

---

Rita Morrien

## Das Heilige, die Gewalt und die Liebe in der neuen Kultur des Sichtbaren

Fritz Langs/Thea Harbous »Metropolis« und  
Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«

---

*Brecht geht ins Kino*

»Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.«<sup>1</sup> So bündig formuliert Bertolt Brecht die Interdependenz von Film und Literatur und zielt damit sowohl auf die Produktions- als auch auf die Rezeptionsebene ab. In den 1920er Jahren zeigt Brecht sich lebhaft interessiert an den neuen medialen Entwicklungen und spielt, wie schon einige seiner Schriftstellerkollegen vor ihm,<sup>2</sup> mit dem Gedanken, sich selbst als Drehbuchautor und Filmschaffender zu versuchen.<sup>3</sup>

Der Eklat um die viel zu unpolitische Verfilmung der *Dreigroschenoper*<sup>4</sup> durch die Nero Film AG im Jahr 1930/31 führt zwar dazu, dass sein Verhältnis zum Film fortan ein gebrochenes ist und er die Möglichkeiten des Films als politisches ›Zeigemedium‹ skeptisch beurteilt; dass die medialen Entwicklungen sich weder umkehren noch ignorieren lassen, ist ihm jedoch völlig klar. »Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen.«<sup>5</sup> Und nicht nur das, Brecht begreift auch, dass er als Schriftsteller und Theatermacher von der Auseinandersetzung mit dem neuen Medium lernen kann und muss. Er profitiert von der neuen Entwicklung insofern, als er die doppelte Medialität des Films (die Medialität des Erzählens und die filmische Medialität) kritisch reflektiert und für sein neues Konzept des Verfremdungstheaters fruchtbar macht. Die Medialität des auf der Bühne Dargestellten wird im epischen Theater ausgestellt, das Bühnengeschehen als Illusionsraum zerstört – mit diesem Verfahren wendet sich Brecht produktiv gegen das, was er durch den Siegeszug des Mediums Film und die Technifizierung der Medien insgesamt gelernt hat.

Während monumentale Filme wie Fritz Langs *Metropolis* und *Die Nibelungen* das durch die Gewalt der Bilder ›bewusstlos geschlagene‹ Publikum nach Siegfried Kracauer (*Von Caligari zu Hitler*, 1947) bereits auf die Nationalsozialisten einstimmen und »das Ornament der Masse aus den NIBELUNGEN« sich im Nachhinein als Blaupause für die propagandistische Ästhetik Goebbels lesen

lässt,<sup>6</sup> setzt Brecht mit seinem Verfremdungstheater alles daran, die vierte Wand zu zerschlagen und die passive Konsumentenhaltung aufzubrechen. Insofern scheint seine Theaterarbeit ab Ende der 1920er Jahre dem entgegenzustehen, was er als Rezipient des (populären) Films gelernt hat – auch das Weimarer Kino kennt die Unterscheidung zwischen Kunst und Kommerz, tobt doch gerade in den 10er und 20er Jahren eine hitzige Debatte darüber, ob das neue Medium als Kunstform gelten kann.<sup>7</sup> Ohne dabei *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* im Blick zu haben, fasst Lothar van Laak die grundlegende Differenz zwischen Langs Filmästhetik und Brechts Verfremdungskonzept wie folgt zusammen:

Während Brechts Konzeption des Epischen Geste und Kommentar als verdoppelnde, interagierende und dynamisch-performative Struktur einsetzt, um Wirklichkeit zu verändern, setzen Fritz Langs *Nibelungen*-Filme darauf, das archaische Epische filmisch wieder herzustellen, indem sie die durch den Film mögliche »sichtbare Gebärde« zum Bild dieser Geste gefrieren lassen.<sup>8</sup>

An einer bisher nicht gesehenen »Wahlverwandtschaft«<sup>9</sup> zwischen *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und Fritz Langs *Metropolis* soll hier aber gezeigt werden, dass sich das Verhältnis zwischen Lang als international bekanntem Schöpfer monumentaler Filme und Brecht nicht nur mit Vokabeln wie Abgrenzung und Differenz beschreiben lässt. Der Film *Metropolis* und das Stück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* sind in unmittelbarer zeitlicher und räumlicher Nähe entstanden, vor allem aber gibt es einige thematische und strukturelle Korrespondenzen, die man dahingehend interpretieren könnte, Brecht habe mit seiner kapitalismus- und religionskritischen modernen Tragödie<sup>10</sup> eine Kontrafaktur zu Fritz Langs filmischer Sozial- und Liebesutopie geliefert. Statt es bei einer kontrastierenden Gegenüberstellung zu belassen, kann man aber auch eine unterschwellige Affinität zwischen Brecht und Lang herausarbeiten. Diese Affinität lässt sich im Kern daran festmachen, dass bei Brecht wie bei Lang am Ende ein *falsches* Opferritual vollzogen wird, um den ob der himmelschreienden sozialen Ungerechtigkeit drohenden Gewaltexzess zu bannen. Bei Brecht ist die Opferung und anschließende Heiligsprechung Johannes als parodistische Replik auf die pathetische Schlusszene von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* gelesen worden. So wie die Kanonisierung Johannes als Heilige der Schlachthöfe für das Publikum offensichtlich das Ergebnis einer zynischen Manipulation durch den Großkapitalisten Mauler ist, so ist auch das *happy end* bei Fritz Lang, die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft im Schatten der Kathedrale, falsch, weil das Ritual, durch das der Gewaltexzess kanalisiert und die Versöhnung vorbereitet wird, ungültig ist. Verbrannt wird in *Metropolis* ein Opfer, das, folgt man der Argumentation René Girards,<sup>11</sup> nicht opferfähig ist: eine Automa-

tenfrau, die als solche nicht Teil der Gesellschaft ist, der weder etwas Heiliges noch Unheiliges anhaftet, sondern die, mit Walter Benjamin gesprochen,<sup>12</sup> die Wahrnehmungs- und Erkenntniskrise des neuen Medienzeitalters – die mediale Verfasstheit einer entauratisierten Welt – repräsentiert.

