110.

¹⁹⁷ Vgl.: Ebda, S. 17.

¹⁹⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 68.

¹⁹⁹ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 190.

Letztlich kann durch diese Wandlung am Ende des Romans auch die Beziehung zu seiner Mutter wiederhergestellt werden, was eine Aufhebung des zuvor angesprochenen Mangels bedeutet, wodurch aber neuerlich seine Position als hegemonialer Mann gestärkt wird, weil die Frau ihrem herrschenden Sohn aus dem privaten Hintergrund den Rücken stärkt. Geläutert oder nicht, Joh Fredersen bleibt in der thematischen Rolle des männlichen Herrschers, die nach wie vor dominant bleibt, auch wenn er gelobt, diese anders auszulegen und mit seiner Rolle innerhalb des familiären Verbandes harmonischer zu verknüpfen.

In einer weiteren Führer- bzw. Herrscherrolle befindet sich Desertus als Anführer der Gotiker, einer Sekte von Mönchen. Er steht in Kontrast zu Joh Fredersen, unterstrichen dadurch, dass er im prämodernen Raum des Doms angesiedelt ist. Zudem ist er Mönch und Asket, deshalb auch der Sphäre des Transzendenten zuzurechnen.

In seinen Prophezeiungen kündigt Desertus den Niedergang von Metropolis an. Rhetorisch verweist er in seinen Predigten auf die Apokalypse des Johannes, wobei deren Kapitel 17 sowie 18 beinahe wörtlich übernommen werden und eine Wiederholung einzelner Elemente versatzteilhaft an mehreren Stellen des Romans stattfindet.²⁰⁰

Standhaft verteidigt die Glaubensgruppe der Gotiker, die von dem Ordensbruder Desertus angeführt wird, den ihr zugeschriebenen (religiösen) Raum des Domes, der Joh Fredersens Zwecken nicht dienlich ist und deshalb als vermeintliches Verkehrshindernis beseitigt werden soll.²⁰¹ Dabei handelt es sich allerdings um einen eher unwesentlichen Nebenstrang der Erzählung, der für das Verständnis der Haupthandlung nicht relevant ist.²⁰²

²⁰⁰ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 215.

²⁰¹ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 17 f.

²⁰² Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 60.

5.1.2 Der Mann als Glied einer patrilinearen Erbfolge

Ein weiteres im Roman repräsentiertes männliches Rollenbild ist der Mann als Stammhalter. Dieses verkörpert Freder, der in erster Linie als Sohn des mächtigsten Mannes in Metropolis gekennzeichnet ist und damit als Joh Fredersens Nachfolger bestimmt wird.

Er wird als Sohn des Hirns von Metropolis eingeführt, der zunächst aufgrund einer äußerst exponierten Rollenposition sorgenfrei und luxuriös lebt, ehe er zum Retter von Metropolis und zum Gestalter einer neuen Zukunft auserkoren wird.²⁰³

Welchen überaus großen Stellenwert die familiäre Verortung in „Metropolis“ einnimmt, zeigt sich nicht nur anhand der Privilegierten, da die Zukunftsstadt insgesamt als Kastensystem organisiert ist und die Zuordnung zu einer bestimmten sozioökonomischen Klasse damit bereits mit der Geburt festgelegt wird. Ein Bewohner aus dem Arbeitermilieu hat dabei wahrlich ein schlimmeres Los zu tragen als einer der reichen Söhne. Die räumliche und soziale Organisation in einem anscheinend unüberwindbaren Kastensystem²⁰⁴ hat selbstverständlich auch Folgen für den Status der jeweiligen Person und die Strukturierung des Alltags.

Der Protagonist Freder wird in erster Linie durch seinen Vater charakterisiert. Durch ihn erhielt er seinen Namen (Freder leitet sich von Fredersen ab) und durch ihn wurde ihm die Rolle des Industriellensohns innerhalb des sozialen Gefüges zugeteilt, die in Metropolis mit vielen Vergünstigungen und einem hohen Status verbunden ist.

Freder blickte an sich hinab. Er trug, wie all die Jungen im »Haus der Söhne«, die weiße Seide, die sie nur einmal trugen – die schmiegsam weichen Schuhe mit den lautlosen Sohlen. Er sah auf die Freunde. Er sah diese Menschen, die nie ermüdeten, es sei denn vom Spielen, –

²⁰³ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 89.

²⁰⁴ Vgl.: Koerber, Martin: Metropolis. Eine Inhaltsangabe, S. 74.

die nie in Schweiß gerieten, es sei denn vom Spielen, – nie außer Atem kamen – es sei denn vom Spielen. Die Menschen, die ihre heiteren Kampfspiele brauchten, damit ihnen Essen und Trinken gut bekam, damit sie schlafen konnten und leicht verdauten.²⁰⁵

Schon der Name der Vergnügungsstätte „Klub der Söhne“ zeigt an, dass die Verortung im Stammbaum unter einem einflussreichen und erfolgreichen Vater das kennzeichnende Wesensmerkmal dieser Personengruppe ist und sie allein dadurch ihre soziale Rollenzuweisung erfahren.

Die vergnügungssüchtige Jugend der Oberschicht lebt sorglos und unreflektiert in Wohlstand und Luxus, wobei es gerade die Arbeiter durch ihren harten beruflichen Einsatz sind, die diese angenehme Lebensgestaltung ermöglichen.

Als „jeunesse dorée“²⁰⁶ bzw. „leisure class“²⁰⁷ geben sich die Söhne den schönen Dingen des Lebens und dem Müßiggang hin, wobei es sich um einen weiteren auffälligen Gegensatz zwischen den verwöhnten Nichtstuern und den elenden Arbeitern handelt.²⁰⁸ So erlaubt die strikte Separation den Zugang zu scheinbar öffentlichen Räumen nur einer verhältnismäßig kleinen Oberschicht, die sich darin einer mit der Weimarer Republik assoziierten dekadenten Vergnügungssucht hingibt.²⁰⁹

Obwohl für das Wohl und die Unterhaltung der männlichen Nachkommen gut gesorgt ist, erfährt die Rezipientin/der Rezipient im Rahmen der Lektüre nicht, wie es mit dem wohlsituierten weiblichen Nachwuchs in der Millionenstadt bestellt ist. So finden an keiner Stelle des Romans reiche Töchter eine Erwähnung, und es existiert auch kein „Klub der Töchter“, in dem männliche Lustsklaven um die Besucherinnen bemüht wären.

²⁰⁵ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 12 f.

²⁰⁶ Vgl.: Maibohm, Ludwig: Fritz Lang und seine Filme. München: Heyne ³1990. (Heyne Filmbibliothek 32), S. 86.

²⁰⁷ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 213.

²⁰⁸ Vgl.: Wuckel, Dieter: Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte, S. 157.

²⁰⁹ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 190.

Die hauptberuflichen Söhne der elitären Oberschicht von Metropolis scheinen durchaus zufrieden mit ihrem sozialen Stand und dessen Begleitumständen, da sie an der Situation nichts zu ändern erwägen, zumindest geht nichts dergleichen aus dem Text hervor. Immerhin gehört dem „Klub der Söhne“ eines der geschmackvollsten und größten Häuser Metropolis‘, das neben Theater, Kinos, Hörsälen, Bibliotheken, Wohnungen sowie Sportstätten auch die sogenannten „Ewigen Gärten“ beherbergt.

Die aus der Metropole ansonsten verbannte Natur ist nur in diesen „Ewigen Gärten“ künstlich existent, beansprucht aber in Gestalt der Sintflut durch Überflutung der Unterstadt und der Maschinenhallen gegen Ende des Romans mehr Raum für sich.²¹⁰ Allein die Bezeichnung „Ewige Gärten“ als ihre Lokalisierung widerspricht der Vergänglichkeit der Natur, was aber auch paradiesische Assoziationen bestärkt. Hier sei angeführt, dass auch für die Vertreibung aus dem Paradies eine Frau verantwortlich gemacht wurde.

In Bezug auf die „Ewigen Gärten“ zeigt sich eine Dichotomie zwischen Kultur und Natur, wobei erstere klar vorherrschend ist in der fortschrittlichen Millionenstadt. Insgesamt ist das Werk von Oppositionen und Dichotomien bestimmt. Beispiele sind neben dem genannten Natur vs. Technik, Kultur vs. Zivilisation, Arbeit vs. Kapital, Mensch vs. Maschine, Magie vs. Wissenschaft, Unter- vs. Oberwelt, Gefühl vs. Ratio, Tradition vs. Modernität, Okzident vs. Orient sowie Frau vs. Mann. Die Plakativität dieser Gegensätze ist umso demonstrativer im schwarz-weißen Stummfilm, als dessen Textvorlage Thea von Harbous Drehbuch diente.

In diesen Dichotomien und Bipolaritäten wird ebenfalls Freder verortet, wenn auch nicht gänzlich eindeutig. So verweilt er gerne in den „Ewigen Gärten“ und betreibt Sport, wobei er sich hier sehr erfolgreich zeigt, überdies dabei einem jungen Gott gleiche, wodurch sich wie auch an anderen Stellen der Lektüre Assoziationen in Richtung Jesusmythos aufdrängen.²¹¹

²¹⁰ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 71.

²¹¹ Vgl.: Ebda, S. 35.

Freder wird aber durch die heterodiegetische Erzählstimme als nur seltener Gast im „Klub der Söhne“ beschrieben.²¹² Dadurch wird schon eine Distanzierung von der dekadenten Gesellschaft vorgenommen, die sich nur dem zweckfreien Spiel hingibt.

Das Spiel endet für Freder spätestens, als er im Tausch mit Georgi die Arbeitertracht anzieht.²¹³ Dieser Kleiderwechsel stellt für ihn eine schmerzhaft Initiation als Übergangsritus in die Welt der Arbeit und damit der Arbeiter dar, die aus seiner Perspektive geschildert wird.

Durch ihre Kleidung werden die Figuren eindeutig klassifiziert und definiert. Luxus oder Armut sowie die damit verbundenen Lebensstile und Entfaltungsmöglichkeiten werden schon allein durch die Garderobe ihrer Träger (in diesem Fall sind es tatsächlich nur Männer) unverkennbar zugewiesen. Mit einem Tausch der Bekleidung wird so auch die Identität gewechselt.²¹⁴

Wie alle Söhne ist auch der Nachkömmling Joh Fredersens ansonsten in weißer Seide gekleidet. Die Farbe Weiß wird mit Reinheit, Erhabenheit und Unschuld assoziiert, zugleich ist sie auch Symbol des Friedens und der Wiedergeburt, die die Stadt dank Freders Mittlerrolle erlebt. Die weiße Kleidung steht dabei in Kontrast zu den blauen Trachten der Arbeiter.²¹⁵ Durch die Farbwahl der Uniformen der Arbeiter wird aber auch der Unterschied zu den Angestellten hervorgehoben, der auch in den Bezeichnungen blue bzw. white collar worker enthalten ist, wobei auch im Text das Blau den Industriearbeitern zugeteilt wird.

Freder gehört aber nicht nur der Oberschicht an, sondern hat den bedeutendsten aller Väter. Daraus ergibt sich eine Primus-inter-pares-Position unter den privilegierten Nachkommen.

²¹² Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 10.

²¹³ Vgl.: Ebda, S. 34.

²¹⁴ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 32.

²¹⁵ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 214.

So kommt ihm der Luxus zu, einen der höchst gelegenen Räume von Metropolis zu bewohnen, wobei auch hier eine Hierarchisierung ersichtlich wird, da die Arbeiter unter der Erde leben und sie eine ihnen von oben zugewiesene berufliche Tätigkeit mit geringem Selbstentfaltung- sowie Unterhaltungsfaktor ausüben müssen.

Ebenso ist Freder der Einzige, der unangemeldet zu seinem Vater in dessen Büro kommen darf. Seine exponierte Position in Bezug auf den Herrscher von Metropolis wird auch daran deutlich, dass die Stimme der Stadt in Form des Behemot-Lauts nur einmal schwieg, als Joh Fredersen seinen Sohn nach dessen Zusammenbruch schlafend glaubte.²¹⁶

Freder fühlt sich trotz oder gerade wegen seiner besonderen Situation einsam. Er hat keine Freunde, nur Spielkameraden in der gefühlskalten Stadt Metropolis. Seine Rettung sieht er in Maria, die in Kontrast dazu für mütterliche Wärme steht.

Durch die Allmacht des Vaters fühlt er sich ihm preisgegeben und dem omnipotenten Familienoberhaupt, seiner Dienerschaft in Gestalt des Schmalen sowie dem Sozialsystem von Metropolis ausgeliefert. In diesem Sinn bemerkt Josaphat zu Joh Fredersens Sohn:

»Von seinem Vater löst man sich nicht los. Er ist es, der bestimmt, ob man bei ihm bleibt oder von ihm fort muß. Es gibt keinen Menschen, der stärker wäre als Joh Fredersen.«²¹⁷

Freder ist eine Kostbarkeit, die es zu beschützen und zu bewachen gilt, besonders da er der einzige leibliche Nachkomme Joh Fredersens ist und der Sohn von dessen großer Liebe Hel, die für ihn den Erfinder Rotwang verlassen hatte und bald darauf den Tod fand.

²¹⁶ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 110.

²¹⁷ Ebda, S. 79.

Es kommt zur Verschärfung des Ödipuskomplexes in der Konstellation des ödipalen Dreiecks Joh Fredersen/Maria/Freder²¹⁸, als Freder glaubt, seinen Vater gemeinsam mit Maria in vertrauter Pose zu sehen, wobei es sich jedoch vermutlich nur um die auf Anweisungen wartende Maschinenfrau handelt, die beiden Männer sich aber plötzlich allein im Raum befinden.²¹⁹ Die Rezipientin/der Rezipient wird hier ebenso wie der Protagonist im Unklaren über das wahre Geschehen gelassen,²²⁰ da durch das Festhalten an Freders Perspektive bei der Lektüre die Urszene quasi miterlebt wird.

Der Jüngling bricht hierauf im Zustand eines ödipalen Schocks besinnungslos zusammen, und das ödipale Drama Freders nimmt seinen Anfang, an dem auch das schlechte Gewissen eines bislang gehorsamen Sohnes beteiligt ist²²¹ und in dessen Verlauf die gedoppelte Maria für allerlei Verwirrungen sorgt.²²²

Durch Lösung des ödipalen Konflikts, der in Freud'scher Terminologie auch als Kastrationsangst vor dem übermächtigen Vater gelesen werden kann, wird im Hergang der Narration Freder zurück unter das patriarchale Gesetz gebracht und männliche sexuelle Begierde für Frauen mit Kastrationsangst assoziiert. In diesem Sinn sind auch die sexuell-aggressiven Traumhalluzinationen im Fieberwahn²²³ zu interpretieren.²²⁴ Die Zugehörigkeit zum Patriarchat wird damit um den Preis der teilweisen Unterwerfung unter den ödipalen Terror erworben.²²⁵

²¹⁸ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: *The Mediation of Technology and Gender*, S. 220.

²¹⁹ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*, S. 98 ff.

²²⁰ Vgl.: Bachmann, Holger: *The Production and Contemporary Reception of Metropolis*, S. 51.

²²¹ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*, S. 28.

²²² Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 35.

²²³ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*, S. 111 ff.

²²⁴ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine. Fritz Lang's Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), S. 198 – 215, S. 214.

²²⁵ Vgl.: Webber, Andrew: *Canning the Uncanny. The Construction of Visual Desire in Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (*Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), S. 251 – 269, S. 267.

Freder steht weiters vor der Herausforderung, sich von Rotwang als seinem gewissermaßen zweiten Vater zu trennen und sich von seinem sexualisierten Weiblichkeitsbild, das durch den Robotervamp repräsentiert wird, zu verabschieden. Nur derart gelingt es ihm, seine Mittlerrolle zu erfüllen.²²⁶

Neben dem Ödipusmythos ist die Figur des Industriellensohns nämlich mit einem weiteren Mythos belegt, dem des Jesus der christlichen Heiligenlegende. Die beiden thematischen Rollen Jesus und Vermittler müssen im Rahmen des ödipalen Dramas übernommen, akzeptiert und erfolgreich gestaltet werden, um Maria mit dem sprechenden Namen für sich zu gewinnen.²²⁷ Dies kann jedoch nur gelingen, indem Freder im Klassenkampf an der Seite der Arbeiter sowie in einem Stellvertreterkampf gegen Rotwang seinen Vater überwältigt.²²⁸ Die Stationen seiner vermeintlichen Emanzipation vom Vater werden an unterschiedlichen topographischen Gegebenheiten angesiedelt dargestellt, wobei Widerstände auf diesem Weg ausgegrenzt oder dämonisiert werden, wovon vor allem sexuell-destruktive Aspekte betroffen sind.²²⁹

Freder bemerkt bereits vor seinem Zusammenbruch explizit an einer Stelle, dass er sich vor seinem Vater unsicher fühle und sich als ein Knabe von zehn Jahren erlebe.²³⁰ Die Beziehung zwischen Vater und Sohn ist demgemäß geprägt durch väterliche Dominanz, wobei der autoritäre Vater auch nicht vor der totalen Überwachung durch den Schmalen zurückschreckt.

Die Rezipientin/der Rezipient erfährt allerdings nichts von Freders Kindheit und dessen Aufwachsen in der hypermodernen Millionenstadt. Es lässt sich lediglich erschließen, dass er (im Unterschied zu seinem Vater) die Nähe zur Großmutter sucht und Halbweise ist, da er bereits bei der Geburt seine Mutter verloren hat.

²²⁶ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Metropolis*. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 82.

²²⁷ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 32.

²²⁸ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Innocence Restored? Reading and Rereading a "Classic"*, S. 135.

²²⁹ Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version*, S. 307.

²³⁰ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 20.

Die familiäre Beziehung ist in dem Roman von dem Vater-Sohn-Konflikt und Joh Fredersens Verlustängsten geprägt. Dabei symbolisiert der Vater-Sohn-Konflikt auf expressionistische Weise den Klassenkampf, der in dem sozialen System von Metropolis ausgefochten wird. Freder und sein Vater verkörpern dabei Figuren der Repression sowie der Befreiung und bekämpfen bzw. versöhnen sich innerfamiliär. Mit der symbolischen Heirat gegen Ende des Handlungsverlaufs zwischen dem Sohn und der Arbeitertochter Maria wird der Klassenkampf endgültig in seiner Beilegung zu einer Familiengeschichte aufgelöst.²³¹

Freder verhält sich konträr zu seinem Vater, indem er Maria nicht nachspionieren lässt und damit seine Macht nicht zu falschen Zwecken auskostet. Er verkörpert nicht den mit Joh Fredersen verbundenen Herrenmythos, sondern ist durch Orientierungslosigkeit gekennzeichnet.²³² So ist er auch untypisch für einen Helden inaktiv, schwach sowie ineffektiv gezeichnet, befindet sich zur falschen Zeit am falschen Ort und wird besonders durch den ödipalen Horror paralyisiert.²³³ Als postmoderne Gestalt repräsentiert Freder durch die Motive Verlust, Mangel sowie Entfremdung als Formen von Ort- und Orientierungslosigkeit die Unterwerfung des Menschen unter die Modernität.²³⁴

Im Gegensatz zu Joh Fredersen scheint sein Sohn über ein soziales Gewissen zu verfügen und setzt sich für die Masse der Arbeiter und den entlassenen Angestellten Josaphat ein, wodurch er sich vom Vater distanziert. Durch die Läuterung des Vaters kommt es aber wieder zur Annäherung zwischen den beiden und damit zum „happy ending“.

Freder ist deutlich anders als sein Vater charakterisiert, mit anderen thematischen Rollen belegt und so nicht gänzlich dem 1. Geschlecht Mann zuzuordnen.

²³¹ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 214.

²³² Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 34.

²³³ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Innocence Restored? Reading and Rereading a “Classic“, S. 135.

²³⁴ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 231.