Ob Brecht, der 1929 mit den Arbeiten zu *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* begann, Fritz Langs 1927 uraufgeführten Film tatsächlich gesehen hat, kann hier nicht belegt werden. Dennoch lohnt sich folgendes Gedankenspiel: Brecht, der das Kinogeschehen seiner Zeit lebhaft und mit eigenen Ambitionen verfolgt, flieht an einem kalten, unwirtlichen Winterabend ins warme Kino, vielleicht am Premierenabend von *Metropolis*, dem 10. Januar 1927, und er ärgert sich fürchterlich über das an Opulenz noch nicht dagewesene Leinwandspektakel. Als überzeugter Marxist ist er erbost über die naive Sozialutopie, die ihm da zugemutet wird. Aber er ärgert sich auch über sich selbst, weil er ungeachtet seiner politischen Überzeugung fasziniert, berauscht ist von dem archaisch konfigurierten Klassen- und Familiendrama einerseits und der technischen Brillanz des Films andererseits. Das ist zunächst nicht mehr als ein Gedankenspiel, aber eines, das nicht beliebig ist, sondern sich neben dem genannten Kernstück, also dem *falschen Opfer*, das bei Lang wie bei Brecht die Schlusspointe darstellt, auf folgende Beobachtungen stützt:

1. Fritz Langs Science-Fiction-Film über eine Maschinenstadt – *Metropolis* –, in der die Welt der anonymen Arbeiterschaft räumlich und auch in der Zeitrechnung radikal von einer kleinen, dekadenten Oberschicht getrennt ist, beginnt als Liebesgeschichte zwischen Freder Fredersen, dem naiven Sohn des Herrn und Schöpfers von *Metropolis*, und dem Arbeitermädchen Maria, das den Geist einer urchristlichen Gemeinschaft predigt. Die Orientierung an diesem, für die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft wichtigen, B-Plot könnte Brecht zu dem *melodramatischen Strang* zwischen dem Börsenspekulanten Mauler und dem Mädchen von der Heilsarmee animiert haben. Dass Brecht der potenziellen Liebesgeschichte so viel Raum gibt, anstatt den Konflikt zwischen Johanna und der Arbeiterschaft zu fokussieren, hat das Stück nicht nur für die Rezeption im sozialistischen Deutschland problematisch gemacht, sondern auch das westliche Publikum irritiert.<sup>13</sup>

2. Bei Lang wie bei Brecht ist der *filmische bzw. theatralische Raum* im wörtlichen oder metaphorischen Sinne *vertikal strukturiert*,<sup>14</sup> was zum einen die Sozialstruktur und zum anderen den – störanfälligen – Weg der Erkenntnis Johannas und Freders, also der beiden Hauptfiguren, abbildet. Die Anzahl der Schauplätze ist bei Lang und bei Brecht sehr überschaubar. Bewegungen entlang der vertikalen Achse sind kennzeichnend für die Handlungen und Konflikte in *Metropolis* wie auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.

3. Brechts *Schlachthofmetaphorik*, zu der er möglicherweise durch Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) und nachweisbar durch Upton Sinclairs *The Jungle* (1905) inspiriert wurde,<sup>15</sup> hat einen Vorläufer in Langs Science-Fiction-Arbeiterwelt: Die Herzmaschine, auch Moloch genannt, gibt den Takt der Maschinenwelt und damit das Tempo der Arbeiter vor und fordert in regelmäßigen Abständen Menschenopfer. Diese Maschine stellt ein Pendant dar zu der Fleischmaschinerie bei Brecht, von der der Arbeiter Luckerniddle buchstäblich zerstückelt wird und die im metaphorischen Sinn für den menschenverachtenden, »kannibalistischen« Großkapitalismus steht.

4. Die inhumanen, ja lebensgefährlichen Arbeitsbedingungen führen bei Lang wie bei Brecht zu einem Aufstand der Arbeiterschaft – einem Aufstand, der im Film wie im Stück vorhergesehen und manipuliert wird –, schlussendlich mit der Folge, dass das System sich in einer nur scheinbar humaneren Weise regeneriert. Für den nicht nur bei Brecht, sondern auch bei Fritz Lang falschen Schein ist auf der Handlungsebene die *Spaltung - Verdopplung - der weiblichen Hauptfigur* notwendig, damit das reinigende Opfer vordergründig praktiziert werden kann.

Fritz Lang und seine Drehbuchautorin und damalige Ehefrau Thea von Harbou wurden bereits von den Zeitgenossen scharf kritisiert: Der Film sei in filmtechnischer und -ästhetischer Hinsicht ein Meisterwerk, auf der inhaltlichen Ebene aber eine »verlogene Sozialutopie«, profaschistisch (dieser Vorwurf wurde vor allem durch Kracauers Studie *Von Caligari zu Hitler* geprägt), bolschewistisch, in der Darstellung der technologischen Möglichkeiten nicht auf der Höhe der Zeit, gespickt mit logischen Fehlern, um nur einige Negativattribute zu nennen.<sup>16</sup> Wenngleich die rigorose Aburteilung Kracauers, Fritz Lang habe mit seiner Choreografie der Masse und seinem technischen Fetischismus der nationalsozialistischen Propaganda den Weg geebnet, inzwischen als widerlegt gilt,<sup>17</sup> gibt es nach wie vor starke Vorbehalte gegenüber dem Drehbuch Harbous (die zweifelsohne nicht ganz unberechtigt sind). Diese Trennung zwischen unterkomplexem Inhalt und herausragender Technik/Ästhetik wird dem Film jedoch nicht gerecht. Das lässt sich schon daran festmachen, dass die für den Handlungsverlauf und den dramaturgischen Spannungsbogen maßgebliche Verwechslung zwischen der echten Maria als der weiblichen Repräsentation der christlichen Heilsbotschaft und der falschen Maschinenfrau mitnichten trivial ist, sondern grundlegend für das, wie Thomas Elsaesser herausgearbeitet hat, zentrale Thema der Filme Fritz Langs: Es geht nicht um den Kampf gegen das Böse (die bösen Kapitalisten und Machtmenschen), sondern um den »Triumph des Künstlichen«.<sup>18</sup>

*Der melodramatische Strang und die Topographie  
der Vertikale bei Lang und Brecht*

Im Fall von *Metropolis* ist die Dramaturgie des Liebesstrangs eng mit der vertikalen Raum- und Sozialstruktur verknüpft. Die Begegnung zwischen dem armen Arbeitermädchen und dem Sohn des Herrschers im dystopischen Metropolis ist laut Stadtplan nicht vorgesehen. Die vier unterschiedlichen Ebenen (in aufsteigender Reihenfolge: Katakomben, Wohn-Schlaf-Stadt der Arbeiter, Maschinenwelt, olympische Oberschicht) sind strikt voneinander getrennt, der Wechsel von der einen auf die andere Ebene ist nur über zentral kontrollierte Aufzüge möglich. Wie das Arbeitermädchen Maria mit einer Schar von zerlumpten Kindern einen dieser Aufzüge besteigen und in die ›hängenden Gärten‹ zu Freder vorstoßen kann, gehört zu den vielen handlungslogischen Rätseln, die der Film ungelöst lässt. Mit der Verschränkung von vertikaler Topographie und Liebesplot visualisiert Lang einen bis heute gültigen Trivialmythos: Wahre Liebe (statt Ware Liebe), die über die Standes- und Klassenschranken triumphiert, der liebesfähigen Frau den sozialen Aufstieg ermöglicht und das in materieller Hinsicht privilegierte, aber emotional unterentwickelte männliche Subjekt von seiner oberflächlichen Vergnügungssucht und Gefühlskälte erlöst. Wir finden diese Konstellation in der empfindsam-romantischen Liebesliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts (etwa Samuel Richardsons *Pamela* und Charlotte Brontës *Jane Eyre*) ebenso wie in der heutigen populären Kultur (zu nennen sind exemplarisch der Film *Pretty Woman*, 1990 unter der Regie von Garry Marshall entstanden, und die 2011/12 erschienene, erfolgreich verfilmte Roman-Trilogie *Fifty Shades of Grey* von E. L. James). Die erste Begegnung mit Freder folgt diesem Schema in krasser Weise (M, 5.37–10.30<sup>19</sup>). Wir sehen Freder unter der fürsorglichen Obhut seiner ›Nanny‹ – des sogenannten Zeremonienmeisters, dessen Aufgabe vor allem darin besteht, seinem Zögling geeignetes ›Spielzeug‹ zuzuführen: exotisch gewandete junge Frauen, puppenhaft geschminkt, in ihren choreographierten Bewegungen automatenhaft. Die Kulisse ist insgesamt von größter Künstlichkeit und Dekadenz. Eine Bühne hinter dieser Bühne wird plötzlich sichtbar, als sich eine Aufzugstür öffnet und Maria mit der Kinderschar in die fantastische Kulisse tritt – der Einbruch der sozialen Realität in den künstlichen Kindergarten des jungen Freder. Was sich dann abspielt, ist ein vollkommen entsexualisierter, aber ödipal unterspülter Liebeszauber, in dessen Verlauf Freder seinen Sicherheitskokon verlassen und Stufe um Stufe hinabsteigen wird in die Unterwelt, um dem Ruf Marias – der reinen, vollkommenen Muttergeliebten, die das Wort des *guten* Vaters verkündet – zu folgen: Er steigt hinab in die grausame Maschinenwelt von Metropolis, in die gesichts- und lichtlose Wohnstadt der Arbeiter und in

die geheimen Gänge der Katakomben, die auf den Plänen von Jon Fredersen nicht verzeichnet sind, sich also seiner Kontrolle entziehen. Hier predigt Maria ihre christliche Botschaft vom Ende der Gewalt durch die Ankunft eines Mittlers – Freder –, und hier erwachen die Arbeiterzombies zum Leben – durch das Prinzip Hoffnung, das Maria verkörpert. Marias Predigt ist ein Weckruf auch für Freder: Er erwacht aus einem künstlichen und seelenlosen Zustand, in dem es unermesslichen Luxus und grenzenloses Vergnügen gibt, aber keine Liebe. Freder, das können wir erst wieder auf der Leinwand sehen, seit 2008 verloren geglaubte Szenen von *Metropolis* im Filmmuseum von Buenos Aires gefunden wurden, ist ohne mütterliche Liebe und unter der strengen Obhut eines gefühlkalten Vaters aufgewachsen. Seine Mutter Hel verstarb bei seiner Geburt – diese Vorgeschichte erklärt, warum Freder auf die jungfräuliche Mutter Maria so stark reagiert. Sie, die umgeben von einer Schar Kinder ist, ohne aber den – im Falle Hels tödlichen – Schmerz der Geburt erlebt zu haben, ist die Lösung seines Traumas. Sie befreit Freder aus einem lieb- und sinnlosen Leben, indem sie nicht nur ihre mütterliche Liebe über ihn ergießt, sondern ihm das – im Sinne der christlichen Heilsgeschichte – ultimative Sinnangebot macht (M, 53.04–59.12): er, Freder, wird der ersehnte Mittler – das Herz – zwischen dem Kopf und den Gliedern sein. Er wird dem gefühlkalten Vater und Herrscher über die Maschinenwelt Metropolis die Idee der sozialen Fürsorge vermitteln und die in einem heillosen Gewalttaumel begriffene Arbeiterschaft wieder in ein friedliches Herdendasein überführen.