So verfügt er auch über eine geschlechterstereotyp weibliche Komponente, die durch seine Abstammung in Differenz zu seinem Vater dahingehend begründet wird, dass er Sohn der Hel ist.²³⁵ Als Beispiele lassen sich hierfür seine empathischen Fähigkeiten sowie seine hoch emotionalen Reaktionen anführen. In seiner thematischen Rolle als Glied einer patrilinearen Erbfolge ist Freder aber auch als Sohn Joh Fredersens zu betrachten.²³⁶

Er lässt sich somit nicht so einfach in einem binären Mann-Frau-Schema kategorisieren und stellt damit eine ambivalente männliche Figur dar, die als 3. Geschlecht oder androgyn bezeichnet werden kann.²³⁷ Quasi übergeschlechtlich oszilliert Freder nicht nur zwischen den Schichten, sondern ist auch zwischen den Geschlechtern anzusiedeln.

Androgynie (altgr. *andros* = Mann, *gyn* = Frau) als ein Begriff der Synthese versucht die Einseitigkeit der Zuschreibungen des binären Zwei-Geschlechter-Modells zu überwinden und wurde in seiner Geschichte zu einem Oberbegriff für eine Vielzahl unterschiedlichster Figuren, wobei er etwa für Hermaphroditen, Transvestiten, Eunuchen, Homo- und Bisexuelle, Dandys, Amazonen, sog. Garçonnes oder femmes fatales verwendet wurde. Ihnen gemein ist das Moment der geschlechtlichen Grenzüberschreitung, weshalb es sich um grenzüberschreitende Figuren handelt, die sich der exakten Bestimmung und Kategorisierung entziehen. Androgynie stellt ein jahrhundertealtes ideengeschichtliches Konzept dar, das im Laufe der Epochen unterschiedliche Interpretationen erfahren und seinen Niederschlag in religiösen und philosophischen Systemen, der bildenden und darstellenden Kunst, literarischen Werken und wissenschaftlichen Studien gefunden hat. Nicht unwesentlich scheint dabei zu sein, dass es besonders in Momenten des gesellschaftlichen Wandels, in denen auch die Geschlechterbeziehungen problematisiert werden, zu einer Auseinandersetzung mit der Thematik kommt.²³⁸

²³⁵ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 125.

²³⁶ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: *The Mediation of Technology and Gender*, S. 221.

²³⁷ Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version*, S. 298 f.

²³⁸ Vgl.: Bock, Ulla: *Androgynie – Ein Modell für ein verändertes Verhältnis von Frau und Mann?*, S. 36 f.

Der Begriff Androgynie wird jedoch von manchen theoretischen Positionen in der aktuellen feministischen Diskussion als unzeitgemäß und überholt abgelehnt. Termini wie transgender und transgression, gender bending und gender crossing, cross dressing, Travestie oder Maskerade werden dabei als Alternativen angeboten, die als Konzepte nicht nur von einer Geschlechterdifferenz ausgehen, sondern eine Vielzahl von Differenzen und Übergängen postulieren.²³⁹

5.1.3 Der Mann als produktives Wesen

Innerhalb dieser Differenzen wird auch die thematische Rolle der Arbeiter verortet, die von einer Akteursgruppe verkörpert wird, welche jedoch zu einem gewissen Teil mit individuellen Einzelakteuren ausgestattet ist.

Die Arbeiterschaft wird ganz im Gegensatz zu ihrem alleinigen Herrscher Joh Fredersen und dessen Sohn als anonyme Masse dargestellt, die keinerlei Individualität mehr besitzt.

Durch den Produktionsprozess kommt es zu einer Reduktion auf die Funktion und einer Anonymisierung des arbeitenden Menschen, welche ihn gleichsam gesichtslos erscheinen lassen und funktionsüberschreitende Eigenarten als unerheblich oder gar unerwünscht betrachten.²⁴⁰

Zur Darstellung der Funktionalisierung durch die mechanisch-industrialisierte Umgebung und deren Auswirkungen auf Handeln und Rhythmus werden die Arbeiter in geometrisch konstruierten Formen angeordnet.²⁴¹ Der Soziologe und Filmtheoretiker Siegfried Kracauer spricht im Zusammenhang mit diesen organisierten Körperformationen in Bezug auf den Film vom Ornament der Masse.²⁴²

²³⁹ Vgl.: Bock, Ulla: Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 99 – 103, S. 101 f.

²⁴⁰ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 212.

²⁴¹ Vgl.: Shikina, Akiyoshi: Schrift und Bild – Literarische Zukunftsentwürfe am Beispiel von „Metropolis“ (Fritz Lang/Thea von Harbou), S. 85.

²⁴² Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 56.

Aufgrund des Zwangs in dekorative Muster aufgrund dieser Ornamentalisierung bleibt ihnen ein aktives Eingreifen in den Gesellschaftsprozess auf der Handlungsebene verwehrt.²⁴³ So formen die Arbeiter immer wieder Ornamente wie Kolonnen oder Schwärme, wobei es sich bei diesen Körperformationen um das einzige ihnen zugewiesene Ausdrucksmittel handelt,²⁴⁴ das etwa bei der Ansprache Marias in den Katakomben oder der Flucht aus der überfluteten Unterstadt jedoch mehr als unzweckmäßig erscheint.²⁴⁵

Die proletarische Masse wird ohne innere Dynamik dargestellt, wodurch sie rationalisiert sowie objekthaft erscheint und als durchstrukturierte Einheit begriffen werden kann, die eines Anführers von außen bedarf.²⁴⁶

Es kommt erst zu einem Aufbrechen der Statik und einer Dynamisierung der Handlung, als sich die zuvor in geometrischen Figuren organisierten Arbeiter durch die Überflutung der Unterstadt zu individuellen Bewegungen veranlasst sehen. Bis zu diesem Punkt kann die Arbeiterschaft als Musterbeispiel gesellschaftlicher Repression angesehen werden.²⁴⁷

Da schob sich das lebendige Futter in Massen heran. Auf der Straße kam es, auf seiner eigenen Straße, die sich nie kreuzte mit anderen Menschenstraßen. Es wälzte sich breit heran, ein endloser Strom. Zwölf Glieder breit war der Strom. Die gingen im gleichen Schritt. Männer, Männer, Männer – alle in gleicher Tracht, vom Hals bis zu den Knöcheln in dunkelblauem Leinen, die nackten Füße in gleichen harten Schuhen, fest die Haare umschließend die gleichen schwarzen Kappen. Und sie alle hatten die gleichen Gesichter. Und sie alle schienen gleich alt zu sein.²⁴⁸

²⁴³ Vgl. Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 71. sowie Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933, S. 97.

²⁴⁴ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 212 f.

²⁴⁵ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 159.

²⁴⁶ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 66.

²⁴⁷ Vgl.: Ebda, S. 73.

²⁴⁸ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 15 f.

Die werktätigen Personen werden entindividualisiert beschrieben und stellen als Mensch-Maschinen eine Automation des entfremdeten Arbeiters dar.²⁴⁹ In dem industriellen System von Metropolis werden sie lediglich als Material²⁵⁰ betrachtet und erscheinen aufgrund der beschriebenen Lebensbedingungen als moderne Sklaven.²⁵¹

Es kommt zu einer Reduktion auf den Arbeitscharakter der Personen, wodurch sie auf diese thematische Rolle beschränkt werden.²⁵² Die Opposition zwischen Arbeit und Kapital wird im Text zudem noch durch das Bild des alles steuernden Hauptgebäudes von Metropolis mit dem sprechenden Namen „Neuer Turm Babel“ betont, das von den „Händen“ erbaut wurde und dem „Hirn“ regiert wird.²⁵³

So zeigt sich auch bei den Arbeitern auf struktureller Ebene ein konstitutiver Mangel,²⁵⁴ da sie nicht über genügend Kontrolle über ihre Existenz und vor allem ihre Arbeitsbedingungen verfügen und sich deswegen ihrer Arbeit und Umwelt entfremden. In dem politischen System von Metropolis sind z.B. keine Möglichkeiten der demokratischen Partizipation vorgesehen,²⁵⁵ und so verhält sich die Masse passiv, wobei die Repression insbesondere durch die Maschinen symbolisiert wird. Das Wissen um diese verheerenden Zustände leitet die Anstrengungen des Industriellensohnes ein, wobei dieser im Laufe der Handlung sämtliche topographisch unterschiedlich angesiedelten soziökonomischen Schichten aufsucht.²⁵⁶

²⁴⁹ Vgl.: Spiegel, Peter: Lang, Fritz. In: Holba, Herbert, Günter Knorr u.a. (Hrsg.): Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Stuttgart: Reclam 1984. S. 227 – 229, S. 228.

²⁵⁰ Auch Elfriede Jelinek spricht in diesem Zusammenhang in Bezug auf den Film von Menschenmaterial. Vgl.: Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: Meteor 11 (Dezember 1997), S. 3 – 16. Online: URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/falien.htm> (20.09.2009)

²⁵¹ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 159.

²⁵² Vgl.: Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes.

²⁵³ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine. Fritz Lang's Metropolis, S. 200.

²⁵⁴ Vgl.: Williams, Alan: Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 161 – 171, S. 161.

²⁵⁵ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 182.

²⁵⁶ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 79.

Der produktive Teil der Bevölkerung wird in Freders Mediationsprozess zwischen Hirn und Händen nicht aktiv miteinbezogen, sondern erscheint als leicht beeinflussbares Werkzeug für die Machenschaften der Obrigkeit.²⁵⁷ Derart verkörpern die Arbeiter keine sich ihrer Interessen bewusste soziale Gruppierung, sondern werden als manipulierbare Masse dargestellt.²⁵⁸ So ist es ihnen auch nicht möglich, zwischen der Arbeitertochter Maria und dem von Joh Fredersen instruierten Roboter zu unterscheiden.²⁵⁹

Vor allem hinsichtlich der gedoppelten Maria und der von ihr initiierten Pseudorevolution erscheint das Proletariat als unvernünftiger Haufen, der gedankenlos und ohne technische Kenntnisse die Herzmaschine zerstört, damit auch das Leben seiner Kinder in Gefahr bringt und letztlich in eine destruktive Orgie verfällt.²⁶⁰

Die Arbeiter hausen unter der Erde, wodurch sich der Begriff „Maulwürfe der Revolution“²⁶¹ aufdrängt, doch zu einer echten Revolution kommt es nicht. Die Pseudorevolution, zu der sie durch die falsche Maria im Auftrag von Joh Fredersen aufgehetzt werden, beinhaltet letztlich nur die beinahe Zerstörung ihres Lebensraumes und ihrer Existenz samt ihrer Nachkommen.²⁶²

Sinnentleert mutet aber auch das Leben der Oberschicht an. Der „Klub der Söhne“ bildet zwar durch sein vielfältiges Angebot und den dargestellten Reichtum einen eindeutigen Kontrast zur Arbeiterstadt,²⁶³ so verfügen die privilegierten Jünglinge über genügend Zeit und kommen nicht in Kontakt mit den Maschinen,²⁶⁴ aber auch hier wird die Entfremdung des Menschen im industriellen Produktionssystem deutlich.²⁶⁵

²⁵⁷ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 220.

²⁵⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 42.

²⁵⁹ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 182.

²⁶⁰ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme, S. 248.

²⁶¹ Vgl.: Patalas, Enno: Kommentierte Filmografie. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): Fritz Lang. 2., ergänzte Auflage. München, Wien: Hanser 1987. (Reihe Film 7), S. 83 – 142, S. 96.

²⁶² Vgl.: Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes.

²⁶³ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 24.

²⁶⁴ Vgl.: Williams, Alan: Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis, S. 168.

²⁶⁵ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 93.

Sklavendienst und Dekadenz sind damit als Umschreibungen der beiden Milieus als Äquivalente hinsichtlich der existentiellen Verfasstheit anzusehen.²⁶⁶ Derart koexistieren in Metropolis zwei Massen, die das Fortbestehen der Metropole in ihren Grundzügen gewährleisten und gemäß den ihnen vorgegebenen thematischen Rollen (mehr oder weniger zweckgebunden) funktionieren.²⁶⁷ Denn auch die Oberschicht hält sich nur in klar definierten und kontrollierten Bereichen auf, wobei es jedoch zu einer klaren Sprengung des Status quo kommt, als das Arbeitermädchen Maria mit der von ihr angeführten Kinderschar in den „Klub der Söhne“ eindringt.²⁶⁸ In Bezug auf die individuellen Bedürfnisse kann konstatiert werden, dass jene der privilegierten Jugend vorgegeben und von außen bestimmt sind, während die Arbeiterschaft ohne persönliche Anliegen und Neigungen zu existieren scheint.²⁶⁹

Die einzelnen Teile der produktiven Masse werden als austauschbar beschrieben, so verfügen sie über die gleichen Gesichter und sind uniform gekleidet.²⁷⁰ Millionen Hände erhalten das industrielle System am Leben, aber demgegenüber steht nur ein Hirn, das Metropolis errichtet hat und das aufgrund der Autorität des Verstandes sämtliche Macht inne hat.

Der Erfinder Rotwang wurde schließlich von Joh Fredersen engagiert, um einen Roboter zu konstruieren, der anstelle der Arbeiter deren Tätigkeiten verrichtet, da eine (Mensch-)Maschine nie ermüden und keine Fehler begehen würde. Der Begriff Roboter leitet sich von dem tschechischen Wort *robotá* für Fron-, Schwerstarbeit ab und wurde als Neologismus in Karel Čapeks literarischem Werk „R.U.R. - Rossum's Universal Robots“ (1921) eingeführt.²⁷¹

²⁶⁶ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 93.

²⁶⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 69.

²⁶⁸ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine. S. 212 f.

²⁶⁹ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 226.

²⁷⁰ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 28

²⁷¹ Vgl.: Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 21 – 34, S. 23.

Die soziodemographische Schicht der Arbeiter selbst wird durchwegs männlich dargestellt. Durch die beruflichen Tätigkeiten werden sie zum Subjekt, während den Frauen dieser Subjektstatus verwehrt bleibt. Die Tätigkeiten der weiblichen Bevölkerung sind davon differenziert zu betrachten und im Bereich der reproduktiven Arbeit verortet, die als solche größtenteils nicht beschrieben wird und unerwähnt bleibt. Den Frauen werden Rollen wie Mütter und Amüsiermädchen zugeschrieben, die im Gegensatz zur harten körperlichen Arbeit der männlichen Fabrikarbeiter eindeutig einen fürsorglichen, emotionalen Aspekt beinhalten.

Ein komplementäres Element in Gestalt der guten Form der Weiblichkeit wird innerhalb des Proletariats durch die Arbeitertochter Maria repräsentiert, die für Unschuld, Authentizität und Gefühl steht.²⁷² An einer Stelle wird aber auf berufstätige Mädchen in Arbeitssälen und Radiostationen hingewiesen.²⁷³ Dies würde auch lediglich der historischen Wirklichkeit entsprechen, denn gerade in der industriellen Fließarbeit wurden vor allem Frauen verstärkt beschäftigt.²⁷⁴

Zu Beginn des fünften Kapitels ersetzt Freder in seiner Erlöserrolle einen der Arbeiter an dessen Maschine und tauscht mit ihm Kleidung sowie dadurch auch Leben. Die heterodiegetische Erzählstimme mit Fokalisierung auf Freder schildert dabei, wie sich der Industriellensohn im Verlauf der zehnstündigen Schichtarbeit immer mehr von seiner Umwelt entfremdet und beinahe seinen Personstatus verliert:

Der Mann vor der Maschine, die Ganescha glich, dem Gott mit dem Elefantenkopf, war kein Mensch mehr. Nur noch ein tiefendes Stück Erschöpfung, aus dessen Poren die letzte Willenskraft in großen Tropfen Schweißes wegtropfte.²⁷⁵

²⁷² Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 192.

²⁷³ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 17.

²⁷⁴ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 84 f.

²⁷⁵ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S.55.

Dementsprechend wird das Verhältnis von Mensch und Maschine in dem Text durchwegs negativ bewertet.²⁷⁶ So verspeisen die anthropomorphisierten Maschinen im übertragenen Sinn lebendige Arbeiter, um sich selbst und dadurch das Wirtschafts- und Gesellschaftssystem in Metropolis in kapitalistischer Manier am Leben zu erhalten.

Die dargestellte Enthumanisierung der Masse der Arbeiter konvergiert mit der Vermenschlichung der Maschinen, die sich als entfremdete Produkte verselbstständigt und derart eine fatale Herrschaft über die ausgebeuteten Arbeiter entwickelt haben. Ausgestattet mit menschähnlichen Formen und einem eigenen Willen erscheinen sie durch ihre unabwendbare autonome Macht beinahe wie fleischgewordene Götter,²⁷⁷ wodurch deren Autorität ins Mythische stilisiert wird.²⁷⁸

Der Tempel der Maschinensäle! Gottheiten, die Maschinen, die strahlenden Herren, die Gott-Maschinen von Metropolis! Alle großen Götter wohnten in weißen Tempeln! Baal und Moloch und Huitzilopochtli und Durgha! Manche furchtbar gesellig, manche grauenhaft einsam. Da – der Götterwagen von Dschaggernaut! Da – das Sichelschwert Mohammeds! Da – die Kreuze von Golgatha!²⁷⁹

Die Maschinen werden mit Namen mexikanischer und babylonischer Götzen²⁸⁰ versehen, doch trotz der göttlichen Aura erweckt die Technik hauptsächlich einen ungeheuerlichen Eindruck und erscheint als bedrohlicher Moloch.²⁸¹

In diesem Sinn verschlingen die (weiblich konnotierten) Maschinen (männliche) Arbeiter, wobei sich der Begriff der Vagina dentata aufdrängt.²⁸²

²⁷⁶ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 88.

²⁷⁷ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 213.

²⁷⁸ Vgl.: Shikina, Akiyoshi: Schrift und Bild – Literarische Zukunftsentwürfe am Beispiel von „Metropolis“ (Fritz Lang/Thea von Harbou), S. 93.

²⁷⁹ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 150.

²⁸⁰ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 216.

²⁸¹ Vgl.: Töteberg, Michael: Fritz Lang, S. 56.

²⁸² Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 159.

Diese Lesart wird auch durch das Thema Futter und Nahrung nahe gelegt. So verlangt die Fabrik explizit stets nach immer mehr Fraß in Form von Arbeitern,²⁸³ wobei es sich um eine oral-anal-sadistische Fantasie handelt. Neben anderen theoretischen Ansätzen dient dieses Motiv auch der Klärung, warum in den Maschinensälen nicht der gängigen industriellen Produktion nachgegangen wird. Anstelle der herkömmlichen Fabrikation von etwa Autos aus Metall werden Menschen aufgenommen, verschlungen und wieder ausgeschieden oder ausgespien.²⁸⁴

Das Leben und der Alltag in der Zukunftsstadt sind durch den Schichtbetrieb für die Arbeiter rhythmisch strukturiert und starr vorgegeben. Der Schichtwechsel wird dabei jeweils durch den Behemot-Laut einer Sirene angekündigt, der alle zehn Stunden erklingt,²⁸⁵ denn so lange dauern die täglichen Arbeitszeiten an. Dieser Zehn-Stunden-Takt kann als Referenz an die damalige Arbeitszeitdebatte gelesen werden, aber auch als Hinweis darauf, dass die Tageszeit in der hypermodernen Metropole keinerlei Bedeutung mehr hat.²⁸⁶

Neben dem Sirenenton zum Schichtwechsel, der den Zehn-Stunden-Rhythmus diktiert,²⁸⁷ determiniert der Takt der Maschinen Alltag und Leben der Arbeiter.²⁸⁸ Metaphorisch wird mechanische Arbeit mit aufgebrauchter Lebenszeit gleichgesetzt, was durch die ständig zu wiederholenden Hebelbewegungen an der Maschine symbolisiert wird:²⁸⁹ „Aber die Blicke des Mannes ließen nicht von der Uhr. Ständig fieberte seine Hand am Hebel.“²⁹⁰

Die technisch-industriellen Apparate sind als Metonymie für die Metropole anzusehen, deren Unterdrückungssystem und innere Widersprüche durch die Maschinen pars pro toto repräsentiert werden.²⁹¹

²⁸³ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 15.

²⁸⁴ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Metropolis*. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 72 f.

²⁸⁵ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 15.

²⁸⁶ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 87.

²⁸⁷ Vgl.: Schütz, Erhard: *Romane der Weimarer Republik*, S. 82.