Die Liebe vor den Kulissen einer vertikal strukturierten Topographie, das Heilige, die drohende Gewalt angesichts der sozialen Ungerechtigkeit und das *falsche* Opfer – all das finden wir auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, aber Brecht macht aus diesen Rohstoffen etwas ganz anderes. Das Geschehen spielt, wie in Brechts Bühnenmanuskript nachzulesen ist, in Chicago um 1900.<sup>20</sup> Aktueller Anlass war aber bekanntlich die Weltwirtschaftskrise Ende der 20er Jahre. Brecht und sein Mitarbeiterkollektiv begannen die Arbeit im November 1929, also wenige Wochen nach dem *Schwarzen Freitag*, der als Schlüsselmoment der globalen Krise gilt. Anders als in Langs Science-Fiction-Spektakel gibt es die mit der sozialen Ordnung korrespondierende vertikale Achse bei Brecht nur auf der metaphorischen Ebene, ansonsten verteilt sich das Geschehen auf die Schauplätze Viehbörse/Kontor, Schlachthöfe und Missionshaus – das entspricht den Ebenen Oberwelt der Reichen, Arbeiterwelt und Katakomben in *Metropolis*. Dreimal nimmt Johanna den »Gang in die Tiefe« auf sich – damit ist zum einen das soziale Elend der Arbeiterschaft gemeint, das die Gottesstreiterin in ihrem anfänglich blinden Enthusiasmus aber als sekundär gegenüber der spirituellen Armut der Arbeiter bezeichnet:

JOHANNA: Ruhe! Liebe Freunde, warum seid ihr wohl arm?

!..!

Ich will es euch sagen: nicht, weil ihr nicht mit irdischen Gütern gesegnet seid – das kann nicht jeder sein –, sondern weil ihr keinen Sinn für das Höhere habt. !..! Ihr könnt euch vielleicht nichts Süßeres denken als Schlagsahne, aber Gottes Wort ist eben doch noch süßer !..!. (JS, 16)<sup>21</sup>

Zum anderen markiert diese Bewegung Johannas entlang der vertikalen Achse aber auch ihren Weg der Erkenntnis, der – anders als bei Schiller – nicht in die lichten Sphären der metaphysischen Erhöhung führt, sondern ins kalte Dunkel einer gnadenlos materialistischen Welt. An der Erfahrungskluft zwischen bürgerlicher Ideologie (Vertrauen auf Humanität und unbedingtes Gewaltverbot) und der kapitalistischen Realität auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise (inhumane Ausbeutung des Proletariats, Börsenmanipulationen) wird Brechts Johanna schließlich zugrunde gehen.<sup>22</sup>

In *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* gibt es im Unterschied zu Langs *Metropolis* keinen illusionären Zauber, keine Dramaturgie des Mitleidens und -zitterns. Brecht entmythisiert und entdramatisiert die mythopoetische Liebesgeschichte, die in *Metropolis* erzählt wird. Die Entwicklung der Figuren Johanna und Mauler ist der Marias und Freders diametral entgegengesetzt. Langs Protagonistin *ist* die ewige Maria, sie muss nichts begreifen und sich nicht entwickeln, sondern dem Mann, Freder, zeigen, was wahre (Nächsten-)Liebe bedeutet und worin der Sinn seines Lebens besteht. Brechts Mauler dagegen ist zwar auch einer, der die Sinn- und Lieblosigkeit beklagt, der – nicht unbewusst wie Freder, sondern explizit – unter der Kälte und Gewalttätigkeit der Verhältnisse im Schlachthaus leidet:

MAULER: Erwinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen –

Wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's –

An unsrer neuen Packmaschine standen.

Erwinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen

Der blond und groß und stumpf zum Himmel

blickend

Den Streich empfing: mir war's, als gält er mir.

Ach, Cridle, ach, unser Geschäft ist blutig. (JS, 7)

Wir können – auch darin liegt die Radikalität und Aktualität des Stückes – ihm diese (selektive) Empathie, dieses Leiden an der Grausamkeit gegenüber Tieren sogar glauben. Und doch hat Mauler keinen Konflikt, weil er als „guter Kapitalist“ gelernt hat, seine Mitmenschen von dieser Empathie zu exkludieren: »Mit Ochsen

hab ich Mitleid, der Mensch ist schlecht« (JS, 32). So schließt er – und das ist das Perfide an seiner Legitimationsstrategie – von sich selbst auf andere. Mauler entwickelt sich, anders als Freder, durch die Begegnung mit Johanna nicht, obwohl sie die Ausnahme von seiner Regel ist und sein Herz berührt: »Weil mir dein Gesicht gefällt, weil's so unwissend/ist, obgleich/Du zwanzig Jahre lebstest« (JS, 31). In keiner Phase der Auseinandersetzung mit der Himmelsstreiterin ist er versucht, die Welt der Schlachthäuser und Börsen tatsächlich hinter sich zu lassen und mit ihr an einer humaneren Welt zu arbeiten. Mauler und Johanna könnten, wie Burkhardt Lindner es so schön formuliert hat, »zusammen als Liebespaar aus den Zumutungen des Kapitalismus aussteigen«,<sup>23</sup> aber sie tun es nicht. Die Tradition des Melodrams wird adaptiert, um sie im Sinne einer ideologiekritischen Verfremdung zu pervertieren.

Johanna, die, analog zu Freder in *Metropolis*, an der vertikalen Achse entlang dreimal in die Niederungen der Arbeiterschaft hinabsteigt, muss ausgerechnet durch Mauler erkennen, wie es sich mit der Verschränkung von Religion und Kapitalismus tatsächlich verhält. Sie kann sich, anders als Langs Maria, nicht in der reinen Sphäre des Metaphysischen behaupten. Sie muss sich entwickeln und dabei ganz irdisch werden, vor allem ganz irdisch zugrunde gehen an Kälte und Hunger. Ausgerechnet Mauler, der potenzielle Geliebte und Heilsbringer, öffnet ihr die Augen über die Verflechtung von Religion (als Institution) und Kapital. Er macht ihr klar, dass, wenn man den »Bauplan von Grund aus nach/ganz anderer/Unerhörter neuer Einschätzung des Menschen« änderte, Gott »Abgeschafft würd, weil ganz ohne Amt« (JS, 84). Mit dieser an Zynismus kaum zu übertreffenden Analyse endet der melodramatische Strang. Mauler lässt sich nicht vom kalten Kapitalisten zum Gefühlsmenschen oder gar Heilsbringer konvertieren. Der Konflikt dieses, so Brechts Idee, »faustischen Menschen der heutigen Entwicklungsstufe«<sup>24</sup> ist ein rein rhetorischer, keiner, der die Seele tatsächlich spaltet. Als ein Meister der Inszenierung erweist Mauler sich auch in der Schlusszene, wenn er Johanna als *falsche* Heilige kanonisiert, während die vom Chor überschriene Sterbende tatsächlich vom Glauben abgefallen ist und die Streiter Gottes als Repräsentanten einer anachronistischen bürgerlichen Ideologie, die im Namen der Humanität Gewaltverzicht predigen, noch mit ihren letzten Atemzügen verflucht: »Darum, wer unten sagt, daß es einen Gott gibt/Und ist keiner sichtbar/Und kann sein unsichtbar und hülfe ihnen doch/Den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster/schlagen/Bis er verreckt ist« (JS, 145). Der melodramatische Zug des Stückes entgleist also durch die Statik und den Zynismus der Mauler-Figur einerseits und die Erkenntnischockwellen, denen Johanna ausgesetzt ist, andererseits.

*Schlachthausmetaphorik und mythologisches Erzählen*

Maulers Untauglichkeit für einen melodramatischen *love plot* wird schon in seinem sprechenden Namen manifest, über den er in direkter Linie mit der Schlachthausmetaphorik verbunden ist. Mauler ist nicht nur die treibende Kraft bei den Börsenspekulationen und der kompensatorischen Kanonisierung Johannas als Heilige, er ist auch der gefräßige Schlund, in dem Humankapital einfach verschwindet. Über die im Dienste der Kapitalismuskritik stehende Schlachthausmetaphorik bei Brecht ist schon viel gesagt worden. Eine neue Perspektive ergibt sich, wenn man die Maschinenwelt, die Fritz Lang und Thea Harbou in *Metropolis* entwerfen, als mythologisch gewobene Vorstufe dieser Metaphorik Brechts betrachtet. Als der junge Freder dem Ruf Marias folgt und in die Unterwelt hinabsteigt, wird er erschlagen von der Brutalität eines Arbeiterdaseins, das nichts Humanes mehr hat, sondern in seiner entsetzlichen Monotonie – die mit der absoluten Uniformität der Arbeiter korrespondiert – und mörderischen Taktung den Menschen nur noch als störanfälligen Teil der Maschine kennt. Der seiner Individualität und Bürgerrechte beraubte Arbeiter ist ein Sklave, der Frondienste an einer Maschine leistet, die nichts produziert, sondern nur den einen Zweck hat: den Fortbestand der olympischen Oberwelt zu sichern. Während der Arbeiter an der Maschine entmenschlicht wird, erfährt im Gegenzug die Maschine eine Anthropomorphisierung. Zentrales Organ des Maschinenkörpers ist die sogenannte Herzmaschine, die in einer schockbedingten Vision Freders<sup>25</sup> zu einem Moloch mutiert – ein Moloch, dem, wie auch aus Georg Heyms Gedicht *Der Gott der Stadt* (1910) bekannt, in regelmäßigen Intervallen Menschenopfer in das gierige Maul geworfen werden (M, 13.48–15.42). Durch diese alptraumhafte Überformung der Maschinenwelt installieren Lang/Harbou eine metafiktionale Ebene: die Zivilisations- und Kapitalismuskritik wird in ein mythopoetisches Netzwerk eingebunden, das aus biblischen Motiven wie aus antiken Schöpfungsmythen geknüpft ist und im weiteren Verlauf des Films konsequent weitergesponnen wird. Dafür seien hier nur drei Beispiele genannt: 1. In den Katakomben erzählt Maria der Arbeiterschaft vom Turmbau zu Babel (Genesis 11, 1–9), der bekanntlich mit der Zerstörung des blasphemischen Großprojektes endet – hier wird der drohende Untergang der Stadt Metropolis antizipiert, dem Maria aber die christliche Vision eines versöhnenden Mittlers (Freder) entgegensetzt. 2. Das Werk der Versöhnung wird sabotiert durch den Einsatz eines weiblichen Roboters mit dem Antlitz Marias. Die Schöpfung dieser künstlichen Frau ist ob ihres blasphemischen Charakters deutlich an den Prometheus-Stoff angelehnt und beinhaltet auch Züge des Pygmalion-Mythos, geht es dem Erfinder Rotwang doch darum, die ideale Geliebte zu (re)kreieren.<sup>26</sup>

3. In einer Parallelmontage mit der Szene, in der die Maschinenfrau im *Club der Söhne* auf ihre Überzeugungskraft hin getestet wird, verliert ein Prediger aus der Johannes-Offenbarung die Geschichte von der großen Hure Babylon, wodurch wiederum das sündige Treiben der falschen Maria und ihrer Gefolgschaft kommentiert wird (M, 1.26.54–1.30.36).<sup>27</sup>

Die kapitalismuskritische Vorstellung der Arbeiterschaft als ›Futter für die Maschinen‹, die in der ersten Hälfte des Films entfaltet wird, findet sich auch in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Die Radikalität des Stückes liegt nun darin, dass der ungeheuerliche Vorgang, der sich bei Lang/Harbou auf der metaphorischen Ebene abspielt, von Brecht wörtlich genommen wird. Freders Moloch-Vision ist seinem Schockzustand geschuldet. Bei Brecht wird tatsächlich ein Arbeiter zu Futter, als er in einen Sudkessel stürzt und zu Büchsenfleisch verarbeitet wird: »Schade um den Mann, der jetzt als Blattspeck in die weite Welt hinausgehen muß« (JS, 33). Anders als bei Lang stört das den Produktionsablauf keinen Moment lang, wird doch der frei gewordene Arbeitsplatz umgehend von einem anderen Bedürftigen eingenommen. In Form von Büchsenfleisch wird der Arbeiter Luckerniddle etwas später seiner hungernden Witwe vorgesetzt, die sich durch ein paar Teller Suppe beschwichtigen lässt, von weiteren Klagen wegen des Arbeitsunfalls ihres Mannes abzusehen (vgl. JS, 39f.). Fritz Lang wie Bertolt Brecht zeigen, dass der Kapitalismus die anonyme Masse der Arbeiterschaft ›schlachtet: Mauler, der Herr der Chicagoer Schlachthöfe, figuriert das großkapitalistische ›Maul‹, das gegebenenfalls auch Menschenfleisch verschlingt oder verschlingen lässt – damit nimmt Brecht die in *Metropolis* gestaltete Metapher vom gefräßigen Moloch wörtlich und unterzieht die mythische Erzählung einer ideologiekritischen Pervertierung. Spricht man den Namen Mauler (*to maul* = ›zerfleischen‹, ›misshandeln‹) englisch aus, wird sogar die lautliche Nähe zu Moloch, der biblischen Bezeichnung für die phönizisch-kanaanäischen Opfertieren, deutlich.