²⁸⁸ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 88 f.

²⁸⁹ Vgl.: Ebda, S. 32.

²⁹⁰ Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 32.

²⁹¹ Vgl.: Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine*, S. 66.

Die Arbeitsroutinen können aber auch als Metaphern für psychische Strukturen im Kontext einer immer stärker werdenden Rationalisierung gelesen werden.²⁹² So wird eine kalte, metallische Arbeitswelt dargestellt, in der der Mann als Knecht der Technik beschrieben wird, weil er sich einer anonymen maschinellen Herrschaft unterworfen sieht, worin das zivilisationskritische Moment von „Metropolis“ zu sehen ist.²⁹³

Der Arbeitsaufwand und die Anstrengung zum Bedienen der Maschinen sind dabei für die Rezipientin/den Rezipienten nicht erklärbar.²⁹⁴ Weder ist ersichtlich, welchem Zweck die Maschinen dienen, noch erscheint es verständlich, weshalb diese eigentlich trotz der schwierigen Handhabung und des großen Verschleißes an Arbeitern in den Produktionsprozess einbezogen werden, da der Bedarf an Personal für die manuelle Arbeit durch die Apparate nicht reduziert wird.²⁹⁵

Es handelt sich somit nicht um konkrete Maschinen, die bestimmte Produkte erzeugen, sondern ornamental gebrauchte Maschinen an sich, die nicht zweckbestimmt sowie mit metaphorischen Namen versehen sind und kultische Züge tragen. Diese werden aus verschiedenen (männlichen) Perspektiven bzw. Fokalisierungen geschildert, wodurch sich eine ambivalente Zeichnung zwischen Faszination und Gefahr ergibt.²⁹⁶

Eine vollständige Kontrolle der Technik ist dabei auf keinen Fall gegeben und sozioökonomische Probleme, die mit dem technischen Fortschritt Hand in Hand gehen, werden ausgeblendet, sodass es zu einer Konzentration auf die Symbolisierung der Maschine als Dämon und Unterdrückungswerkzeug kommt.²⁹⁷

²⁹² Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version*, S. 295.

²⁹³ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*, S. 18.

²⁹⁴ Vgl.: Vana, Gerhard: *Metropolis. Modell und Mimesis*, S. 79.

²⁹⁵ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*, S. 62 f.

²⁹⁶ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 159.

²⁹⁷ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 91.

Die Rezipientin/der Rezipient stößt in dem Text nicht auf einen optimistischen Fortschrittsglauben, sondern sieht gerade die Arbeiter als soziodemographische Schicht den gewaltigen Maschinen und ihrem Rhythmus unterworfen.²⁹⁸ Kritisch dargestellt werden so etwa die systematische Zergliederung der Arbeitsschritte durch den Einsatz von technisch-industriellen Apparaten sowie der dadurch entstehende Zeit- und Leitungsdruck.²⁹⁹

Dem skizzierten sozioökonomischen System mangelt es auf allen hierarchischen Ebenen an Empathie und Gefühl, die als stereotyp weibliche Merkmale gelten, was auch als Mangel an positiven weiblichen Attributen in Bezug auf die (männliche) industrielle Entwicklung gelesen werden kann.³⁰⁰

Georgi ist einer der ausgelaugten und entfremdeten Arbeiter. Er ist seinem Herrscher Joh Fredersen sowie den Maschinen von Metropolis blind und widerstandslos ergeben, die von ihm gottesgleich geschildert werden.³⁰¹ Auf die Frage nach seinem Namen nennt er Freder zunächst nur seine Nummer 11 811. Dies ist ein Beleg für die mangelnde Individualität und die große Bedeutung von Zahlen im Wirtschaftssystem von Metropolis.

Freder nimmt Georgis Stelle an der von ihm zu bedienenden Maschine ein und gibt ihm konkrete Anweisungen hinsichtlich des weiteren Vorgehens, doch der Arbeiter erfüllt diese im Rausch der Stadt nicht.

Heftig, doch in herrlicher Heftigkeit, drängte sich ihm die große Stadt entgegen, die wie ein Meer war, das um Gebirge brauste. Der Arbeiter Nr. 11 811, der Mann, der in einem gefängnisähnlichen Hause unter der Tiefbahn von Metropolis wohnte, der keinen anderen Weg kannte als von dem Schlafloch, in dem er hauste, zur Maschine und von der Maschine zurück in sein Schlafloch, der sah zum ersten Male in seinem Leben das Weltwunder von Metropolis:

²⁹⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 88.

²⁹⁹ Vgl.: Ebda, S. 84.

³⁰⁰ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 182 f.

³⁰¹ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 32.

die in Millionen und Abermillionen von Lichtern erstrahlende nächtliche Stadt. [...] Und er verstand, daß diese Stadt der Maschinen, diese Stadt der Nüchternheit, diese Fanatikerin der Arbeit in der Nacht das mächtige Gegengewicht für die Besessenheit der Tagesarbeit suchte.³⁰²

Durch Freder ist Georgi frei geworden von der Maschine, doch mit dieser neu gewonnenen Freiheit kann der Arbeiter nicht umgehen, da er an das starre und autoritäre System unter dem alleinigen Herrscher Joh Fredersen gewöhnt war und die Spuren der Repression nicht so einfach zu beseitigen sind.

Ein weiterer Mann aus der Masse der Arbeiter ist Werkmeister Grot. Er findet den Plan zur Versammlung in einer Tasche eines verunglückten Arbeiters und übergibt ihn pflichtgetreu Joh Fredersen, der ihn wiederum von Rotwang entschlüsseln lässt, um in die Katakomben zu Maria zu gelangen.³⁰³

Auffällig ist dabei, dass die Arbeiter versuchen, den Plan vor Grot, einem aus ihrem Lager, geheim zu halten. Aber schon durch den Verrat an seinen Kameraden wird klar, dass es sich bei dem Werkmeister keineswegs um einen klassenbewussten, gewerkschaftlich orientierten Arbeiterführer handelt. Vielmehr repräsentiert er einen typischen autoritätshörigen Vorarbeiter.³⁰⁴

Grot ist der Hüter der sogenannten Herzmaschine, die gleich dem Herz-Kreislauf-System im menschlichen Organismus den Lebenskreislauf von Metropolis gewährleistet.³⁰⁵

³⁰² Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 38.

³⁰³ Vgl.: Ebda, S. 50 ff. sowie Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond. S. 65 f.

³⁰⁴ Vgl. Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 66 f.

³⁰⁵ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 74.

Damit werden ihr bedeutsame Funktionen im gesamtgesellschaftlichen Kontext auch hinsichtlich des Zusammenhalts der sozialen Strukturen zugeschrieben, vor allem da weder die erzeugten Waren noch Geld im Sinn eines verallgemeinerten Tauschproduktes als die beiden Komponenten des gesellschaftlichen Tauschverhältnisses angesprochen werden.³⁰⁶

Die Herzmaschine ist jedoch ambivalent gezeichnet und so beziehen zwar Unter- wie Oberstadt aus ihr die lebenserhaltende Energie, die von den Konstrukteuren der „Herren“ entwickelte Maschine entpuppt sich aber als Schreckensapparat für die arbeitende Bevölkerung der Unterstadt. Dabei zeichnet sie nicht selbst für die Unterdrückung des Proletariats verantwortlich, sondern das herrschende industrielle System und vor allem der unmenschliche Kapitalismus verkörpert anhand der Figur des Joh Fredersen.³⁰⁷ Beim Maschinensturm kommt es zu einem kurzfristigen Sturz der bestehenden Hierarchie, die jedoch wiederhergestellt wird.

Die Arbeiterschaft ist nicht nur in diesem Zusammenhang auch weiblich konnotiert, so ist die in den Katakomben predigende Anführerin Maria eine junge Frau und der wütende Mob mit weiblichen Attributen belegt. Am Sturm auf die Maschinen nehmen charakteristischerweise auch die Frauen der Arbeiter teil, die an dieser Stelle zum ersten Mal im Handlungsverlauf Erwähnung finden und in einem Zustand von Wahnsinn und Hysterie geschildert werden. Der Mob wird damit mit enthemmter Weiblichkeit konnotiert, wovon die wesentliche Gefahr für Maschinen und männliche Hegemonie generell ausgeht. Derart wird die Bedrohung durch Technologie erfolgreich durch die Bedrohung durch die Frau im Sinn einer entfesselten weiblichen Sexualität ersetzt, die sich jetzt nicht mehr nur gegen die einzelnen technisch-industriellen Apparate richtet, sondern gegen das ganze bisher bestehende System von Metropolis.³⁰⁸

³⁰⁶ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 92.

³⁰⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 74.

³⁰⁸ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 210 f.

Gegen Ende des Romans kommt es zur Versöhnung zwischen den Arbeitern und dem industriellen Herrscher Joh Fredersen. Der wütende Mob ist besänftigt und von Umsturz keine Rede mehr. Hier zeigt sich die Orientierung an primär bürgerlichen Werten und Normen, denn auch „die kleinen Fluchten und Rebellionen hatten am heimischen Herd zu enden“³⁰⁹ und nicht in eine andere Gesellschaftsordnung zu münden. Nicht ohne Grund konstatiert der Literat und Journalist Eugen Gürster, ohne jedoch wahrscheinlich jemals selbst in einer Georgis und seinen Genossen vergleichbaren Lage gewesen zu sein: „Wäre ich ein Fabrikarbeiter so empfände ich eine derartige filmische Erörterung [...] meiner Nöte als einen grimmigen Hohn auf alles was mir lebenswesentlich ist.“³¹⁰

Eine weitere Berufsgruppe, jedoch aus einer anderen sozioökonomischen Schicht stammend, repräsentieren die Beamten im „Neuen Turm Babel“. Die acht Sekretäre Joh Fredersens sind wie auch die Arbeiter durchwegs männlich gestaltet. Sie werden als jung beschrieben und gleichen einander wie Brüder, was auf ihre Austauschbarkeit und mangelnde Individualität hinweist.

Sie sind ebenso wie die Arbeiter atemlos sowie gestresst. Ihnen werden auch nicht einmalige Fehler von Seiten ihres Herrschers verziehen und sie werden von ihm keines einzigen Blickes gewürdigt.

Wie auch die Arbeiter immer auf Konformität bedacht sind, verharren sie (auch im Falle einer ungeahnten Kündigung) in ihrer distinguiert-diplomatischen Zurückhaltung, wodurch sie statisch wirken. Ihr Verhältnis zur (politischen) Autorität ist durch fehlende Mündigkeit und mangelnde Reflexionsfähigkeit gekennzeichnet.³¹¹

³⁰⁹ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 62.

³¹⁰ Vgl.: Gürster, Eugen: Metropolis oder der Weltanschauungsfilm. In: Der Kunstwart. Deutscher Dienst am Geiste 41/1 (1927/28), S. 44. zit. nach: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 71.

³¹¹ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 72.

Josaphat, dessen Name in der wörtlichen Übersetzung „Der Herr ist mein Richter“ lautet,³¹² ist der erste Sekretär Joh Fredersens, bis er wegen einer Unachtsamkeit fristlos gefeuert wird. Freder trifft auf den völlig paralysierten Entlassenen zu Beginn des dritten Kapitels im Paternoster des „Neuen Turm Babels“, in dem er unaufhörlich seine Runden dreht. Dies ist als eine Metapher für dessen Ort- und Orientierungslosigkeit in dem perfekt durchstrukturierten System von Metropolis zu lesen.

Dass es sich bei Josaphat zunächst nur um einen aus der Masse der Angestellten handelt, wird der Rezipientin/dem Rezipienten ersichtlich, als Freder nach dessen Adresse fragt. Diese lautet neunzigster Block, Haus sieben, siebenter Stock. Er ist einer unter vielen in einer anonymen Masse, der er mit Hilfe des Bestechungsangebots des Schmalen zu entkommen hofft.³¹³

Die Sekretäre, der Schmale und einige Passanten repräsentieren die Mittelschicht, allerdings nimmt der sogenannte Mittelstand im sozialen System von Metropolis eine eher unerhebliche und auch handlungsdynamisch zu vernachlässigende Rolle in der Differenz von Ober- und Unterstadt ein.³¹⁴

Mit seiner Entlassung aus der Riege der Sekretäre verliert Josaphat seine einzige Existenzmöglichkeit, da er völlig von Joh Fredersen abhängig ist und in dem totalitären System über keine Jobalternativen verfügt.

Der Firmenchef zeigt sich im Film davon jedoch unbeeindruckt: „Ich arbeite 14 Stunden am Tage, Herr Fredersen ...“. Joh Fredersen erwidert kühl: »Für einen Mann in ihrer [sic!] Stellung um 10 Stunden zu wenig ...«³¹⁵

³¹² Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 26, Anm. 28.

³¹³ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 86.

³¹⁴ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 86.

³¹⁵ Metropolis. Manuskript von Thea von Harbou. Abschrift eines Exemplars aus dem Nachlass des Filmkomponisten Gottfried Huppertz. 2 Bd. Im Besitz des Archivs Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, 69. Bild, 2 und 5. zit. nach: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 36.

Der Sohn des industriellen Herrschers ist wegen dessen rücksichtslosen Verhaltens im wahrsten Sinn erschüttert und sieht sich nun in der Verantwortung, was den Beginn des aktiven Widerstands gegen den autoritären Vater markiert.³¹⁶

Josaphat in seiner aktantiellen Rolle als Helfer möchte Freder bei seiner friedlichen Rebellion gegen den eigenen Vater beistehen. Als ihm im Laufe der Romanhandlung der Schmale jedoch einen nicht unerheblichen Geldbetrag anbietet, um Metropolis für ein Jahr zu verlassen und mit der Summe anderenorts eine kostspielige Frau für sich zu gewinnen, die ihn ohne finanzielle Mittel nicht lieben würde und, so der Text, gekauft werden muss, lässt sich der eingeschüchterte Mann, unterstützt durch verbale und körperliche Gewalt, schlussendlich auf das Bestechungsangebot ein. Bei diesem fungiert die Frau als Lockvogel, über sie wird zudem als (Lust-) Objekt gesprochen, das käuflich erworben werden kann. Josaphat besinnt sich schließlich aus Loyalität auf seine Verpflichtung gegenüber Freder und kehrt auf spektakuläre Weise nach Metropolis zurück. Durch das geschilderte Verhalten untermauert die Figur des Angestellten Siegfried Kracauers Grundthese der instabilen sozialen Situation der Mittelschicht(-en), es widerspricht aber dessen Theorien bezüglich Autoritätshörigkeit und politischer Unreife.³¹⁷

5.1.4 Der Mann als Diener seines Herrn

Eine weitere männliche Geschlechterrolle ist die des Mannes als treu ergebener Diener, die im Roman vor allem von Joh Fredersens Schergen repräsentiert wird.

Der Schmale wird dabei nicht nur als laut-, sondern auch als namenlos gezeichnet. Seine Benennung erhält er durch seine Physiognomie bzw. Erscheinung, die seiner Aufgabe sehr hilfreich ist.

³¹⁶ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 20 ff. sowie Koerber, Martin: Metropolis. Eine Inhaltsangabe, S: 76.

³¹⁷ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 81 ff. und S. 100 ff. sowie Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 65.

Er verkörpert nämlich gleichzeitig die Rolle des Schützers und Wächters Freders. Dies tut er im Auftrag von dessen mächtigem Vater, dem er wie auch die Arbeiter und Angestellten blind und ohne Widerworte ergeben ist. Die Rezipientin/der Rezipient erfährt neben der Bezeichnung „der Schmale“ keinen Namen des Geheimpolizisten, wodurch es allein schon schwierig ist, emotionale Nähe aufzubauen, und es zu einer gewissen Distanzierung kommt.

Der Schmale zeichnet sich im Handlungsverlauf durch Höflichkeit und Untadelhaftigkeit sowie durch Allwissenheit in Bezug auf Freders Tun und Lassen aus. So wäre er jederzeit in der Lage, lückenlos Bericht über Freders Aktivitäten zu erstatten, wenn dies von ihm gefordert würde. Dies ist jedoch erst der Fall, als der Industriellensohn Zweifel am Gesellschaftssystem äußert, das durch den Vater aufgebaut wurde und aufrechterhalten wird. Hier muss der Schmale Position zwischen Vater und Sohn beziehen.

»Der Schmale liebt alle seine Opfer. Was ihn nicht hindert, als der rücksichtsvollste und zärtlichste Henker sie meinem Vater vor die Füße zu legen. Er ist das geborene Werkzeug, aber das Werkzeug des Stärksten. Er würde sich nie zum Werkzeug des Schwächeren machen, weil er sich selbst damit erniedrigte.«³¹⁸

Um sich selbst zu erhöhen, ist er gewillt, eine andere soziale Position einzunehmen, auch wenn dies bedeutet, seine thematische Rolle dafür anpassen zu müssen, wobei es sich um eine stereotyp männliche Eigenschaft zum öffentlichen Machterhalt handelt.

Auch die Figur des Josaphat dient in gewisser Hinsicht, Freder stellt in dieser Konstellation seinen Herrn dar. Der ehemalige Sekretär zeichnet sich jedoch durch außergewöhnliche Treue zu dem auserwählten Mittler aus, was sich besonders an dessen unerschrockenem Verhalten zeigt, das ihm eine Rückkehr nach Metropolis ermöglicht und bis zum Mord geht.

³¹⁸ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 80.

5.1.5 Der Mann als Schöpfer

Als nicht unwesentliches männliches Geschlechterrollenbild in „Metropolis“ erweist sich weiters das des Mannes als Schöpfer, wobei auch die Frau als Geschöpf des Mannes aufgefasst wird. Diese Geschlechterzuordnung stimmt mit der charakteristischen Aufteilung in Subjekt und Objekt patriarchalischer Ordnung überein.³¹⁹

Rotwang wird bereits im zweiten Kapitel als Erfinder eingeführt, allerdings nicht als handelnde Person, sondern unter Verweis auf seine Innovationen. Als Akteur tritt er zum ersten Mal in Kapitel 4 auf, wobei hier sogleich die Nähe zur Magie deutlich wird.

Rotwang lebt in einem mit Mythen belegten Haus, das von einem Magier aus dem Morgenland erbaut wurde und älter ist als die Stadt selbst. Dieses Häuschen steht in Kontrast zu den Hochhäusern der fortschrittlichen und künstlichen Metropole. Das Gebäude ist zudem mit dem Pentagramm sowie dem Siegel des Salomonis als Zeichen der Magier und Alchemisten symbolisch markiert, wobei es sich um einen architektonischen Anachronismus zu den Wolkenkratzern der hochmodernen Stadt handelt.³²⁰

Durch diese mittelalterlichen Rudimente³²¹ erweckt Rotwang den Eindruck einer männlichen Hexe bzw. eines Hexenmeisters³²², aber rational überformt als Erfinderfigur, wodurch in der Verbindung von Wissenschaft und Magie das Motiv bzw. die thematische Rolle des „mad scientist“³²³ resultiert. Mit diesem Typus verbinden sich semantische Merkmale wie Männlichkeit, Macht und Kontrolle, Egozentrik, Menschenferne, faustischer Forscherdrang und Hybris, (Un-)Heimlichkeit und Experimentalismus sowie Wissenschaft und Magie.³²⁴

³¹⁹ Vgl. Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen.

³²⁰ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 85.

³²¹ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 28.

³²² Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 193.

³²³ Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 161.

³²⁴ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 186 f.

Dementsprechend haust Rotwang allein und forscht unbeobachtet in vollkommener Abgeschiedenheit ohne Helfer und sogenannte Zauberlehrlinge,³²⁵ wobei auch die Rezipientin/der Rezipient über den Akt seiner Schöpfung im Unklaren gelassen wird.

Seine Physiognomie mit der besonders hervorstechenden, metonymischen Komponente des Gehirns³²⁶ wird dabei im Drehbuch folgendermaßen beschrieben:

in einem visionenhaft dämmernden
Pentagramm
der Kopf von
ROTWANG
mit geschlossenen Augen.
schlohweisses,
mächtiges,
ungepflegtes Haar
bedeckt den Schädel
über der hohen Stirn
die nur eine
schwarze, buschige Braue hat.
von der Stelle der anderen
führt eine Elfenbein-Platte
quer schräg über die Stirn
aufwärts in breiter Spur.
das Haar durchpflügend
und sich darin verlierend.
tief in ihren geheimnisvollen Höhlen
liegen die geschlossenen Augen
auch der Mund
verheisst ein Geheimnis³²⁷

³²⁵ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 188.