Wenn wir bei Lang/Harbou also eine ambivalent aufzufassende Mythisierung der Maschinenwelt vorfinden, die einerseits als Ausdruck der Kapitalismuskritik gelesen werden kann, andererseits aber eine Entpolitisierung der Geschichte bedeutet, weil die krasse soziale Ungerechtigkeit und Entmenschlichung der Arbeiterschaft durch das mythologische Geflecht des Films von ihrer historischen Genese abgekoppelt werden, so nimmt Brecht gerade eine Entmythisierung des Bildkomplexes vor. In der Welt der Schlachthöfe mit ihren Tötungs- und Produktionsmaschinen wird der Arbeiter, wenn auch noch nicht seriell, tatsächlich zu Dosenfutter, ja seinen Lieben zum Fraß vorgesetzt – das ist nicht nur eine Profanisierung, sondern eine grauenhafte Pervertierung des christlichen Eucharistiegedankens.<sup>28</sup> Brecht stellt die ›Botschaft‹ Langs aber nicht einfach

auf den Kopf. Was der Dramatiker möglicherweise von dem Filmemacher – definitiv aber durch das Medium Film – »gelernt« hat, ist, dass die Ursprünge der sozialen Ungerechtigkeit und der strukturellen Gewalt sich nicht nur mit Marx *erklären* lassen, sondern dass sie *gezeigt* werden müssen. Der Film, insbesondere in seinen Anfängen, also in der Ära des Stummfilms, ist das Zeigemedium par excellence. Und er ist ein Medium, wie Brecht sehr wohl weiß, das die (proletarische) Masse erreicht: »Schick sie ins Kino!« (JS, 26), lautet so auch die zynische Empfehlung Cridles an einen Fleischfabrikanten, der seine Arbeiter entlassen muss. In dieser Empfehlung schwingt aber auch Brechts Erkenntnis mit, dass das Kino ein Instrument der Massenmanipulation sein kann – sei es, weil die Leinwandmärchen bzw. die cineastisch vermittelten Trivialmythen (das Herz als Vermittler zwischen Großkapital und Arbeiterschaft) die aufgebrauchte Masse beschwichtigen oder aber propagandistisch instrumentalisieren können (Kracauers Rede vom »Ornament der Masse«<sup>29</sup> in Langs Filmen). Der Dramatiker führt uns auf der Bühne vor Augen, wie die industrielle Produktion von »schönen« Bildern – die Inszenierung Johannas unter der Regie Maulers (»Gebt ihr die Fahne!« [JS, 148]) als Heilige der Schlachthöfe – funktioniert, wie ikonische Bilder über die soziale Realität gelegt und im Sinne des großkapitalistischen Systemerhalts kommentiert werden.

Fritz Lang war zweifellos ein Großmeister der Kultur des Sichtbaren und des Zeigens, weil er die »natürliche« Affinität zwischen dem Medium Film und dem mythischen Erzählen begriffen und über das Ende der Stummfilmzeit hinaus – von den *Nibelungen* bis zu den Hollywood-Produktionen *Der Tiger von Eschnapur* und *Das indische Grabmal* – konsequent im Auge behalten hat. Das mythologische Geflecht, das den handlungslogisch dürftigen Film *Metropolis* zu einem sinnhaften Ganzen zusammenhält, ist aber mitnichten ein beliebiges Potpourri aus Zitaten, es bildet vielmehr die Substanz dessen, was man mit Thomas Elsaesser als Langs Meta-Kino bezeichnen kann: »ein potentiell autonomer, reflexiver und wachsamer Diskurs des Sichtbaren im Zeitalter der mechanischen Mimesis und der technischen Apparaturen für Auge, Ohr und Gehirn.«<sup>30</sup> *Metropolis* ist nicht nur ein triviales Science-Fiction-Spektakel über die Auswüchse des modernen Kapitalismus und über die Sehnsucht nach einer alle Grenzen überwindenden (Nächsten-)Liebe. Es ist vor allem ein Film, der die Veränderung der menschlichen Wahrnehmung durch die medientechnische Revolution thematisiert. Walter Benjamin hat in seinem vielbeachteten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) auf die Auswirkungen dieser Revolution hingewiesen, darauf, dass durch die neuen Medien neue Aspekte der Wirklichkeit nicht nur enthüllt, sondern geschaffen werden.<sup>31</sup> Und er hat in *Kleine Geschichte der Philosophie* (1931) über die grund-