³²⁶ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 96 ff.

Rotwang ist im intertextuellen Vergleich in einer Kontinuitätslinie mit der Figur des Dr. Caligari zu lesen. Wie dieser repräsentiert er den dämonisch-somnambulen, psychisch gestörten, aber auch genialen Wissenschaftler.³²⁸

Durch eine Unachtsamkeit bei einer chemischen Arbeit hatte Rotwang einen Arm verloren, der nun durch eine Prothese ersetzt wird. Aufgrund dieser künstlichen Hand ergibt sich zunächst eine rein physiognomische Nähe zur Maschine. Die Metonymie Hand – Maschine³²⁹ legt aber auch Lesarten als „Prothesengott“³³⁰ oder als Zeichen der Beschneidung, Amputation bzw. Kastration³³¹ nahe. Wörtlich bedeutet sein Name „rote Wange“ und referiert auf Wangenrot bzw. Rouge, wobei durch die Assoziation von Röte mit Blut Rotwangs symbolische Kastration angedeutet wird, die mit einem künstlichen, mechanischen Substitut bedeckt wird.³³² Auch der von ihm konstruierte Roboter entspricht demgemäß einer phallischen Repräsentation der amputierten Hand.³³³

Den Tatbestand, eine Hand verloren zu haben, dafür aber in der Lage zu sein, Menschen zu kreieren, wird durch Rotwang im Film kommentiert:

NUN, JOH FREDERSEN –?!
LOHNT ES SICH NICHT,
EINE HAND ZU VERLIEREN,
UM DEN MENSCHEN DER ZUKUNFT –
DEN MASCHINEN-MENSCHEN
GESCHAFFEN ZU HABEN –?!³³⁴

³²⁷ Metropolis. Manuskript von Thea von Harbou, 101. Bild. zit. nach: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 97 f.

³²⁸ Vgl. Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 48.

³²⁹ Vgl.: Williams, Alan: Structures of Narrativity in Fritz Lang's Metropolis, S. 168.

³³⁰ Vgl.: Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden, S. 16.

³³¹ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 98.

³³² Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 221.

³³³ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 81.

³³⁴ Patalas, Enno: Metropolis in/aus Trümmern, S. 56.

Rotwang ist der Schöpfer der Androidenfrau, die als Substitut für den abgetrennten Phallus und die abwesende Mutter interpretiert werden kann.³³⁵ Diese erschafft er jedoch nicht allein anhand naturwissenschaftlicher Forschung und Experimente, sondern indem er einer Person seinen Willen aufzwingt und diese so der absoluten Verfügbarkeit preisgibt.³³⁶ Dabei handelt es sich interessanterweise um eine Frau.

Bezüglich des Geschlechterverhältnisses zwischen (menschlichem, männlich gezeichnetem) Schöpfer und (künstlichem, weiblich konnotiertem) Geschöpf³³⁷ zeichnen bis ins 20. Jahrhundert generell männliche Figuren für die Konstruktion der Androiden verantwortlich, welche ihrerseits in einer untergeordneten Position als Diener und/oder Frauen dargestellt werden.³³⁸

Beim künstlichen Menschen in Frauengestalt³³⁹ handelt es sich somit um ein weitverbreitetes Motiv. Ihren Ursprung nahm die Imagination des Maschinenmenschen als Frau im 19. Jahrhundert, als die Maschine zunehmend als eine unheimliche Bedrohung und im Kontext von drohendem Chaos und bevorstehender Zerstörung wahrgenommen wurde, während sich zuvor keine eindeutige Präferenz für ein Geschlecht zeigte.³⁴⁰

Es ist ein Weib. Jeder Mann-Schöpfer schafft sich zuerst ein Weib. Ich glaube nicht an den Schwindel, daß der erste Mensch ein Mann war. Falls ein männlicher Gott die Welt erschaffen hat (was zu hoffen steht, Joh Fredersen), dann schuf er ganz gewiß zuerst, zärtlich und schwelgend in schöpferischer Spielerei, das Weib. Du kannst es prüfen, Joh Fredersen: Es ist makellos.³⁴¹

³³⁵ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: *The Mediation of Technology and Gender*, S. 222.

³³⁶ Vgl.: Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine*, S. 77.

³³⁷ Vgl.: Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, S. 20.

³³⁸ Vgl.: Drux, Rudolf: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 27.

³³⁹ Zur Motivgeschichte und mit dem Motiv verbundenen Fragestellungen vgl.: Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: *Genderorientierte Lektüren des Androiden*. S. 8 ff.

³⁴⁰ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 202 ff.

³⁴¹ Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*, S. 48.

Der Roboter wird von seinem Erfinder als verführerische Frau geformt, allerdings mutet dieser, bereits bevor er in die Gestalt der zweiten Maria transferiert wird, weiblich an.³⁴² Die Konstruktion der Maschinenfrau resultiert aus dem unterdrückten sexuellen Begehren des männlichen Schöpfers und erinnert an den Pygmalionmythos, da eine künstliche Frau erschaffen wird, die sich (vorerst) passiv verhält und keine Bedrohung für den hegemonialen Mann darstellt. Derart kreierte der Wissenschaftler Rotwang in seiner männlichen Kontrollmacht das weibliche Kunstwesen als dominier- und steuerbares Artefakt.³⁴³

So wird im Roman neben dem maschinellen Schöpfungsmythos³⁴⁴ ebenfalls die männliche Fantasie der männlichen Selbstzeugung ohne weibliche Beteiligung verwirklicht, indem Rotwang Besitz von der weiblich-reproduktiven Rolle ergreift.³⁴⁵ Dabei wird neben dem sexuellen Begehren auch das libidinöse Verlangen nach der Erschaffung des Anderen zum Ausdruck gebracht. Mit der Kreation des weiblichen Androiden wird auch das Andere in Gestalt der Frau geschaffen, die das Naturhafte repräsentiert, wodurch die Spaltung in Natur und Kultur geheilt und die Technologisierung der Natur als Renaturalisierung erscheint.³⁴⁶

Innerhalb dieses Frankensteinthemas wird Sexualität zu reiner Fortzeugung reduziert dargestellt, was eine gewaltsame Begrenzung anzeigt und fatale (weibliche) Lust als Widerpart zurücklässt. Konträr dazu stehen die männliche Produktivität sowie das faustische Forschen, die jedoch ihren Ausgangspunkt bei einer Frau finden. In ihren produktiven bzw. wissenschaftlichen Bemühungen überschreitet die männlichen Figuren jedoch eine Grenze, indem sie die Schöpferrolle usurpieren. Im Falle von Rotwang lässt die Bestrafung dieser Hybris nicht lange auf sich warten und der Erfinder stürzt buchstäblich vom Turm der Kathedrale in die Tiefe.³⁴⁷

³⁴² Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 186.

³⁴³ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 204.

³⁴⁴ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 79.

³⁴⁵ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 185.

³⁴⁶ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 204 f.

³⁴⁷ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 98.

Im Film heißt es, Rotwang hätte bei seinen Experimenten nicht nur eine Hand, sondern auch ein Stück des Schädels verloren, was dieser als Opfer zur Wiederherstellung der Hel in Gestalt des Maschinenmenschen deklariert. Entsprechend dem Motto des Romans steuert der Wissenschaftler Hirn und Hand zur Erschaffung seiner Kreation bei, doch ihm fehlt das (weiblich konnotierte) Herz.³⁴⁸

Bei ihm handelt es sich um eine literarische Erfinderfigur, die die abendländische Dissonanz von Wissenschaft und Erotik bzw. Körper exemplarisch verkörpert und dementsprechend ihre schöpferische Leistungsfähigkeit einem Mangel zu verdanken hat. Denn statt wahrer Liebe und erfüllender Lust erleben die Männer nur die Ekstase des Schaffens, wobei diese Schaffensobsession in dem Werk narrativiert und als wirkungslose Konversion des Begehrens entlarvt wird. Der männliche Schaffensdrang stellt somit in seiner extremen Ausprägung eine grandiose Verschiebungsarbeit und leerlaufende Wunschproduktion dar, da die Schöpfer im Bereich der geschlechtlichen Beziehungen nicht erfolgreich gewesen sind und nun ihr Glück in der Disziplin der Technik erproben.³⁴⁹

Rotwang repräsentiert aber in der thematischen Rolle des bösen, rebellierenden und konkurrierenden Sohns auch einen Kontrahenten Freders.³⁵⁰

Ebenso bei Joh Fredersens Nachkommen handelt es sich um einen Schöpfer, der allerdings eine orgelähnliche Maschine konstruiert hat und damit mehr den Eindruck eines Künstlers erweckt. Charakteristischerweise stellt der Industriellensohn einen weiteren männlichen Erfinder im Roman dar.

³⁴⁸ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 36.

³⁴⁹ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 96.

³⁵⁰ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 221.

Zu Beginn der Handlung spielt Freder mit voller Hingabe bis zur Selbstquälerei auf seinem Instrument, um sich von den andauernden Gedanken an Maria abzulenken:

Freder streichelte das Geschöpf. Er drückte den Kopf sacht an die Maschine. Mit einer unaussprechlichen Zärtlichkeit fühlte er ihre kühlen, schmiegsamen Glieder.

»Heute nacht«, sagte er, »werde ich bei dir sein. Ich werde mich ganz von dir umschließen lassen. Ich werde mein Leben in dich ausströmen und ergründen, ob ich dich lebendig machen kann. Ich werde vielleicht dein Zittern spüren und den Beginn der Regsamkeit in deinem beherrschten Körper.«³⁵¹

Im weiteren Verlauf der Handlung wendet sich Freder nicht mehr dem von ihm entworfenen Instrument zu, da sein Fokus nun völlig bei Maria und der von ihr aufgetragenen Aufgabe liegt. Seine Werte sowie Prioritäten haben sich geändert und die Maschine hat an ihrer Faszination verloren.

Unter diese Geschlechterrolle kann auch Joh Fredersen als Schöpfer von Metropolis subsumiert werden, denn auch die Stadt ist eine rein menschliche Konstruktion, etwas ausschließlich Gemachtes,³⁵² nicht etwas natürlich Gewachsenes, zumindest im Falle von Metropolis, der die (weibliche) Natur zum Verhängnis wird.

Dass es sich bei allen Schöpferfiguren des Textes um Männer handelt, ist neben der Handlung auch für die Analyse der Geschlechterrollenbilder von großer Bedeutung, da darin eine sexuelle Dynamik zum Ausdruck kommt, welche im Kontext der Beherrschung und Durchdringung der (weiblichen) Natur zu betrachten ist.³⁵³

³⁵¹ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 14.

³⁵² Vgl.: Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes.

³⁵³ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 187.

5.1.6 Der Mann als Held und Erlöser

Die thematische Rolle des Helden und Erlösers ist im Roman ebenfalls geschlechtlich belegt, wobei der männliche Hauptakteur christlich konnotiert als Messias fungiert.

Der Protagonist des Romans „Metropolis“ ist ein Mann und wird bereits im zweiten Satz des Werks als handelnde Figur eingeführt. Durch seinen Blick über Metropolis lernt die Rezipientin/der Rezipient die Stadt kennen³⁵⁴ und durch die vorgenommene Fokalisierung teilt diese/dieser hauptsächlich seine Erfahrungen.³⁵⁵

Er steht im Vordergrund der Handlung und ist von Beginn der Lektüre an der Rezipientin/dem Rezipienten mit seinem Namen Freder als Ableitung von Frederick („friedvoller Herrscher“) bekannt. Im Text wird er im Gegensatz zu seinem Vater nur mit diesem Vornamen bezeichnet, wodurch Nähe suggeriert wird. Stereotyperweise ist er entsprechend dem Bild eines Helden blond und jung gezeichnet.

Als vermeintlicher Rebell lehnt er sich an der Seite der unterdrückten Arbeiter gegen seinen Vater auf³⁵⁶ und bricht beinahe mit der Welt(-ordnung) der Vaterfigur.³⁵⁷ Dieser Aufstand endet jedoch schlussendlich in einer Bestätigung der hegemonialen Ordnung.³⁵⁸

Bereits in Kapitel 2 offenbart Freder seinem Vater, dass er die Kinder der Arbeiter als seine Brüder und Schwestern sieht. Doch Freders Macht ist beschränkt und er kann seinen Vater nicht davon überzeugen, der Arbeiterschaft zu helfen.

³⁵⁴ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 15 f.

³⁵⁵ Vgl.: Morgan, Ben: The Archetypal Version, S. 300.

³⁵⁶ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 171.

³⁵⁷ Vgl.: Morgan, Ben: The Archetypal Version, S. 301.

³⁵⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 58 f.

Joh Fredersen verweigert die von seinem Sohn geforderte Hilfe mit einer essentialistischen Begründung, die auch für die Zementierung der Geschlechterrollen innerhalb des Romans angenommen werden kann.

Während sich die Massen passiv verhalten und sich untertänig seinem Vater Joh Fredersen unterwerfen, versucht Freder heldenhaft aktiv zu werden und nimmt die von Maria verkündete Mittlerrolle an. Entsprechend dem organologischen Motto³⁵⁹ des Romans prophezeit Maria den Arbeitern in den Katakomben das Erscheinen eines messianischen Mediators:³⁶⁰ „Einen Mittler brauchen Hirn und Hände. Mittler zwischen Hirn und Händen muß das Herz sein.“³⁶¹

Als Mittler fungiert der Sohn Joh Fredersens als potentiell Bindeglied zwischen den beiden ökonomischen Sphären,³⁶² als mit menschlichen Gefühlen ausgestattetes Herz.³⁶³

Freder war vor Marias Erscheinen im „Klub der Söhne“ Teil der goldenen Jugend mit ihren unreflektiert genossenen Privilegien und wie diese von den bestehenden gesellschaftlichen Mustern geprägt.³⁶⁴ Durch das Zusammentreffen mit der Arbeitertochter Maria beginnt dessen Sinneswandel verknüpft mit der Einnahme neuer thematischer und aktantieller Rollen, denn sie offenbart ihm eine völlig andere Perspektive auf die Zukunftsstadt und das darin herrschende Gesellschaftssystem, dessen hierarchische Ordnung dem Industriellensohn bislang nicht tangiert hat. Bei der Erfüllung der ihm zugewiesenen Aufgabe passiert er im Rahmen eines Transfers gemäß der Aktantentheorie verschiedene Stationen und Örtlichkeiten wie die Kommandozentrale seines Vaters, die Maschinenräume, aber auch die religiös konnotierten Katakomben.³⁶⁵

³⁵⁹ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 157.

³⁶⁰ Vgl.: Koerber, Martin: *Metropolis*. Eine Inhaltsangabe, S. 78.

³⁶¹ Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 59.

³⁶² Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ritterin des gefährlichen Platzes*.

³⁶³ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 34.

³⁶⁴ Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 59.

³⁶⁵ Vgl.: Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version*, S. 294.

Die Figur Freders ist auch religiös konnotiert. In seiner thematischen Mittlerrolle stellt er eine leicht dechiffrierbare Inkarnation des christlichen Erlösers dar, der auszieht aus dem Reich der Söhne³⁶⁶ und hinabgestiegen in den Bereich der arbeitenden Bevölkerung gleichsam gekreuzigt wird an den Hebeln einer Produktionsmaschine.³⁶⁷

Derart verkörpert der Sohn aus privilegiertem Hause einen modernen Jesus, der als Sohn des Schöpfers (von Metropolis) die Welt zu retten versucht.³⁶⁸ Freder soll dabei als Mediator zwischen den sozioökonomischen Schichten den Arbeitern dem Erlöser gleich auf friedlichem, antirevolutionärem Weg die Freiheit bringen.³⁶⁹ Dies gelingt ihm vor allem als Sohn der Hel, die für mütterliche Warmherzigkeit steht.

Joh Fredersen, der in diesem Vergleich dem Gott des Alten Testaments entspricht, wird ein Sohn in der thematischen Rolle des Erlösers gegenübergestellt, der die Prophezeiungen Marias erfüllt, indem er gegen Ende des Romans die Versöhnung zwischen den Schichten herbeiführt. Dieser messianische Sohn ist dazu auserkoren, Metropolis nach dem Weltuntergang neu aufzubauen als im Licht liegende Stadt.³⁷⁰ Diese neue Stadtkonstruktion kann vielleicht auch im Kontext einer Postgenderkonzeption oder zumindest fernab der dargestellten traditionellen Geschlechterrollenbilder gesehen werden.

Durch den weiblichen Roboter, dem Joh Fredersen das Aussehen Marias gab, werden die unzufriedenen Arbeiter zum gewaltsamen Aufruhr aufgehetzt, wobei auch die Zerstörung der Herzmaschine vom industriellen Befehlshaber in Kauf genommen wird, was zunächst absolut unmotiviert anmutet.³⁷¹

³⁶⁶ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 26.

³⁶⁷ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 71. sowie Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 74.

³⁶⁸ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 178.

³⁶⁹ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 35.

³⁷⁰ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 216.

³⁷¹ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 67.

Seinem männlichen Nachkommen gelingt es dann als gefühlvollem Mittler zwischen den Parteien zu schlichten, während die weiblichen Figuren allein elendiglich versagt haben. Freder ist somit mit einer thematischen Mittler-, nicht Führerrolle versehen.

Während der Film mit einem von dem Industriellensohn initiierten Händeschütteln zwischen Joh Frederseen und Grot als Repräsentanten der Arbeiter endet, erschließt sich der Plan zum gemeinsamen Vorgehen im Roman lediglich aus einem Dialog zwischen Freder und Maria.³⁷² Wie sich das darauf aufbauende Zusammenleben und Arbeiten in Zukunft gestaltet, wird aber nicht dargelegt.³⁷³

Wirkt es oberflächlich so, als hätte der messianische Sohn bekehrend auf das Hirn von Metropolis eingewirkt, ist aber auch eine andere Lesart möglich, die davon ausgeht, dass sich Joh Frederseen seines gefühlvollen Nachkommens bemächtigt hat, um gezielter durch das Herz die soziodemographische Schicht der Arbeiter beeinflussen zu können. Sein Handeln entspricht dabei einer Beschwichtigungspolitik, die zur Festigung seiner totalitären Autorität beiträgt.³⁷⁴ Dadurch erhöht der industrielle Herrscher seine Kontrolle über Freder und das Proletariat, da durch die Ansprache ihrer Gefühle ihre Klasseninteressen obsolet werden.³⁷⁵

Das konservativ-palliative Ende des Romans verschleiert durch romantische Versprechen nach wie vor bestehende Differenzen sowie Ungerechtigkeiten,³⁷⁶ und Freder verharret in der thematischen Rolle des gehorsamen Sohnes, die er nicht auf Dauer zu überwinden imstande ist. Dadurch ist nach 197 Seiten die Katastrophe zwar erzählt, jedoch noch nicht beendet.³⁷⁷

³⁷² Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 193 f. sowie Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 62.

³⁷³ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 93.

³⁷⁴ Vgl.: Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, S. 172 f.

³⁷⁵ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 70.

³⁷⁶ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 194.

³⁷⁷ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 30.

Eine divergierende Lesart betont die zunächst bestehende männliche Macht über Stadt und Natur, die durch einen Mangel an weiblichem Gefühl in Bedrängnis gerät. Strukturell kann ein Ausgleich geschaffen werden, indem der männlich konnotierte Wissenschaftler Rotwang aus dem Plot eliminiert und Joh Fredersen mit weiblichen Attributen des Gefühls versehen wird, welche sein Sohn in seinen thematischen Rollen bereits besessen hat. Besonders aber schließt Maria durch das Idealbild der reinen Mutter die Bedarfslücke an positiver Weiblichkeit in dem hegemonialen männlichen Machtsystem, da sie zwischen Freder und seinem politisch einflussreichen Vater vermittelt sowie damit die Rolle der abwesenden Hel einnimmt. Dadurch gelingt es ihr, indirekt auf beide Männer in ihren Positionen einzuwirken und dem Herzen bei seinem Durchbruch zu verhelfen.³⁷⁸

Durch diesen Ausgleich zwischen weiblichen und männlichen Elementen kommt es zu einer Wiederherstellung der Ordnung, die auch auf einer etymologischen Ebene stattfindet, da der Lebens- und Arbeitsraum Metropolis (gr. *Mutterstadt*) weibliche Attribute in die männliche Zukunftsstadt (re-)integrieren kann.³⁷⁹

5.2 Frauenbilder in Thea von Harbous „Metropolis“

In Thea von Harbous Roman „Metropolis“ sind alle für die Handlung wesentlichen weiblichen Figuren mütterlich konnotiert und übernehmen damit stereotype Funktionen der Reproduktion und Fürsorge. Diese Figuren sind Maria, Hel sowie Joh Fredersens Mutter.

Die einzige Ausnahme bildet die Androidenfrau aus den Händen Rotwangs, die als Maschine ohnedies nicht gebärfähig ist und strukturell eine Doppelung Marias darstellt. Interessanterweise handelt es sich dabei um eine künstliche Schöpfung aus Männerhand unter vollständigem Verzicht auf die Beteiligung einer Frau.

³⁷⁸ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 193.

³⁷⁹ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 228.

Die männliche Perspektive durch Fokalisierung auf Freder, dessen Vater, Rotwang, Josaphat und die Arbeiter konstruiert die weiblichen Körper, wobei sich auch eine Ambivalenz hinsichtlich der auf sie gerichteten männlichen Begierden feststellen lässt, zu denen Kontrolle, Penetration und Auslöschung zählen.³⁸⁰

5.2.1 Die Frau als heilige Mutter

Wie oben erwähnt handelt es sich bei der Frau als Mutter um ein bedeutendes weibliches Geschlechterrollenbild, das auch im Roman Anwendung findet.

Maria wird bereits zu Beginn des ersten Kapitels eingeführt, jedoch nicht als handelnde Figur, sondern als Erinnerungsobjekt bzw. als Objekt der Sehnsucht in Freder's Gedanken. Hier wird sie noch nicht mit dem sie bezeichnenden Namen versehen, wobei die Rezipientin/der Rezipient an dieser Stelle von der heterodiegetischen Erzählstimme auf demselben Wissenstand gehalten wird wie Freder, der zu diesem Zeitpunkt ihren Namen noch nicht kennt. Schon im ersten Kapitel wird ein Vergleich mit der heiligen Jungfrau Maria nahe gelegt, indem das Mädchen wie auch im Weiteren als Jungfrau und Mutter bezeichnet wird und mit Attributen wie rein, holdselig, unantastbar und gütig belegt wird.

Die Namensgleichheit mit Maria aus den Evangelien erfährt die Rezipientin/der Rezipient bei der ersten Nennung des Namens in den Katakomben im fünften Kapitel, bei der auch Freder den Vornamen des Mädchens zum ersten Mal hört, wobei er sich keinen anderen zu ihr hätte denken können.³⁸¹ Die Namensgebung ist auch kein Zufall, schließlich repräsentiert sie die mütterliche Prophetin.³⁸²

³⁸⁰ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 208.

³⁸¹ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 61.

³⁸² Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis*. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 26.

Maria erscheint erstmals in den „Ewigen Gärten“ in einer Schar von nicht weiter bestimmten Kindern. Auch hier werden Assoziationen in Richtung Mutter Gottes geweckt. Sie steht in dieser Szene mit ihrer ungezwungenen Natürlichkeit in totalem Kontrast zu der aufgesetzten Künstlichkeit der puppenhaften Dienerinnen im „Klub der Söhne“. Dabei wird sie als Führerin der Kinder dargestellt und auch als solche bezeichnet, wobei die Einnahme der Leader-Position von der heterodiegetischen Erzählstimme mit Fokalisierung auf Freder folgendermaßen kommentiert wird:

Ihre Führerin aber war ein Mädchen. Das herbe Antlitz der Jungfrau. Das süße Antlitz der Mutter. Sie hielt in jeder Hand eines Kindes magere Hand. Sie stand nun still und blickte die jungen Männer und Frauen nacheinander an mit der tödlichen Strenge der Reinheit. Sie war ganz Magd und Herrin; Unantastbarkeit – und war auch ganz und gar Holdseligkeit: die schöne Stirn im Diadem der Güte; die Stimme Mitleid; jedes Wort ein Lied. Sie ließ die Kinder los und streckte die Hand aus und sprach, auf die Freunde deutend, zu den Kindern: »Seht, das sind eure Brüder!«³⁸³

Von der Brüderlichkeit als pazifistischem Ideal³⁸⁴ sind wortwörtlich Frauen ausgeschlossen, doch gerade im Falle von Metropolis bedarf es zur Synthese zwischen Hirn und Händen eines (entsexualisierten) weiblichen Elements.³⁸⁵ Maria zeigt Zivilcourage und durch ihre Figur wird auch die Rezipientin/der Rezipient zum ersten Mal auf die Missstände in Metropolis aufmerksam gemacht. Doch dann wird sie unaufgefordert und prompt vom männlichen Personal des Hauses verwiesen. Aufgrund ihrer sozialen und geschlechtlichen Andersartigkeit kommt es zur Ausgrenzung und zum Ausschluss aus dem kontrollierten Bereich. Nach der Überflutung der Unterstadt kann Maria jedoch gemeinsam mit den geretteten Kindern in den „Ewigen Gärten“ Zuflucht und Schutz finden.³⁸⁶

³⁸³ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 11.

³⁸⁴ Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 157.

³⁸⁵ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 79.

³⁸⁶ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 42.

Die weibliche Figur stellt eine Arbeitertochter dar, die von ihrer sozio-demographischen Schicht als Trösterin bzw. Erlöserin und von Freder als idealisiertes Bild³⁸⁷ als unbefleckte Geliebte angesehen wird.³⁸⁸ Allein ihre Erscheinung im „Klub der Söhne“ reicht aus, um eine Änderung in Freders Denken, Einstellungen und Verhalten hervorzurufen. Aber der Industriellensohn handelt nicht aus durch Maria geweckter Solidarität zu den Arbeitern, sondern aus Liebe zu ihr:

Ich will mich vor dir nicht besser machen, als ich bin. Ich will zu dir, Maria, und ich will dich. Ich liebe die Menschen nicht um ihretwillen, sondern um deinetwillen – weil du sie liebst. Ich will den Menschen nicht helfen um ihretwillen, sondern um deinetwillen – weil du es willst. Ich habe gestern zwei Menschen Gutes getan: Ich half einem, den mein Vater entlassen hat. Und ich tat die Arbeit für den, dessen Tracht ich trage. Das war der Weg zu dir.³⁸⁹

Durch die Begegnung mit dem Mädchen, deren Idealisierung auch in Zusammenhang mit dem frühen Tod der Mutter zu sehen ist, beginnt Freders soziales Engagement als späterer Mittler.³⁹⁰ Maria repräsentiert damit die mütterliche Prophetin, wodurch sie neben der heiligen Jungfrau auch das Lamm der Offenbarung verkörpert, und deren männliches, wenngleich auch schwächeres Pendant in Josaphat erkennbar ist.³⁹¹

In Freders Augen ist Maria die eigentliche Mittlerin, das wahre Herz. Sie ist es, deren Aufruf die Arbeiter selbst ausgelaut nach Schichtende nachkommen, wenn sie in den Katakomben predigt, und sie vermag die Massen trotz deren Erschöpfung zu bewegen und sie zu beschwichtigen. Zudem steht das Herz als vermittelndes Element für Gefühl und ist damit weiblich konnotiert.

³⁸⁷ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 163.

³⁸⁸ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*, S. 10.

³⁸⁹ Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*, S. 62.

³⁹⁰ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 33.

³⁹¹ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*, S. 26.

Trotz ihrer Herkunft aus dem Milieu der Arbeiter, denen typologisch die Hände zugeschrieben werden, verkörpert Maria, obwohl sie eine Arbeitertochter ist, aufgrund ihrer Emotionalität und Spiritualität das Herz. Stärker als Freder repräsentiert sie das aus Joh Fredersens rationalem und effizientem Produktions- und Gesellschaftssystem ausgeschlossene Gefühl.³⁹²

Derart predigt sie in den Katakomben den friedlichen Aufstand und verheißt das baldige Kommen eines messianischen Mittlers, durch den die Erlösung eintritt und mit dem eine neue Ära beginnen wird.³⁹³

Dadurch stellt die Arbeitertochter als Heilige der Unterdrückten auf struktureller Ebene eine Kontrahentin Joh Fredersens dar, indem sie zur Bruderschaft ungeachtet der sozialen Herkunft mahnt und für eine friedliche Revolution eintritt.³⁹⁴

Maria vermittelt aber nicht nur zwischen den gesellschaftlichen Ebenen, sie will auch eine Versöhnung zwischen Freder und seinem Vater herbeiführen. Auch dies spricht für die ihr zugeschriebene Mutterrolle und eine damit verbundene Verortung im Bereich Familie und Heim.

Die Figur der Maria macht aber auch auf sozialpolitische Probleme aufmerksam, wobei sie in Unter- und Oberstadt agiert, im „Klub der Söhne“ und unter den Arbeitern das Wort ergreift. Der ihr zugeschriebene topographische Bereich der Katakomben repräsentiert dabei das subversive geistig-religiöse Asyl der Arbeiterschaft, welches den ideologischen Ausgangspunkt des Maschinensturms darstellt und sein Pendant im gotischen Dom der Oberstadt findet.³⁹⁵

³⁹² Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 220.

³⁹³ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 216.

³⁹⁴ Vgl.: Töteberg, Michael: Fritz Lang, S. 53.

³⁹⁵ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 76.

In Marias Ansprache in den Katakomben findet das auf die Zustände in Metropolis gemünzte Babelgleichnis Verwendung.³⁹⁶ Dabei handelt es sich um eine vielzitierte Metapher für den moralischen und sittlichen Verfall, wobei in der Weimarer Republik Babel bzw. Babylon besonders mit Berlin und anderen vermeintlich dekadenten Städten assoziiert wurde.³⁹⁷ Zur Illustration der sozialen Problematik wird die Parabel des Turmbaus zu Babel herangezogen, um die Arbeit und die damit verbundene Beschwerlichkeit des Bauens zu verdeutlichen.³⁹⁸

Der Turmbau scheitert jedoch in dem von Maria vorgebrachten Gleichnis anders als in der Überlieferung an einer Revolte der Arbeiter.³⁹⁹ Weiters wird in der Parabel eine gewaltlose Lösung des sozialen Konflikts entworfen, wobei dessen Ursprung von Maria in der Trennung von Theorie und Praxis gesehen wird. Das Mädchen mit dem sprechenden Namen appelliert an das ausgleichende Herz und mahnt zur Gewaltlosigkeit, wobei dieses verkündete sozialutopische Modell der kommunistischen Lehre von Revolution und Klassenkampf widerspricht.⁴⁰⁰

Maria stellt im Gegensatz zum weiblichen Roboter eine autonome Figur dar, da dieser durch seine literarische Konstruktion durch Rotwang ein männliches Konstrukt verkörpert.⁴⁰¹ Über ihre soziale Herkunft erfährt die Rezipientin/der Rezipient nur, dass es sich um ein Arbeitermädchen handelt. Im Handlungsverlauf entwickelt sich dieses jedoch von einer autonomen Person zu einer schwachen und passiven Gestalt. Derart wird sie erzähltechnisch unbedrohlich gemacht,⁴⁰² indem sie in das hegemoniale System integriert wird, während sie anfangs noch eine eindeutige Bedrohung für dessen industriellen Herrscher darstellte.⁴⁰³

³⁹⁶ Vgl.: Koerber, Martin: Metropolis. Eine Inhaltsangabe, S. 78.

³⁹⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 71, Anm. 133.

³⁹⁸ Vgl.: Vana, Gerhard: Metropolis. Modell und Mimesis, S. 43.

³⁹⁹ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 35.

⁴⁰⁰ Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 163.

⁴⁰¹ Vgl.: Morgan, Ben: Metropolis – The Archetypal Version, S. 294.

⁴⁰² Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Film, S. 244.

⁴⁰³ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 206.

Diese Integration wird durch Projektion der weiblichen Sexualität auf die Maschinenfrau ermöglicht, womit auch eine Akzentuierung der thematischen Mutterrolle und die totale Angewiesenheit auf männliche Unterstützung verbunden sind, was sich besonders bei der Rettung der Kinder vor den Wassermassen und dem Kampf gegen Rotwang zeigt.⁴⁰⁴

Für Joh Fredersen stellt das Arbeitermädchen anfänglich eine Bedrohung dar, weshalb sie aus dem „Klub der Söhne“ gewiesen und in Rotwangs Haus festgehalten wird. Um es für die Transformation der Maschine dingfest zu machen, kommt es zu einer Verfolgungsjagd zwischen Rotwang und Maria in dem unterirdischen Tunnelsystem, das zu den Katakomben führt.⁴⁰⁵

Dabei stellt die Frau die Gejagte dar und der sie verfolgende Lichtstrahl ist als Metapher für Penetration bzw. sogar Vergewaltigung und Verletzung des weiblich konnotierten Raumes zu lesen.⁴⁰⁶ Maria repräsentiert dabei ein Objekt des männlichen Blickes, denn während Rotwang sie sehen kann, bleibt er von ihr unentdeckt,⁴⁰⁷ ihr Bild ist jedoch ab der Transformation ihres Äußeren auf die Maschinenfrau gespalten.⁴⁰⁸

Der Kontrast der durch die gedoppelte Maria repräsentierten Weiblichkeitsbilder hat in seiner Ambivalenz zu der Verkörperung reiner Liebe in Gestalt des Arbeitermädchens Auswirkungen auf deren Verhältnis zu der Arbeiterschaft, das der Relation zwischen Maria und Freder entspricht, wobei diese Beziehung zusätzlich durch die Verstrickungen in das ödipale Drama belastet wird. Während die mütterlich konnotierte Maria zu Liebe und Gewaltlosigkeit mahnt, verleitet der Robotervamp unter lustvollem Einsatz seines Körpers zu Aggression und Zerstörung.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 214.

⁴⁰⁵ Vgl.: Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 64 ff. sowie Koerber, Martin: *Metropolis*. Eine Inhaltsangabe, S. 78.

⁴⁰⁶ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: *Maschinenfrauen – Sci-Fi Film*, S. 245 f.

⁴⁰⁷ Vgl.: Webber, Andrew: *Canning the Uncanny*, S. 262 f.

⁴⁰⁸ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 164.

⁴⁰⁹ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 42.

Eine weitere Mutterfigur ist Hel, die jedoch nicht als handelnde Figur auftritt, sondern in Form von Erinnerungsspuren der männlichen Akteure die Handlung beeinflusst.⁴¹⁰

Die (wesentlichen) weiblichen Gestalten des Romans werden als zugleich abwesend und omnipräsent gezeichnet, sodass sie vor allem als Wunsch- und Sehnsuchtsobjekte in der Perspektive bzw. Fokalisierung der Männer erscheinen.⁴¹¹ Repräsentanten des abwesenden Mütterlichen sind dabei Hel und die gleichfalls abwesende Mutter Joh Fredersens.⁴¹² Durch die abwesende Frau entsteht sexuelle Verunsicherung auf Seiten der Männer, die in ihrer Subjektposition erschüttert werden und sexuelle Impulse auf die in Hure und Heilige gedoppelte Frau projizieren.⁴¹³

Abwesend und doch präsent ruht Hel in Rotwangs Haus als steinerner Kopf auf einem Sockel mit der Inschrift:

Hel.
Geboren
mir zum Glück, allen Menschen zum Segen.
Verloren
an Joh Fredersen.
Gestorben,
als sie seinem Sohne Freder das Leben schenkte.

Ja, damals starb sie. Aber Joh Fredersen wußte nur zu gut, daß sie nicht an der Geburt ihres Kindes gestorben war. Sie starb daran, weil sie getan hatte, was sie tun mußte.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 39.

⁴¹¹ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 96.

⁴¹² Vgl.: Ebda, S. 89.

⁴¹³ Vgl.: Bachmann, Holger: The Production and Contemporary Reception of Metropolis, S. 51.

⁴¹⁴ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 45.

In der nordisch-germanischen Edda verkörpert Hel die über die Unterwelt herrschende mütterliche Göttin des Todes. Der Plot des Romans ist zeitlich nach dem durch diese Figur ausgelösten Konflikt angesiedelt, der Parallelen zum Sündenfall aufweist, wobei sich dieser Topos verdeckt, aber nachhaltig in der Geschichte auswirkt.⁴¹⁵

Hel wird dabei als Frau zwischen zwei Männern dargestellt, die aktiv um sie kämpf(t)en, während sich die Frau passiv als nicht entscheidungsberechtigt verhält bzw. verhielt. Innerhalb des ödipalen Dreiecks Joh Fredersen/Hel/Rotwang⁴¹⁶ wird die libidinöse Konkurrenz zwischen den beiden Männern deutlich.⁴¹⁷ Trotz ihrer körperlichen Abwesenheit bzw. des Verlustes an ihr (oder gerade deshalb) kann sie als konstitutiv für das Geschehen/die Geschichte angesehen werden, da sie Konfliktfelder für Freder, Joh Fredersen und Rotwang eröffnet.⁴¹⁸ Maria doubelt dabei Hel auf einer symbolischen Ebene, indem sie Joh Fredersens verstorbene Frau, Rotwangs Objekt der Begierde und Freders unbekannte Mutter repräsentiert.⁴¹⁹

Auch die junge Magd, die Josaphat nach dem Fallschirmsprung aus dem Flugzeug zur Seite steht, wird von der heterodiegetischen Erzählstimme mit Fokalisierung auf den ehemaligen Sekretär umsorgend geschildert und mit der thematischen Rolle der Mutter belegt:

Ein Ausdruck des Entsetzens kam in ihr Gesicht, aber zugleich ein Ausdruck, wie ihn Tiermütter haben, die einen Feind wittern und sich und ihre Brut durch nichts und um keinen Preis verraten wollen. Sie biß die Zähne zusammen, daß ihr junger Mund ganz blaß und schmal wurde. Sie kniete neben dem Mann nieder und hob seinen Kopf in ihren Schoß.⁴²⁰

⁴¹⁵ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 40.

⁴¹⁶ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 220.

⁴¹⁷ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 77.

⁴¹⁸ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 39 ff.

⁴¹⁹ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Innocence Restored? Reading and Rereading a "Classic", S. 135.

⁴²⁰ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 103.

Eine weitere Mutterfigur stellt Joh Fredersens Mutter dar, die ebenso mit stereotyp weiblichen Attributen versehen und topologisch in der Abgeschlossenheit eines alten Bauernhauses angesiedelt wird:

Es war ein Bauernhaus, einstöckig, mit Stroh bedeckt, von einem alten Nußbaum überschattet, und es stand auf dem flachen Rücken eines der Steinriesen unweit vom Dom. Ein Garten voller Lilien und Malven, voll Wicken, Mohn und Kapuzinerkresse schmiegte sich rings um das Haus.⁴²¹

Dieses Heim steht in seiner Wärme und Familiarität in Kontrast zu Rotwangs dunklem, geheimnisumwobenem Haus mit seiner okkulten Symbolik. Dadurch entsteht ein Gegensatz zwischen dem Familiären, Heimlichen auf der einen Seite und dem Unheimlichen auf der anderen.⁴²²

Mutter Fredersen ist aber zugleich mit der thematischen Rolle als Freders Großmutter sowie mit dem damit verbundenen hohen Lebensalter als alte Frau belegt. Aufgrund ihres biologischen Alters ist sie nicht mehr gebärfähig und sexuell nicht mehr gefährlich, verfügt jedoch über ein hohes Maß an Lebenserfahrung und Weisheit.