legend veränderte menschliche Apperzeption und den Wahrnehmungs-Schock, dem der Mensch im medientechnisierten Raum ausgesetzt ist, nachgedacht. Genau solche Erfahrungen thematisiert auf der Handlungsebene wie auf der ästhetischen Ebene auch der Film *Metropolis*. So kreisen die Schlüsselszenen der perspektivgebenden Hauptfigur allesamt um schockhafte Wahrnehmungen und Erkenntnisse: Freder in der Maschinenstadt, in der das Tempo, der Lärm und die Hitze jede Orientierung unmöglich machen, so dass der junge Mann schließlich mit seiner Schreckensvision vom menschenfressenden Moloch zusammenbricht (M, 13.48–15.42); Freder, der die falsche Maria in den Armen seines Vaters sieht und mit voller Wucht in ein ödipales Drama geschleudert wird, das ihn blendet und die Besinnung verlieren lässt (M, 1.24.40–1.25.18); Freder, der im Schockfieber von den sieben Todsünden deliriert, während die Maschinenfrau im Club der Söhne der ›Büchse der Pandora‹ entsteigt (M, 1.27.48–1.30.36) und einen Taumel der Gewalt, der schließlich in die Arbeiterwelt herüberschwappt, auslöst. An dieser Stelle verlässt der Film die Ebene des individualpsychologischen Dramas und greift auf die Ebene der kollektiven Wahrnehmung über – einer Wahrnehmung, die durch falsche Bilder und Botschaften von unsichtbarer Hand manipuliert wird. Und genau hier erscheint, mittels einer virtuosen Überblendung, auch das metafiktionale Schlüsselmotiv des Films: das körperlose Auge – die Metapher für das Kino schlechthin –, das die lasziv tanzende Maschinenfrau/Hure Babylon zu umschweben scheint (M, 1.28.47–1.28.59), während die falsche Frau selbst ihre Gefolgschaft verschwörerisch anblinzelt, sie zu willenlosen Komplizen in einer Welt macht, in der die Unterscheidung zwischen Realität und Illusion, Echtheit und Falschheit, Wahrheit und Propaganda nicht mehr zu treffen ist. Das ist die *andere* Geschichte, die Fritz Lang zeigt – eine Geschichte, die von der kitschigen Sozial- und Liebesutopie vollkommen abgelöst ist.

#### *Das falsche Opfer oder Der große Schwindel*

Fritz Lang und Bertolt Brecht zeigen, wenngleich mit ganz unterschiedlichem Ausgang, wie der mehrmalige Gang in die Tiefe die Wahrnehmung der sozialen Realität verändert und welche Identitätskonflikte daraus für Freder und Johanna resultieren. Vor allem aber zeigen Lang und Brecht, wie der blinde Taumel der Gewalt, der angesichts der sozialen Ungerechtigkeit droht, durch ein Opferritual mimetisch substituiert, gereinigt und in eine sinn- und gemeinschaftsstiftende Dynamik eingebunden wird. Dass dieses Zeigen – Enthüllen der rituellen Inszenierung und ihres geheimen Hintersinns – in Brechts Stück

eine ideologiekritische Stoßrichtung hat und die »versöhnende Reintegration Johannas in die ›Polis‹ nur noch als Parodie« zu lesen ist,<sup>32</sup> steht außer Frage. Zu diskutieren ist aber, ob der rituelle Opferkult, der bei Lang als Voraussetzung für die Versöhnung zwischen Kapital und Arbeiterschaft vorgeführt wird, tatsächlich so ungebrochen naiv ist, wie es auf der Handlungsebene von *Metropolis* den Anschein hat.

Die Dynamik von Sinnkrise, Gewaltspirale und Versöhnung, die in *Metropolis* zu beobachten ist, lässt sich mithilfe von René Girards Überlegungen zur kathartischen Funktion des Opfers aufschlüsseln. Am Anfang jeder Gesellschaft steht nach Girard die Gewalt, und diese Gewalt bedarf einer mythisch-religiösen Rationalisierung, um die gesellschaftliche Ordnung nicht durch einen Ausbruch nackter, unstrukturierter Gewalt zu zerstören:

Wir haben [...] gute Gründe zur Annahme, es könnte sich bei der Gewalt gegen das versöhnende Opfer um eine radikale *Gründungsgewalt* handeln, und zwar in dem Sinne, daß sie den Teufelskreis der Gewalt beendet und gleichzeitig einen neuen einleitet, nämlich den Kreis des Opferritus, der sehr wohl der Ritus der ganzen Kultur sein könnte.<sup>33</sup>

Der Konstituierung der gesellschaftlichen Ordnung geht nach Girard also eine Urszene, eine Art kollektiver Lynchmord, voraus, welcher von den Mitgliedern der sich formierenden Gemeinschaft als kathartische Gewaltabfuhr und als einheitsstiftendes Ritual erlebt wird. Doch ist dieser Effekt kein anhaltender, sondern bedarf der regelmäßigen Wiederholung, und zwar immer dann, wenn Differenzierungen verloren zu gehen drohen (z.B. im Hinblick auf ethnische Herkunft, Klasse und Geschlecht) und Entstrukturierungsprozesse im Gang sind. Auf dem Höhepunkt einer Krise der Nicht-Unterscheidung, wie sie unter anderem durch Naturkatastrophen oder Revolutionen ausgelöst werden kann, und gleichsam als Abschluss eines alle miteinbeziehenden mimetischen Tauschels erfolgt die Darbringung des Opfers, welches dann im Zuge dieses Rituals selbst Gegenstand der Sakralisierung wird,<sup>34</sup> wie wir auch bei Lang und Brecht vorgeführt bekommen.

Girard nennt als einen wichtigen Unterschied zwischen den heidnischen und polytheistischen Religionen einerseits und der christlichen Religion andererseits, dass das Sündenbock-Phänomen im Christentum nicht mehr vom Standpunkt des Mobs aus interpretiert, sondern die Perspektive des Sündenbocks, also des unschuldigen Opfers eingenommen wird.<sup>35</sup> Bei Brecht wird genau diese christliche Interpretation adaptiert und gleichzeitig dekonstruiert, weil Johanna sich im Moment ihrer Kanonisierung zum sakralen Opfer durch Mauler und seine

Gefolgschaft vom Glauben lossagt und für revolutionäre Gewalt plädiert – ohne allerdings gehört zu werden (vgl. JS, 140–149).