Die seltenen Besuche ihres Sohnes Joh werden dadurch erklärt, dass sich die beiden entfremdet haben, weil die Mutter generell das Verhalten ihres Sprösslings missbilligt.⁴²³

Anders verhält es sich mit Freder, der im Gegensatz zu seinem Vater in regem Kontakt mit seiner Großmutter steht. Im letzten Kapitel übergibt sie allerdings ihrem Sohn einen Brief der Hel, was die endgültige (weibliche) Vergebung für Joh Fredersen darstellt:

⁴²¹ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 123.

⁴²² Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 230 f.

⁴²³ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 123. sowie Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 176.

»Ich gehe zu Gott und weiß nicht, wann Du diese Zeilen lesen wirst, Joh. Aber ich weiß: Einmal wirst Du sie lesen. Und ich will, bis Du kommst, die ewige Seligkeit damit ausschöpfen, Gott zu bitten, daß er mir verzeihe, weil ich mich zweier Worte aus seinem Heiligen Buche bediene, um Dir mein Herz zu geben, Joh. Das eine heißt: Ich habe dich je und je geliebt. Das andere: Siehe, ich bin bei dir alle Tage bis an der Welt Ende! Hel.«⁴²⁴

Auf diese Weise kann das Ende des Romans auch als Mediation zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit gelesen werden, da es verbunden mit der (vermeintlichen) Auflösung der hierarchischen Gesellschafts- und Arbeitsordnung sowie einer Erlösung aus der belastenden Liebe zu Hel durch deren schriftliche Vergebung zu einem (mutmaßlichen) Ende patriarchaler Herrschaft kommt. Dieses wird als Heimkehr des Patriarchen in Gestalt des industriellen Machthabers Joh Fredersen ins Haus seiner Mutter inszeniert, wo ihm diese den verzeihenden Brief der Hel überreicht, was die Symbolisierung der Versöhnung mit der Weiblichkeit verstärkt. Die männlich konnotierte Rationalität und Herrschaft wird durch das weibliche Gefühl komplettiert und findet darin neben seiner Absolution auch sein Heim.⁴²⁵

Schließlich werden selbst die Gespielinnen im „Klub der Söhne“ entsexualisiert und mütterlich konnotiert, als sie sich nach der Überflutung liebevoll und besorgt um die Kinder der Arbeiter kümmern:

[...] und zu ihnen hatte Maria die Kinder gebracht, weil sie keine bessere Zuflucht hätte finden können; denn durch den schönen und furchtbaren Zufall des Geschehens wurde aus einer Schar von kleinen, zärtlichen Dirnen eine Schar von kleinen, zärtlichen Müttern, die in Erfüllung ihrer neuen Pflichten in einem neuen Feuer brannten.⁴²⁶

⁴²⁴ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 196.

⁴²⁵ Vgl.: Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 232.

⁴²⁶ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 169.

5.2.2 Die Frau als Verführerin des Mannes

In totalem Kontrast zu dem oben ausgeführten Frauenbild steht das Bild der Frau als dämonischer Verführerin. Generell werden in „Metropolis“ Frauen als gefährlich aufgrund ihrer Körperlichkeit konnotiert.

So fühlt sich Freder sogar von der unantastbaren Maria, die zuvor als Jungfrau und Mutter charakterisiert wurde, verhext und wähnt sich darüber selbst ganz unschuldig, dass er immerzu an einen gewissen Körperteil, nämlich ihr Knie, denken muss.⁴²⁷ Auf diese Weise oszilliert die Figur der Maria in ihrer (externen) Charakterisierung zwischen Gottesmutter und Maria Magdalena.⁴²⁸

Die Doppelgängerin Marias in Gestalt des weiblichen Androiden ist ein Männer verführender Lockvogel,⁴²⁹ der sich zu diesem Zweck auch seines Körpers in lasziven Tänzen bedient.⁴³⁰ Diese in ihren rhythmischen Körperkonvulsionen den Geschlechtsakt imitierenden Tanzbewegungen stellen symbolisch sowohl einen sexuellen Paarungs-, als auch einen Totentanz dar, der Ober- und Unterstadt in einen Rausch libidinöser Ekstase und aggressiver Zerstörungswut versetzt.⁴³¹

In Kontrast zu Maria als Verkörperung reiner Liebe repräsentiert die Maschinenfrau enthemmte Sexualität und weibliche Verführungskraft, die auch dazu eingesetzt wird, um auf die Männer (im Sinn ihres Schöpfers) regulativ einzuwirken.⁴³² Figuren wie diese symbolisieren als künstliche Ersatzfrauen die männliche Angst vor und damit verbundene Sehnsucht nach Beherrschung der weiblichen Sexualität, die im Zusammenhang mit der Andersartigkeit der Frau und ihrer Gebärfähigkeit steht.⁴³³

⁴²⁷ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 14.

⁴²⁸ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 80.

⁴²⁹ Vgl.: Grafe, Frieda: Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): Fritz Lang. 2., ergänzte Auflage. München, Wien: Hanser 1987. (Reihe Film 7), S. 7 – 82, S. 22.

⁴³⁰ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 120 sowie S. 179.

⁴³¹ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Film, S. 247 f.

⁴³² Vgl.: Springer, Silke: „Metropolis“. Vom Roman zum Film zum Musical, S. 64.

⁴³³ Vgl.: Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen, S. 26.

Es kommt hier zu einer Projektion der Furcht vor der unerklärlichen Technologie auf die archaische Angst vor der unbeherrschbaren weiblichen Sexualität in Gestalt des Roboters.⁴³⁴ Männliche Angst vor weiblicher Sexualität kann dabei als Kastrationsangst gedeutet werden,⁴³⁵ wobei sich die männlichen Sexualängste auf eine unkontrollierbare Weiblichkeit beziehen, die mit der Vorstellung einer Vagina dentata als Angst vor Kastration durch eine Frau einhergehen.⁴³⁶ Die Kastration als operative Entfernung bzw. Ausschaltung der Keimdrüsen mit damit verbundener Aufhebung der Zeugungs- bzw. Empfängnisfähigkeit stellt dabei einen Urmangel dar, der auch erzähltechnisch behoben werden muss.⁴³⁷ Dies gelingt durch eine einseitige Reduktion hinsichtlich der Vorstellung von keuscher Mütterlichkeit in Bezug auf die Figur Marias, während die gefährlichen Anteile weiblicher Sexualität auf den weiblichen Androiden projiziert werden.⁴³⁸

Der Roboter repräsentiert wie die Frau das Andere, nämlich gleich Aliens das Nichtmenschliche.⁴³⁹ Dieser tritt im Roman jedoch nach der Mechano- morphose in Gestalt Marias auf, wodurch er nicht gänzlich mechanisch anmutet und sein Schöpfer Rotwang zumindest äußerlich eine vollständige Menschenähnlichkeit erreicht.⁴⁴⁰ Damit wird eine unhinterfragte Akzeptanz bei der Arbeiterschaft gewährleistet, da es sich um eine Figur aus dem eigenen Lager handelt, die zur Revolution von unten aufruft, jedoch gesteuert von Joh Fredersen.⁴⁴¹ Weder die Arbeiterschaft noch die Oberschichtmänner sind in der Lage, den Androiden von einem realen Menschen zu unterscheiden.⁴⁴² Lediglich Freder gelingt dies aufgrund seiner tiefen Gefühle zu Maria,⁴⁴³ und weil er von seinen sexuellen Begierden kuriert wurde.⁴⁴⁴

⁴³⁴ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Metropolis*. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 81.

⁴³⁵ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 203.

⁴³⁶ Vgl.: Ebda, S. 211.

⁴³⁷ Vgl.: Webber, Andrew: *Canning the Uncanny*, S. 266.

⁴³⁸ Vgl.: Strzelczyk, Florentine: *Maschinenfrauen – Sci-Fi Film*, S. 246.

⁴³⁹ Vgl.: Sennewald, Nadja: *Alien Gender*, S. 14.

⁴⁴⁰ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: *Science, Machines, and Gender*, S. 185.

⁴⁴¹ Vgl.: Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine*, S. 80.

⁴⁴² Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 208.

⁴⁴³ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ritterin des gefährlichen Platzes*.

⁴⁴⁴ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 214.

Die Maschinenfrau verkörpert keinen disziplinierten Puppenautomaten, sondern eine *femme fatale*, die erst den Ausschlag zum Ausbruch der Katastrophe gibt.⁴⁴⁵ Damit steht sie wie die literarischen Figuren der Hexe, der Venus oder der Eva dem weiblichen Idealbild als Mutter und Heiligen kontrastiv gegenüber.⁴⁴⁶ Dabei handelt es sich um zwei extrem polarisierte Weiblichkeitsbilder,⁴⁴⁷ die illustrieren, dass Weiblichkeit nicht einheitlich repräsentiert, sondern in die binäre Opposition von mütterlicher Keuschheit und aggressiver Sinnlichkeit fragmentiert wird.⁴⁴⁸

Besonders auffällig wird dieser Dualismus in Hure und Heilige anhand der im Handlungsverlauf von Männern gedoppelten Maria. Während die authentische Maria mit religiöser, jungfräulicher Reinheit belegt ist, steht die Maschinenfrau für unbändige Triebhaftigkeit, wodurch sich zwei völlig konträre Figuren ergeben,⁴⁴⁹ die dem Klischee der Doppelnatur der Frau entsprechen.⁴⁵⁰

Zweifellos handelt es sich dabei um Weiblichkeitsbilder und nicht um individuelle Verkörperungen von Weiblichkeit,⁴⁵¹ anhand deren die vermeintliche Andersartigkeit der Frau repräsentiert wird. Es kommt hinzu, dass die traditionellen Vorstellungen der Jungfrau und des Vamps auf Sexualität fokussierte Bilder darstellen. Diese männlichen Idealtypen als Konstruktionen und imaginierte Weiblichkeiten wirken bemerkenswerterweise in dem Roman „Metropolis“ in Gestalt der gedoppelten Maria aus männlicher Perspektive beide äußerst bedrohlich,⁴⁵² denn auch das keusche Arbeitermädchen verkörpert aufgrund ihres sozialpolitischen Engagements eine Gefahr für das hegemoniale männliche System.

⁴⁴⁵ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 164.

⁴⁴⁶ Vgl.: Paas, Sigrun: *Die Frau in der Kunst*. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 360 – 390, S. 377.

⁴⁴⁷ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 40.

⁴⁴⁸ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: *Science, Machines, and Gender*, S. 194.

⁴⁴⁹ Vgl.: Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond*, S. 117.

⁴⁵⁰ Vgl.: Drux, Rudolf: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, S. 25.

⁴⁵¹ Vgl.: Grafe, Frieda: *Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal*, S. 26.

⁴⁵² Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 205 f.

Perspektivisch unterschiedlich geschildert wird aber auch die bedrohliche Macht der instruierten Maschinenfrau, die aus der zerstörungswütigen Herrscherperspektive, der ödipalen Angstperspektive Freders und hyperbolisch anhand des apokalyptischen Bildes der babylonischen Hure dargestellt wird.⁴⁵³

Fantasien der totalen Kontrolle und Verfügbarkeit des (dämonischen) Weiblichen werden anfangs von dem Roboter repräsentiert, doch sobald dieser die äußeren Züge einer realen Frau annimmt, entsteht ein Kontrollverlust. So badet die gedoppelte Maria als enthemmte Triebmaschine in den die Unterstadt überflutenden (weiblich konnotierten) Wassermassen, und auch die Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen kann sie nicht gänzlich vernichten, da sie lediglich die auf sie transformierte äußerliche Hülle verliert und wieder als Maschine aus Metall und Glas erscheint.⁴⁵⁴ Doch diese fatale Frauenfigur als Versinnbildlichung männlicher Angstkomplexe wird von den Männern nicht nur gefürchtet, sondern gleichermaßen auch begehrt.⁴⁵⁵

Das Motiv der Doppelgängerin bzw. der Spaltung Marias⁴⁵⁶ verändert aber auch die Perspektive auf das Arbeitermädchen, die vor der Transformation in der thematischen Rolle der heiligen Mutter kategorisch von dem weiblichen Androiden ferngehalten wurde, wodurch die dialektische Beziehung dieser beiden stereotypen Weiblichkeitsbilder illustriert wird.⁴⁵⁷

Maria als herausragende Frauengestalt mit individueller Zeichnung, wenn auch stark traditionellen Geschlechterrollenbildern verhaftet, wird aber nicht als kohärente Person, sondern als multiple Frau präsentiert. So wird sie gegen ihren Willen in einer nicht dargestellten Mechanomorphose zur Maschinenfrau dupliziert.⁴⁵⁸

⁴⁵³ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 164 f.

⁴⁵⁴ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*, S. 36.

⁴⁵⁵ Vgl.: Paas, Sigrun: *Die Frau in der Kunst*, S. 378.

⁴⁵⁶ Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Ritterin des gefährlichen Platzes*.

⁴⁵⁷ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 213 f.

⁴⁵⁸ Vgl.: Deppermann, Maria: *Femme machine*, S. 162.

Bei seiner Verbrennung auf dem Scheiterhaufen lacht der medusische Robotervamp,⁴⁵⁹ was als höhnisches Verlachen der ihn hetzenden Kastrationsangst und des Patriarchats interpretiert werden kann.⁴⁶⁰

Erstaunlicherweise ist der ansonsten aufgrund des Zusammenhangs mit Technik männlich konnotierte Roboter in „Metropolis“ weiblich gestaltet, wobei sich durch die sexuelle Konnotation die thematische Rolle des Vamps sowie der sogenannten Robocunt⁴⁶¹ als pars pro toto ergeben und die völlige Verfügbarkeit über den weiblichen, wenn auch maschinellen Körper demonstriert wird.⁴⁶² Der Androide erweckt aber bereits vor der Mechanomorphose, durch die eine Transformation in die gedoppelte Maria stattfindet, einen zweifellos weiblichen Eindruck.⁴⁶³

Das Wesen war ein Weib, unzweifelhaft. In dem zarten Gewande, das es trug, stand ein Leib wie der Leib einer jungen Birke, auf geschlossenen Füßen wankend. Aber obwohl es ein Weib war, war es kein Mensch. Wie aus Kristall gemacht erschien der Körper, den die Gebeine silbern durchleuchteten. Kälte strömte aus von der gläsernen Haut, die nicht einen Tropfen Blut verwahrte. Die schönen Hände hielt das Wesen mit einer Gebärde der Entschlossenheit, beinahe des Trotzes, gegen die Brust gedrückt, die sich nicht regte.⁴⁶⁴

Die Maschinenfrau stellt lediglich eine Nachahmung des Weiblichen dar, der durch technische Transformation bzw. psychische Projektion Leben eingehaucht wird.⁴⁶⁵ Sie ist aber nicht nur Rotwangs Projektionsfläche, sondern sogar dessen eigene Kreation, ein Wesen geschaffen von einem Mann sowie nach dessen Vorstellungen und Wünschen.

⁴⁵⁹ Vgl.: Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 179.

⁴⁶⁰ Vgl.: Webber, Andrew: Canning the Uncanny, S. 269.

⁴⁶¹ Eine Robocunt ist ein technisch steuerbares Sexspielzeug, das dem weiblichen Geschlechtsteil täuschend ähnlich nachgebildet ist.

⁴⁶² Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 79.

⁴⁶³ Vgl.: Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender, S. 192.

⁴⁶⁴ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 47.

⁴⁶⁵ Vgl.: Bruns, Karin: Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou, S. 100.

Soll Futura vor dir tanzen? Soll meine schöne Parodie die Zärtliche spielen? Oder die Schmollende? Kleopatra oder Damayanti? Soll sie die Gebärde von gotischen Madonnen haben? Oder die Liebesgebärden asiatischer Tänzerinnen? [...] Soll es keusch sein oder frech?⁴⁶⁶

Die weibliche Figur reflektiert das von ihrem Konstrukteur auf sie projizierte Bild und hat sich untertänig zu verhalten, was sich vor allem am weiblichen Roboter zeigt, der vor dessen Transformation seinem Schöpfers ohne Widerrede wie dressiert folgt.⁴⁶⁷

Repräsentativ ist dabei auch, aus welchen vermeintlichen Fähigkeiten man(n) wählen kann, und dass die Maschinenfrau den beiden männlichen Figuren Rotwang und Joh Fredersen anstandslos gehorcht.

Der weibliche Androide kann aber ebenso als eine Cyborg gelesen werden,⁴⁶⁸ wobei es sich als kybernetischer Organismus um ein Hybrid aus Maschine und Organismus⁴⁶⁹ handelt und der Terminus neben technologisch-organischen Objekten ebenso Menschen einer postmodernen Welt bezeichnet.⁴⁷⁰ Mit dieser Konzeption tritt ein Wandel des Körper- und Subjektverständnisses ein,⁴⁷¹ und die Grenzen zwischen Produktion, Reproduktion und Imagination verschwimmen, wodurch Geschöpfe in einer Post-Gender-Welt denkmöglich werden.⁴⁷²

⁴⁶⁶ Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 49.

⁴⁶⁷ Vgl.: Huyssen, Andreas: *The Vamp and the Machine*, S. 207.

⁴⁶⁸ Zum Motiv der Cyborg in Literatur und Medien vgl.: Strzelczyk, Florentine: *Maschinenfrauen – Sci-Fi Film*, S. 243 ff.

⁴⁶⁹ Vgl.: Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs*. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. [1985] In: Pias, Claus, Joseph Vogel u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA ⁵2004, S. 464 – 471, S. 464.

⁴⁷⁰ Vgl.: Ebda, S. 464, Anm. 1.

⁴⁷¹ Vgl.: Mittag, Martina: *Das Flimmern der Körper: Materialität und Repräsentation in Cyber-Theorie und -Kultur*. In: Weber, Jutta und Corinna Bath (Hrsg.): *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur*. Opladen: Leske + Budrich 2003. (Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung 7), S. 169 – 182, S. 172.

⁴⁷² Vgl.: Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs*, S. 465.

Von Rotwang wird seine Schöpfung als Futura oder als Parodie bezeichnet, da sie als Kunstwesen eine parodistische Nachahmung des Lebendigen repräsentiert.⁴⁷³

Aber die Roboterfrau verfügt auch über einen unfehlbaren Gehirnmechanismus, wodurch sie selbst Joh Fredersen, dem ausdrücklichen Gehirn von Metropolis, durch ihre Künstlichkeit und trotz ihrer teils weiblichen Attribute überlegen sei. Damit ist sie äußerlich weiblich gekennzeichnet, nach innen aber männlich determiniert.⁴⁷⁴

Ungeachtet seiner geistigen Fähigkeiten stellt der Androide ein seelenloses Werkzeug dar, das von Joh Fredersen und Rotwang gesteuert wird. Dieses rein mechanisch-technologische Objekt kann auch als deren Machtinstrument angesehen werden, da es dazu genutzt wird, um manipulativ auf die Arbeiter einzuwirken, und es nicht wie Frankensteins Monster oder der Golem über seinen Schöpfer hinauswächst.⁴⁷⁵

Derartige Herrschaftsstrategien formen die Frau im Sinn eines Lust- bzw. Wunschobjekts ohne Wissen über die eigene Sexualität, wobei es sich wie bei dem Motiv der abwesenden Mutter⁴⁷⁶ um eine typische gemäß dem männlichen Narzissmus konstruierte Erzählstrategie handelt.⁴⁷⁷ Das Begehren bleibt somit männlich dominiert.⁴⁷⁸

Die Maschinenfrau verfügt zu Beginn ihrer Konstruktion zwar über einen Körper, aber nicht über einen Kopf. Schon deshalb ergibt sich ein Kontrast zur mütterlichen Hel, die als steinerner Kopf auf einem Sockel in Rotwangs Haus ruht. Aufgrund ihres Materials aus Glas und Metall ist die Androidenfrau zudem kalt und von ihr wird auch Kälte ausgestrahlt, was einen weiteren Gegensatz zur mütterlichen Wärme darstellt.

⁴⁷³ Vgl.: Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, S. 216.

⁴⁷⁴ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 83.

⁴⁷⁵ Vgl.: Rutzky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 225.

⁴⁷⁶ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang, S. 81.

⁴⁷⁷ Vgl.: Elsaesser, Thomas: Innocence Restored? Reading and Rereading a "Classic", S. 135.

⁴⁷⁸ Vgl.: Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht, S. 44 ff.

Plötzlich fühlte er, wie sich ihm vom Rücken eine sanfte, aber bestimmte Kälte näherte. [...] An seinem Kopf vorüber griff eine Hand, eine zierliche Knochenhand. Durchsichtige Haut umspannte die schmalen Gelenke, die unter ihr wie mattes Silber schimmerten. Finger, schneeweiß und fleischlos, schlossen sich um den Plan, der auf dem Tisch lag, hoben ihn auf und nahmen ihn mit sich fort.⁴⁷⁹

Bei dem Roboter handelt es sich um ein männliches Werk,⁴⁸⁰ wobei der Akt der Schöpfung durch den Erfinder selbst nicht beschrieben wird. Durch den zweiten Schritt in Gestalt der Mechanomorphose wird die Maschinenfrau von innen nach außen konstruiert. Dieser technisch fragmentierende Prozess in eine äußere und innere weibliche Natur wird bei der Verbrennung des weiblichen Androiden gespiegelt. Damit sind Konstruktion und Destruktion des weiblichen Körpers textuell eng miteinander verbunden.⁴⁸¹

Da Joh Fredersen einen neuen Menschen bei Rotwang in Bestellung gab, soll er der Androidenfrau ein Gesicht geben. Dieser sieht in ihr jedoch zunächst nur ein Spielzeug:

Kein Spielzeug, Joh Fredersen. Aber ein Werkzeug. Weißt du, was das heißt: ein Weib als Werkzeug haben? Und ein Weib wie dieses, makellos und kühl? Und gehorsam, von bedingungslosem Gehorsam ... Warum kämpfst du mit den Gotikern und dem Mönch Desertus um den Dom? Schicke ihnen das Weib, Joh Fredersen! Schicke ihnen das Weib, wenn sie auf den Knien liegen und sich geißeln. Laß dies makellose, kühle Weib auf seinen silbernen Füßen durch ihre Reihen gehen, Duft aus den Gärten des Lebens in seinen Gewandfalten (wer auf der Welt weiß, wie die Blüten des Baums dufteten, an dem der Apfel der Erkenntnis reifte? Das Weib ist beides: Duft der Blüte und der Frucht) ...⁴⁸²

⁴⁷⁹ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 47.

⁴⁸⁰ Vgl.: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück, S. 28.

⁴⁸¹ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 208 f.

⁴⁸² Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 48 f.

Durch ihre verführerischen Kräfte wird die sekundär aus Adams Rippe hervorgebrachte Frau in der Genesis für das Kosten vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse verantwortlich gemacht, wobei für patriarchalische Schöpfungsmythen charakteristisch das Böse über die Frau in die Welt gelangt. So müssen sich auch in „Metropolis“ die weiblichen Figuren einiges ankreiden lassen.⁴⁸³

In diesem Sinn ist die künstliche Maria gleich zweifach böse motiviert. Sie soll nicht nur als agent provocateur den Aufstand der Arbeiter in eine andere Richtung führen, sondern auch in die privaten Beziehungen Freders störend eingreifen.⁴⁸⁴

Die Maschinenfrau wird schließlich einer Hexe gleich auf dem Scheiterhaufen verbrannt,⁴⁸⁵ wodurch nicht nur das weibliche Geschlecht, sondern auch die Maschine dämonisiert wird.⁴⁸⁶ Insgesamt werden die Maschinen anthropomorphisiert und aufgrund ihrer als Riesenvulva anmutenden Moloch-Charaktere weiblich konnotiert, wobei in Zusammenhang mit dem phallischen Aspekt der psychoanalytische Typus der „phallischen Frau“ zuordenbar wird.⁴⁸⁷

Die Figur des weiblichen Roboters kann als Möglichkeit zur Bewältigung der steigenden Technisierungsangst gelesen werden, da in seiner Gestalt männliche Dominanz und Kontrolle wiederhergestellt wird.⁴⁸⁸ Er kann aber auch als Angst vor sozialer Mobilität interpretiert werden,⁴⁸⁹ wobei die Technikutopie der Zwischenkriegszeit insgesamt als Resultat der rasanten technologischen Entwicklung und der sie begleitenden tiefen Verunsicherung anzusehen ist.⁴⁹⁰

⁴⁸³ Vgl.: Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen, S. 24.

⁴⁸⁴ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 207.

⁴⁸⁵ Vgl.: Geser, Guntram: Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond, S. 37.

⁴⁸⁶ Vgl.: Ebda, S. 91.

⁴⁸⁷ Vgl.: Deppermann, Maria: Femme machine, S. 159.

⁴⁸⁸ Vgl.: Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine, S. 205.

⁴⁸⁹ Vgl.: Rutzky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender, S. 227, Anm. 25.

⁴⁹⁰ Vgl.: Deisl, Heinrich: Die Mensch-Maschine, S. 23.

Die gedoppelte Maria ist damit mit einer Vielzahl thematischer Rollen belegt, zu denen die laszive Verführerin, die Hybride und der devote Lockvogel ebenso gezählt werden können wie die *femme fatale*.⁴⁹¹

5.2.3 Die Frau als Dienerin des Mannes

Eine weitere thematische Rolle neben der bedingungslos liebenden Mutter und der gefährlichen Verführerin wird der Frau in dem Text in Form der Figuren der Dienerinnen im „Klub der Söhne“ zugeschrieben.

Während bei der männlichen Dienerschaft aber vor allem Wert auf Untadelhaftigkeit gelegt wird, haben Frauen in diesem Berufsfeld in erster Linie die Kriterien „schön“ sowie „wohlerzogen“ zu erfüllen.

Ihre oberste Aufgabe bestand in nichts anderem, als zu allen Stunden erquicklich anzusehen und launenlos heiter zu sein, und in ihrer verwirrenden Tracht, den bemalten Gesichtchen und Augenmasken, überrannt von schneeweißen Perücken und duftend wie Blumen, glichen sie zärtlichen Puppen aus Porzellan und Brokat, von einer Künstlerhand entworfen, nicht käuflich, doch hübsche Geschenke.⁴⁹²

Wert wird hier insbesondere auf die Ansehnlichkeit des Körpers und die Disziplinierung des Wesens bzw. die Unterwürfigkeit unter den Mann gelegt. So werden die Dienerinnen im „Klub der Söhne“ an mehreren Stellen im Roman als klein und zierlich bezeichnet, was ein Indiz dafür ist, dass sie leicht zu handhaben sind. Ihr graziler Körperbau entspricht außerdem dem der idealen Frau⁴⁹³ und weckt bei den Männern ein dominant-beschützendes Verhalten.

⁴⁹¹ Vgl.: Sturm, Georges: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut*. Die Filme von Fritz Lang 1916 – 1921. Übers. aus dem Französischen von Sibylle M. Sturm. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001. (Filmgeschichte International 8), S. 163.

⁴⁹² Harbou, Thea von: *Metropolis*. Roman, S. 10.

⁴⁹³ Vgl.: Sennewald, Nadja: *Alien Gender*, S. 47.

Die Püppchen sind eigens dazu bestellt, den rein männlichen Besuchern zu gefallen und sie zu amüsieren. Dass es sich bei den Gästen ausschließlich um Männer handelt, an denen sie ihre Dienste launenlos verrichten, wird bereits anhand des Namens der Lokalität „Klub der Söhne“ ersichtlich.

Zwar werden die Dienerinnen nicht explizit in den Kontext der Sexualität gebracht, aber durch die Umschreibung ihres Tätigkeitsbereiches erscheint es klar, dass es sich um Dirnen handelt. Deutlicher verhält es sich in Bezug auf die weiblichen Figuren, die topologisch im Sündenpfuhl Yoshiwara angesiedelt sind und durch die es zu einer Thematisierung der tabuisierten weiblichen Sexualität kommt.⁴⁹⁴ Beide Personengruppen bleiben in ihrem Personal jedoch auf einen engen literarischen Raum beschränkt.

Durch den Vergleich mit Puppen und der Kreation eines Künstlers wird der Aspekt der Künstlichkeit der Dienerinnen, die sich neben dem aufgesetzten Verhalten ebenso in der Kostümierung und Maskerade zeigt, auch durch die heterodiegetische Erzählstimme explizit gemacht.

Damit sind sie nicht authentisch im Gegensatz zur ursprünglichen Maria. Dies wird vor allem an der Stelle deutlich, als Freder einer der Dienerinnen nach Marias selbstlosem Auftritt die Maske abnimmt und sie nicht nur für ihn entzaubert und reizlos wirkte:

Ein kleines bemaltes Gesicht starrte erschreckt zu dem Mann auf. Die Augen, entkleidet, waren ganz töricht, ganz leer. Ganz geheimnislos war dieses kleine Gesicht, dem man den Maskenreiz genommen hatte.⁴⁹⁵

Der Textausschnitt zeigt beispielhaft, dass Weiblichkeit in dem Roman aufs Engste mit Körperlichkeit verbunden, in stereotypen binären Oppositionen verwoben und von männlicher Bewertung abhängig ist.

⁴⁹⁴ Vgl.: Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht, S. 98.

⁴⁹⁵ Harbou, Thea von: Metropolis. Roman, S. 12.

6 Resümee

Anhand einer Analyse und Reflexion der im Roman „Metropolis“ repräsentierten Geschlechterrollenbilder konnte die These, dass sich sämtliche für die Handlung mehr oder weniger relevanten Figuren eindeutig in einem dichotomen Zwei-Geschlechter-Modell verorten lassen und mit stereotypen Geschlechterrollenbildern belegt sind, bestätigt werden.

Zwar weist der Text eine Vielzahl an Ambivalenzen, Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten in Bezug auf die Kategorie Geschlecht auf, diese werden jedoch im Handlungsverlauf größtenteils normiert bzw. reguliert. Dies wird besonders anhand der weiblichen Figuren deutlich, die als Anführerin der Arbeiter oder emanzipierter Vamp zu einer Auflösung der Grenzen der klassischen Geschlechterordnung tendieren, jedoch im Laufe der Handlung wieder vollständig in das hegemoniale männliche System integriert oder gänzlich aus diesem eliminiert werden.

Die im Werk auszumachenden Geschlechterrollenbilder sind vielfach klischeeverhaftet, wobei vor allem stereotype Weiblichkeitsbilder Verwendung finden, nicht hinterfragt oder aufgebrochen werden. Das unheimliche Weibliche ist damit zum Scheitern verurteilt, zurück bleiben die mütterlich konnotierten Frauen, wodurch das bestehende System ohne weibliche Gegenwehr bestätigt wird.

Das Repertoire an männlichen thematischen Rollen ist demgemäß vielschichtiger als das an weiblichen. Herrscher, Söhne, produktive Wesen, Diener, Schöpfer sowie Helden und Erlöser werden durch männliche Figuren repräsentiert, wobei gerade der Protagonist Freder mit mehreren, auch divergierenden Rollen versehen ist, was von dessen Komplexität zeugt. Die repräsentierten Frauenrollen sind vor allem von dem Kontrast Hure und Heilige geprägt, als weibliche thematische Rollen lassen sich dementsprechend die heilige Mutter, die Verführerin und die Dienerin nennen, wobei erstere im Handlungsverlauf immer dominanter wird.

Die sexuelle Differenz ist im Werk allgemein und auch bei der Figurengestaltung von großer Bedeutung, wobei von den weiblichen Figuren eine Anpassung an das männliche Norm- und Wertesystem verlangt wird, was deren Abhängigkeit und Inferiorität unterstreicht.

Vier Figuren fallen jedoch in Nuancen aus dem traditionellen bipolaren Geschlechterrollenschema und neigen damit zu einer Verkörperung von Bildern des 3. Geschlechts. Dabei handelt es sich um Freder, den Robotervamp, die Alte in Person von Joh Fredersens Mutter und September, den Besitzer des Yoshiwara, bei denen die Geschlechtergrenzen brüchig erscheinen. Zwar ist im Text anhand dieser fragmentierten, hybriden Figuren eine Unsicherheit bezüglich starrer Geschlechterrollenbilder spürbar, jedoch findet allgemein keine subversive Darstellung statt. Die bestehende traditionelle Geschlechterordnung wird damit nicht in Frage gestellt, sondern zementiert.

So lässt sich resümierend konstatieren, dass alle nötigen Elemente zu der vorab im Paratext in Gestalt des Mottos angesprochenen Vermittlung (Gehirn, Hände und Herz), die die Handlung in einem happy ending auflösen, durch männliche Figuren verkörpert werden, was von einem gewissen Androzentrismus zeugt.

In dem Roman voller Dichotomien und Polaritäten wird die Frau zudem durch die stereotypisierende Darstellung weiblicher Figuren sowie eine eingeschränkte thematische Rollenzuweisung banalisiert und inferiorisiert, was deren symbolischer Vernichtung gleichkommt.⁴⁹⁶

Den weiblichen Figuren wird außerdem ihre Funktion im sozialen Gefüge durch die Männer zugewiesen. So sind sie deren Mütter, Gespielinnen oder Dienerinnen, aber keine gleichberechtigten Partnerinnen, was sich auch auf Ebene der aktantiellen Rollen spiegelt.

⁴⁹⁶ Vgl.: Mühlen-Achs, Gitta: Frauenbilder. Konstruktionen des anderen Geschlechts.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*. [1926] Hrsg. und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke. Eigenständige Neuausgabe. Frankfurt am Main, Berlin (u.a.): Ullstein 1984. (Ozeanische Bibliothek 20447)

Drehbuch:

Metropolis. Manuskript von Thea von Harbou. Abschrift eines Exemplars aus dem Nachlass des Filmkomponisten Gottfried Huppertz. 2 Bd. Im Besitz des Archivs Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek.

Film:

Metropolis. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Ort der Produktion: Universum Film AG (Ufa), Berlin 1926. Format: 35 mm; 1:1,33; s/w; stumm. Originalmusik: Gottfried Huppertz. Zensur: 13. 11. 1926 (4189 m). Deutsche Uraufführung: 10. 1. 1927 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin).

Sekundärliteratur

Alfermann, Dorothee: *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*. Stuttgart, Berlin (u.a.): Kohlhammer 1996.

Alfermann, Dorothee: Männlich – Weiblich – Menschlich. Androgynie und die Folgen. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 29 – 49.

Babka, Anna: *Gender(-Forschung) und Dekonstruktion. Vorläufige Überlegungen zu den Zusammenhängen zweier Reflexionsräume*. Online: URL: <http://differenzen.univie.ac.at/u/1213194112-d916641cf1b48b6836044eb1de239188/Proddiff%20Gender%20und%20Dekonstruktion.pdf> (20.09.2009)

Babka, Anna: »Rundum Gender« – Literatur, Literaturwissenschaft, Literaturtheorie. In: *ide* 3/2007, S. 8 – 21.

Bachmann, Holger: The Production and Contemporary Reception of *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis*.

- Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 9 – 56.
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. Absenz – Darstellung. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.
- Bauch, Kurt: Imago. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink ³2001, S. 275 – 299.
- Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35)
- Bernard, Jeff, Theresia Klugsberger u.a. (Hrsg.): *Semiotik der Geschlechter*. Akten des 6. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik. Stuttgart: Heinz 1989. (Salzburger Beiträge 16)
- Bock, Ulla: Androgynie – Ein Modell für ein verändertes Verhältnis von Frau und Mann? In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 34 – 54.
- Bock, Ulla: Androgynie: Von Einheit und Vollkommenheit zu Vielfalt und Differenz. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 99 – 103.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München: Fink ³2001.
- Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992.
- Böhm, Winfried und Martin Lindauer: Vorwort der Herausgeber. In: Dies. (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 19 – 33.
- Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*. Paderborn: Schöningh 1981. (UTB 1147)
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (edition suhrkamp 921)
- Brinkmann, Wilhelm: Zur Problematik der Geschlechterrollen. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe,*

- Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 237 – 249.
- Bruns, Karin: *Kinomythen 1920 – 1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.
- Buñuel, Luis: *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 106 – 108.
- Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 28)
- Christiansen, Kerrin: *Biologische Grundlagen der Geschlechterdifferenz*. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 13 – 28.
- Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Stuttgart: Klett 1976. (Industrielle Welt 21)
- Deisl, Heinrich: *Die Mensch-Maschine. Technikkonzepte in der Zwischenkriegszeit anhand von Metropolis und Enthusiasmus*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001.
- Deppermann, Maria: *Femme machine. Zum filmischen Code in Fritz Langs „Metropolis“*. In: Bernard, Jeff, Theresia Klugsberger u.a. (Hrsg.): *Semiotik der Geschlechter*. Akten des 6. Symposiums der Österreichischen Gesellschaft für Semiotik. Stuttgart: Heinz 1989. (Salzburger Beiträge 16), S. 157 – 168.
- Drux, Rudolf: *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes*. In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 21 – 34.
- Duden, Barbara: *„Die männliche und die weibliche Rute“*. Bemerkungen zur Geschichte der Verkörperung des Geschlechtsunterschiedes. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 143 – 150.
- Eckes, Thomas: *Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen*. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 165 – 176.

- Elsaesser, Thomas: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2000.
- Elsaesser, Thomas: Innocence Restored? Reading and Rereading a "Classic". In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 123 – 139.
- Fietz, Lothar: *Strukturalismus. Eine Einführung*. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen: Narr 1998. (Literaturwissenschaft im Grundstudium 15)
- Fischer, Ute Luise, Marita Kampshoff u.a. (Hrsg.): *Kategorie: Geschlecht? Empirische Analysen und feministische Theorien*. Opladen: Leske + Budrich 1996. (Geschlecht und Gesellschaft 6)
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt: WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Franke, Herbert W.: Nachwort. In: Harbou, Thea von: *Metropolis. Roman*. [1926] Hrsg. und mit einem Nachwort von Herbert W. Franke. Eigenständige Neuauflage. Frankfurt am Main, Berlin (u.a.): Ullstein 1984. (Ozeanische Bibliothek 20447), S. 198 – 205.
- Geser, Guntram: *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond. Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik*. Meitlingen: Corian-Verlag Wimmer 1995.
- Gildemeister, Regine: *Soziale Konstruktion von Geschlecht*. Online: URL: <http://www2.gender.hu-berlin.de/geschlecht-ethnizitaet-klasse/www.geschlecht-ethnizitaet-klasse.de/upload/files/CMSEditor/Soziale%20Konstruktion%20von%20Geschlecht.pdf> (20.09.2009)
- Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung. In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 7 – 20.
- Grabes, Herbert: Wie aus Sätzen Personen werden ... Über die Erforschung literarischer Figuren. In: *Poetica* 10 (1978), S. 405 – 428.
- Grafe, Frieda: Für Fritz Lang. Einen Platz, kein Denkmal. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Fritz Lang*. 2., ergänzte Auflage. München, Wien: Hanser 1987. (Reihe Film 7), S. 7 – 82.

- Greimas, Algirdas J.: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen*. Autorisierte Übersetzung aus dem Französischen von Jens Ihwe. Braunschweig: Vieweg 1971. (Wissenschaftstheorie, Wissenschaft und Philosophie 4)
- Greimas, Algirdas J.: Die Struktur der Erzähllaktanten. Versuch eines generativen Ansatzes. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. (Ars poetica 8), S. 218 – 238.
- Haraway, Donna: Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften. [1985] In: Pias, Claus, Joseph Vogel u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2004, S. 464 – 471.
- Hausen, Karin und Heide Wunder (Hrsg.): *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*. Frankfurt am Main, New York: Campus 1992. (Geschichte und Geschlechter 1)
- Hausen, Karin: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Conze, Werner (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Stuttgart: Klett 1976. (Industrielle Welt 21), S. 363 – 393. Online: URL: <http://www2.tu-berlin.de/fak1/el/board.cgi?id=angli&action=download&gul=164> (20.09.2009)
- Hausen, Karin: Öffentlichkeit und Privatheit. Gesellschaftspolitische Konstruktionen und die Geschichte der Geschlechterbeziehungen. In: Hausen, Karin und Heide Wunder (Hrsg.): *Frauengeschichte – Geschlechtergeschichte*. Frankfurt am Main, New York: Campus 1992. (Geschichte und Geschlechter 1), S. 81 – 98.
- Herman, David (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press 2007. (Cambridge Companions to Literature)
- Higonnet, Anne: Frauen, Bilder, Darstellungen. In: Thébaud, Françoise (Hrsg.): *20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, New York: Campus 1995. (Editions de la Fondation Maison des Sciences de l’Homme) (= Geschichte der Frauen. Bd. 5. Hrsg. von Georges Duby und Michelle Perrot), S. 375 – 419.
- Hilmes, Carola: Literarische Visionen einer künstlichen Eva. In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 91 – 104.

- Hochreiter, Susanne: Im verwehrtesten Garten am Rand der kleinen, kleinen Stadt. Über literarische Konstruktionen von Identitäten und Geschlecht. In: *ide* 3/2007, S. 82 – 91.
- Holba, Herbert, Günter Knorr u.a. (Hrsg.): *Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart: Reclam 1984.
- Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine. Fritz Lang's *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 198 – 215.
- Ihwe, Jens (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II*. Frankfurt am Main: Athenäum 1972. (Ars poetica 8)
- Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf (Hrsg.): *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000.
- Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf: *Metropolis. Jahrzehnte voraus – Jahrtausende zurück*. In: Dies. (Hrsg.): *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000, S. 8 - 39.
- Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin, New York: de Gruyter 2004. (Narratologia 3)
- Jannidis, Fotis, Uwe Spörl und Katrin Fischer: *Figureninformationen im Discours*. Online: URL: <http://www.li-go.de/uebungsansicht/prosa/figureninformationenimdiscours.html> (20.09.2009)
- Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Fritz Lang. 2., ergänzte Auflage*. München, Wien: Hanser 1987. (Reihe Film 7)
- Jelinek, Elfriede: Ritterin des gefährlichen Platzes. In: *Meteor* 11 (Dezember 1997), S. 3 – 16. Online: URL: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/falien.htm> (20.09.2009)
- Jordanova, Ludmilla: Science, Machines, and Gender. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 173 – 195.
- Kasten, Jürgen: *Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora 1990. (Hora-Studien 4)

- Kain, Patricia: *How to Do a Close Reading*. Harvard: 1998. Online: URL: <http://www.fas.harvard.edu/~wricntr/documents/CloseReading.html> (20.09.2009)
- Keiner, Reinhold: *Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933*. Hildesheim, Zürich (u.a.): Olms 21991. (Studien zur Filmgeschichte 2)
- Kessler, Suzanne und Wendy McKenna: *Gender. An Ethnomethodological Approach*. New York: Wiley 1978.
- Kim, Taehwan: *Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik Algirdas J. Greimas*. Tübingen: Narr 2002.
- Koerber, Martin: Metropolis. Eine Inhaltsangabe. In: Jacobsen, Wolfgang und Werner Sudendorf (Hrsg.): *Metropolis. Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur*. Stuttgart, London: Edition Axel Menges 2000, S. 74 – 83.
- Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59)
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984. (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 479)
- Krammer, Stefan: Spielarten des Männlichen. Anregungen (nicht nur) für den Literaturunterricht. In: *ide* 3/2007, S. 92 – 99.
- Kurz, Gerhard: Bild, Bildlichkeit. In: Meid, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: dtv 2000. (dtv 32522), S. 109 – 115.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main, New York: Campus 1992.
- Lindemann, Gesa: Geschlecht und Gestalt: Der Körper als konventionelles Zeichen der Geschlechterdifferenz. In: Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 115 – 142.
- Maibohm, Ludwig: *Fritz Lang und seine Filme*. München: Heyne 31990. (Heyne Filmbibliothek 32)
- Margolin, Uri: Charakter. In: Herman, David (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press 2007. (Cambridge Companions to Literature), S. 66 – 79.
- Marx, Peter W.: *Heiner Müller: Bildbeschreibung. Eine Analyse aus dem Blickwinkel der Greimas'schen Semiotik*. Frankfurt am Main, Berlin (u.a.): Lang 1998. (Studien zur deutschen und europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts 37)

- Meid, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: dtv 2000. (dtv 32522)
- Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)
- Minden, Michael: The Critical Reception of *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 47 – 56.
- Mishima, Kenichi und Hikaru Tsuji (Hrsg.): *Dokumentation des Symposiums „Interkulturelle Deutschstudien – Methoden, Möglichkeiten und Modelle“ in Takayama/Japan 1990*. München: Iudicium 1992. (Deutschlandstudien international 2)
- Mitchell, William J. Thomas: What Is an Image? In: *New Literary History* 15/3 (1984), S. 503 – 537. Online: URL: http://www.arts.cornell.edu/histart/DOCS/WJTMitchell_whatisanimage.pdf (20.09.2009)
- Mittag, Martina: Das Flimmern der Körper: Materialität und Repräsentation in Cyber-Theorie und -Kultur. In: Weber, Jutta und Corinna Bath (Hrsg.): *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur*. Opladen: Leske + Budrich 2003. (Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung 7), S. 169 – 182.
- Morgan, Ben: *Metropolis – The Archetypal Version. Sentimentality and Self-Control in the Reception of the Film*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 288 – 309.
- Mühlen-Achs, Gitta und Bernd Schorb (Hrsg.): *Geschlecht und Medien*. München: KoPaed 2003. (Medienpädagogik 7)
- Mühlen-Achs, Gitta: Frauenbilder. Konstruktionen des anderen Geschlechts. In: Mühlen-Achs, Gitta und Bernd Schorb (Hrsg.): *Geschlecht und Medien*. München: KoPaed 2003. (Medienpädagogik 7), S. 13 – 37. Online: URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/muehlenachs_frauenbilder/muehlenachs_frauenbilder.pdf (20.09.2009)
- Müller, Götz: *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler 1989.

- Nagl, Manfred: *Ein Segment populärer Kultur im Medien- und Produktverbund*. Tübingen: Narr 1981. (Literaturwissenschaft im Grundstudium 5)
- Nagl, Manfred: *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Massenkultur*. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V. 1972. (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 30)
- Nagl, Manfred: Science Fiction. In: Meid, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: dtv 2000. (dtv 32522), S. 825 – 827.
- Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur im Film. Beispiele einer Medienbeziehung*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Film – Medium – Diskurs 22)
- Organ, Michael: *Metropolis*. Online. URL: <http://www.michaelorgan.org.au/metrom.htm> (20.09.2009)
- Paas, Sigrun: Die Frau in der Kunst. In: Böhm, Winfried und Martin Lindauer (Hrsg.): *Mann und Frau – Frau und Mann. Hintergründe, Ursachen und Problematik der Geschlechterrollen*. 5. Würzburger Symposium der Universität Würzburg. Stuttgart: Klett 1992, S. 360 – 390.
- Pasero, Ursula und Friederike Braun (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1)
- Pasero, Ursula und Friederike Braun: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Konstruktion von Geschlecht*. Pfaffenweiler: Centaurus 1995. (Frauen, Männer, Geschlechterverhältnisse 1), S. 7 – 12.
- Patalas, Enno: *Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte*. Berlin: Bertz 2001.
- Patalas, Enno: Kommentierte Filmografie. In: Jansen, Peter W. und Wolfram Schütte (Hrsg.): *Fritz Lang. 2., ergänzte Auflage*. München, Wien: Hanser 1987. (Reihe Film 7), S. 83 – 142.
- Peukert, Detlev J. K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. (Moderne deutsche Geschichte 9)
- Pias, Claus, Joseph Vogel u.a. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2004.
- Pross, Helge: *Die Männer. Eine repräsentative Untersuchung über die Selbstbilder von Männern und ihre Bilder von der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- Rutsky, Randolph L.: The Mediation of Technology and Gender. *Metropolis, Nazism, Modernism*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 217 – 245.

- Sachs-Hombach, Klaus: Bildbegriff und Bildwissenschaft. In: *kunst > gestaltung > design* 8 (2002), S. 6 – 26. Online: URL:
<http://sammelpunkt.philo.at:8080/857/1/s-h.pdf> (20.09.2009)
- Scholz, Oliver Robert: Bild. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1. *Absenz – Darstellung*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000, S. 618 – 669.
- Schütz, Erhard: *Romane der Weimarer Republik*. München: Fink 1986. (UTB 1387)
- Sennewald, Nadja: *Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien*. Bielefeld: transcript 2007.
- Shikina, Akiyoshi: Schrift und Bild – Literarische Zukunftsentwürfe am Beispiel von „Metropolis“ (Fritz Lang/Thea von Harbou). In: Mishima, Kenichi und Hikaru Tsuji (Hrsg.): *Dokumentation des Symposiums „Interkulturelle Deutschstudien – Methoden, Möglichkeiten und Modelle“ in Takayama/Japan 1990*. München: Iudicium 1992. (Deutschlandstudien international 2), S. 81 – 103.
- Spiegel, Peter: Lang, Fritz. In: Holba, Herbert, Günter Knorr u.a. (Hrsg.): *Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart: Reclam 1984, S. 227 – 229.
- Springer, Silke: „Metropolis“. *Vom Roman zum Film zum Musical*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2004.
- Strzelczyk, Florentine: Maschinenfrauen – Sci-Fi Filme: Reflexionen über *Metropolis* (1926) und *StarTrek: First Contact* (1996). In: Kormann, Eva, Anke Gilleir und Angelika Schlimmer (Hrsg.): *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Amsterdam, New York: Rodopi 2006. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), S. 243 – 253.
- Sturm, Georges: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916 – 1921*. Übers. aus dem Französischen von Sibylle M. Sturm. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001. (Filmgeschichte International 8)
- Thébaud, Françoise (Hrsg.): *20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, New York: Campus 1995. (Editions de la Fondation Maison des Sciences de l'Homme) (= Geschichte der Frauen. Bd. 5. Hrsg. von Georges Duby und Michelle Perrot)
- Töteberg, Michael: *Fritz Lang*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985. (rororo Monographien 50339)
- Vana, Gerhard: *Metropolis. Modell und Mimesis*. Berlin: Gebr. Mann 2001.
- Vobruba, Margareta Anna: *Gender als Dreh- und Angelpunkt auf dem Weg zu einer gewaltfreien Gesellschaft*. Online: URL:
www.univie.ac.at/genderstudies/.../gender_als_%20dreh32s022009.doc (20.09.2009)

- Wartenpfehl, Birgit: Destruktion – Konstruktion – Dekonstruktion. Perspektiven für die feministische Theorieentwicklung. In: Fischer, Ute Luise, Marita Kampshoff u.a. (Hrsg.): *Kategorie: Geschlecht? Empirische Analysen und feministische Theorien*. Opladen: Leske + Budrich 1996. (Geschlecht und Gesellschaft 6), S. 191 – 209.
- Webber, Andrew: Canning the Uncanny. The Construction of Visual Desire in *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 251 – 269.
- Weber, Jutta und Corinna Bath (Hrsg.): *Turbulente Körper, soziale Maschinen. Feministische Studien zur Technowissenschaftskultur*. Opladen: Leske + Budrich 2003. (Studien interdisziplinäre Geschlechterforschung 7)
- Wedgwood, Nikki und Robert W. Connell: Männlichkeitsforschung: Männer und Männlichkeiten im internationalen Forschungskontext. In: Becker, Ruth und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004. (Geschlecht & Gesellschaft 35), S. 112 – 121.
- Williams, Alan: Structures of Narrativity in Fritz Lang's *Metropolis*. In: Minden, Michael und Holger Bachmann (Hrsg.): *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*. Rochester, New York: Camden House 2000. (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 161 – 171.
- Wuckel, Dieter: *Science Fiction. Eine illustrierte Literaturgeschichte*. Hildesheim, Zürich (u.a.): Olms Presse 1986.

Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Geschlechterrollenbilder im Roman „Metropolis“ von Thea von Harbous. Ausgehend von der allgemeinen Grundthese der sozialen (Re-)Konstruktion von Geschlecht wird dabei der Fragestellung nachgegangen, welche Frauen- und Männerbilder in dem literarischen Werk „Metropolis“ repräsentiert werden und welche Geschlechterkonzepte diese implizieren.

Es wird dabei die These aufgestellt, dass sich sämtliche für die Handlung mehr oder weniger relevanten Figuren eindeutig in einem dichotomen Zwei-Geschlechter-Modell verorten lassen und mit stereotypen Geschlechterrollenbildern belegt sind, sowie dass diese Verortung Grundlage für Differenzen in der literarischen Rollengestaltung ist. Die Fragestellung erstreckt sich auf die im Text erfolgte Darstellung und Beschreibung der Geschlechter sowie auf die den jeweiligen Figuren zugeschriebene Rolle in Bezug auf die Narration. In der Auseinandersetzung mit den in das Werk eingeflossenen Geschlechterrollenbildern wird dabei auch auf die (nicht nur symbolischen) Geschlechterbeziehungen eingegangen, um den Bezug zum binären Mann-Frau-Schema und den traditionellen Rollenbildern zu erörtern.

Als Analyseinstrumente werden Methoden aus Erzähltheorie und -grammatik eingesetzt. Bei den hier zum Tragen kommenden Ansätzen, die in Kombination sowohl diskursive als auch narrative Strukturen berücksichtigen, handelt es sich um das Konzept der Figureninformation aus dem Kontext der Figurenanalyse sowie um Elemente aus Algirdas Julien Greimas' Aktantenmodell. Anhand der ausgewählten Methoden sowie der formulierten Fragestellung und Thesen lässt sich bereits eine (post-)strukturalistische bzw. dekonstruktivistische theoretische Fundierung erkennen, wobei sich durch den Aspekt der Geschlechterrollen ein Konnex zu den Gender Studies ergibt, welche von jeher inter- bzw. transdisziplinär angelegt sind.

Die Zukunftsstadt Metropolis wird im gleichnamigen Roman als patriarchales Gesellschaftssystem dargestellt, wobei in der Gesellschaftsordnung bzw. im Herrschaftssystem Normen auch bezüglich der Geschlechterrollen rigoros festgeschrieben sind und unhinterfragt bleiben (müssen). In diese (scheinbare) Ordnung kommt durch die weibliche Figur der gedoppelten Maria in Gestalt des Robotervamps Chaos, Auflösung der bestehenden Strukturen und Katastrophe.

Metropolis wird in Thea von Harbous Werk jedoch zunächst nicht nur von einem männlichen Herrscher, dem in stereotyper Weise der öffentliche Rollenbereich zugeschrieben wird, angeführt, sondern ist insgesamt männlich dominiert. So kann auch die Vorherrschaft der Technik phallisch-maskulinen Konnotationen zugeordnet werden. Das Urbane, Kultivierte, das in der von den Vätern für ihre Söhne (bzw. vom Vater Joh Fredersen) errichteten Zukunftsstadt eindeutig vorherrscht, wird den ruralen, unzivilisierten Räumen dabei kontrastiv gegenübergestellt, wobei sich auch hier geschlechterspezifische Kodierungen ergeben.

Mit ihren 50 Millionen EinwohnerInnen wird Metropolis nicht demokratisch verwaltet, sondern hierarchisch von Joh Fredersen regiert. Die hierarchische Gliederung betrifft auf den ersten Blick vor allem die Berufsgruppen, aber auch das Geschlecht spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle bei der gesellschaftlichen Strukturierung und Positionierung.

Im „Neuen Turm Babel“ als Joh Fredersens Wirkungsstätte regieren Zahlen allein, wobei hier auf klischeehafte Weise einer männlichen Figur Rationalität und Abstraktionsfähigkeit zugeschrieben werden, während das Bild der Frau (meist) sehr konkret gefasst wird und vor allem auf den Körper sowie seine Funktion zur Reproduktion (durch die Rolle der Mutter) reduziert wird, wobei durch die künstliche Herstellung des Roboters auch hier die Grenzen verschwimmen.

Als nicht unwesentliches männliches Geschlechterrollenbild in „Metropolis“ erweist sich weiters das des Mannes als Schöpfer, wobei auch die Frau als Geschöpf des Mannes aufgefasst wird. Diese Geschlechterzuordnung stimmt mit der charakteristischen Aufteilung in Subjekt und Objekt patriarchalischer Ordnung überein.

Die (wesentlichen) weiblichen Gestalten des Romans werden als zugleich abwesend und omnipräsent gezeichnet, sodass sie vor allem als Wunsch- und Sehnsuchtsobjekte in der Perspektive bzw. Fokalisierung der Männer erscheinen. Durch die abwesende Frau entsteht sexuelle Verunsicherung auf Seiten der Männer, die in ihrer Subjektposition erschüttert werden und sexuelle Impulse auf die in Hure und Heilige gedoppelte Frau projizieren. Besonders auffällig wird dieser Dualismus anhand der im Handlungsverlauf von Männern gedoppelten Maria. Während die authentische Maria mit religiöser, jungfräulicher Reinheit belegt ist, steht die Maschinenfrau für unbändige Triebhaftigkeit, wodurch sich zwei völlig konträre Figuren ergeben. Dies gelingt durch eine einseitige Reduktion hinsichtlich der Vorstellung von keuscher Mütterlichkeit in Bezug auf die Figur Marias, während die Anteile weiblicher Sexualität auf den weiblichen Androiden projiziert werden. Diese weibliche Figur reflektiert das von ihrem Konstrukteur auf sie projizierte Bild und hat sich untertänig zu verhalten. Derartige Herrschaftsstrategien formen die Frau im Sinn eines Lust- bzw. Wunschobjekts ohne Wissen über die eigene Sexualität, wobei es sich wie bei dem Motiv der abwesenden Mutter um eine typische gemäß dem männlichen Narzissmus konstruierte Erzählstrategie handelt. Die Heilige und die Hure stellen zwei extrem polarisierte Weiblichkeitsbilder dar, die illustrieren, dass Weiblichkeit nicht einheitlich repräsentiert, sondern in die binäre Opposition von mütterlicher Keuschheit und aggressiver Sinnlichkeit fragmentiert wird.

Insgesamt weist der Text eine Vielzahl an Ambivalenzen, Widersprüchen und Mehrdeutigkeiten in Bezug auf die Kategorie Geschlecht auf, die jedoch im Handlungsverlauf größtenteils normiert bzw. reguliert werden. Dies wird besonders anhand der weiblichen Figuren deutlich, die als Anführerin der Arbeiter oder emanzipierter Vamp zu einer Auflösung der Grenzen der klassischen Geschlechterordnung tendieren, jedoch im Laufe der Handlung wieder in das hegemoniale männliche System integriert oder gänzlich aus diesem eliminiert werden und damit erzähltechnisch unbedrohlich gemacht werden.

Die im Werk auszumachenden Geschlechterrollenbilder sind vielfach klischeeverhaftet, wobei vor allem stereotype Weiblichkeitsbilder Verwendung finden, nicht hinterfragt oder aufgebrochen werden. Das unheimliche Weibliche ist damit zum Scheitern verurteilt, zurück bleiben die mütterlich konnotierten Frauen, wodurch das bestehende System ohne weibliche Gegenwehr bestätigt wird. In dem Roman voller Dichotomien und Polaritäten wird die Frau zudem durch die stereotypisierende Darstellung weiblicher Figuren sowie eine eingeschränkte thematische Rollenzuweisung banalisiert und inferiorisiert, was deren symbolischer Vernichtung gleichkommt.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname: Gabriele Auferbauer
Geburtsdatum und -ort: St. Pölten, am 30. Juni 1982
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: ledig
Adresse: Quellenstraße 7
3140 Pottenbrunn
E-Mail: gabrieleauferbauer@hotmail.com

Bildungsweg

1988 – 1992 Volksschule Pottenbrunn
1992 – 1996 Öko-Hauptschule Pottenbrunn
1996 – 2001 Handelsakademie St. Pölten
seit WS 2001 Studium an der Universität Wien:

- Lehramtsstudium UF Deutsch, UF P.P.
- Psychologie
- Pädagogik

Praktika und Berufserfahrung

NÖ Pressehaus (August 2001)
Amt der NÖ Landesregierung (Juli 2004)
NÖ Kija (August 2005 und 2006)
Landeskrankenhaus St. Pölten (Juli 2007)
Unterrichtspraktika (Februar bis Juni 2008)
Schülerhilfe Humer (seit Mai 2009)