Da Brechts Stück bereits auf der Grundlage von Girards Modell diskutiert worden ist,<sup>36</sup> beschränke ich mich hier weitgehend auf *Metropolis* als einen potenziellen Prätext für *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. Lang/ Harbou entwerfen eine Stadt der Zukunft, in der die breite Masse ein düsteres, sinnloses Leben führt, bis die Predigerin Maria ein Licht der Hoffnung entzündet. Als diese Perspektive durch die falsche Maria zerschlagen wird, flammt die der unzufriedenen Masse innewohnende Gewaltbereitschaft wieder auf und entlädt sich schließlich in einer Welle der Destruktion, die sich auch gegen die eigenen Lebensgrundlagen richtet. Nach der Zerstörung der Maschinen ist die ganze Stadt dem Untergang geweiht. Nur dem beherzten Eingreifen von Freder und der echten Maria ist es zu verdanken, dass die Kinder, die in der gefluteten Arbeiterwohnstadt allein zurückgeblieben sind, vor dem Ertrinken gerettet werden. Der Mob aber tobt weiter, der Teufelskreis der Gewalt wird erst in dem Moment unterbrochen, als die (vermeintliche) Verursacherin *allen* Übels – die falsche Maria, die ja mitnichten verantwortlich für das soziale Elend ist – auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird und ihr wahres Sein offenbart, nämlich das einer seelenlosen Maschine. Gleichzeitig taucht die wahre, als Heilige attribuierte Maria im Blickfeld der blindwütigen Masse wieder auf. Genau dieser irritierende Moment, in dem die Verdopplung und die Fälschung *für alle sichtbar werden*, bleibt aber handlungslogisch vollkommen ohne Konsequenzen. Weder fragt die getäuschte Masse nach Herkunft und Bestimmung der falschen Maria, noch stört der Umstand, dass ein Maschinenbausatz (zumindest im Sinne Girards) nicht opferfähig ist,<sup>37</sup> also auch keine kathartische Funktion haben kann, die für die Versöhnung notwendige Transformation der unreinen, sinnlosen Gewalt in eine sakral anmutende (Neu-)Gründungsgewalt.

Auf die Lynch- und Enthüllungsszene, die ja für die Masse einen Wahrnehmungs- und Erkenntnischock bedeuten muss – was ist die Realität und wer macht sie? –, folgt nach einem harten Schnitt die kitschige Versöhnungsszene zwischen Kapital und Arbeiterschaft vor dem Portal einer Kathedrale. Zu Recht ist dieses falsche *happy end* heftig kritisiert worden, und auch Fritz Lang hat sich später von der trivialen Schlusswendung distanziert. Hier sei nun dafür plädiert, die Schlusszene des Films nicht wörtlich zu nehmen, sondern die zentrale ›Botschaft‹ des Films auf der metafictionalen Ebene zu suchen.

Fritz Lang zeigt uns das Kino als eine moderne Mythenmaschine. Die medientechnologische Reanimation des Mythischen ist aber nicht nur als eine kollektive Regression auf eine vormoderne Stufe zu begreifen, sondern sie geht einher mit einer neuen Dimension der visuellen Kultur, bei der – und darin

liegt die Modernität dieser neuen Kultur des Sichtbaren, wie *Metropolis* in paradigmatischer Weise vorführt – zumindest im Subtext immer mitschwingt, dass man nicht glauben kann, was man sieht oder über das Sichtbare verlautbart wird. Durch die neuen filmtechnologischen Möglichkeiten (Selektion und Kombination der Bilder, diverse Montageverfahren, tricktechnisch bearbeitete Kulissen, Licht etc.) wird dem Publikum *sichtbar* vorgeführt, wie die Realität – das medial erzeugte Bild der Realität – durch ein anderes Bild ersetzt oder überlagert wird, so dass sich schließlich ein neues Bild der Realität ergibt. Die Filmzuschauerin/der Filmzuschauer sieht, wie die »falsche« Maria gemacht und die »rechte« Maria (welche aber auch nur eine Kopie der jungfräulichen Mutter Christi ist) durch die Maschine ersetzt wird. Das hat das Kinopublikum der Arbeitermasse im Film voraus. Was aber diese Masse sehr wohl sieht, ist, wie der Prozess am Ende wieder umgekehrt und die »falsche Maria« im buchstäblichen Sinne wieder zur *dea ex machina* wird (M, 2.11.30–2.15.02).

Auf der Höhe des rituellen Gewalttaumels offenbart sich auch auf der intradiegetischen Ebene die Wahrheit: das »fatale Weib« ist nur ein Haufen Blech und damit gänzlich ungeeignet für ein rituelles Opfer – was noch dadurch verstärkt wird, dass die Maschine lacht, das Ritual des Lynchmords verlacht und damit seiner sakralen Bedeutung beraubt. Genau in diesen sichtbaren Metamorphosen liegt die selbstreflexive Dimension des Films: die projizierte Wirklichkeit ist Illusion, das zeigt Fritz Lang uns immer wieder (vorher vor allem über die Wahrnehmungskrisen Freders) und am Ende mit der Rückverwandlung der falschen Maria überdeutlich. Damit ist aber auch das versöhnende Ritual *fake* und das *happy end* falsch. An diesem Punkt lassen sich Fritz Lang mit seiner verstörenden Doppelgängerkonstellation Maria/Maschinenfrau und Bertolt Brecht mit seiner Entlarvung der industriellen (von Mauler initiierten) Heiligenmaschinerie zusammenführen. Auch Johanna erfährt eine gewaltsame Verdopplung, tritt sie doch im Schlussbild als Heiligenikone wider Willen *und* als von Gott Abgefallene, die die Notwendigkeit des revolutionären Kampfes erkannt hat, auf, wie in den kontrapunktischen Redeanteilen der Titelfigur und des Maklers Slift deutlich wird:

SLIFT: Das ist unsere Johanna. Sie kommt wie gerufen. Wir wollen sie groß herausbringen [...] Sie soll unsere heilige Johanna der Schlachthöfe sein. Wir wollen sie als eine Heilige aufziehen und ihr keine Achtung versagen. (JS, 140)

[...]

JOHANNA: [...] Wieder läuft

Die Welt die alte Bahn unverändert.

Als es möglich war, sie zu verändern

Bin ich nicht gekommen; als es nötig war

Daß ich kleiner Mensch half, bin ich  
Ausgeblieben. (JS, 141)

Lässt man die metafiktionale Ebene außen vor, speist sich das kathartische Opferritual in *Metropolis* aus einem handlungslogisch dürftigen Potpourri heidnisch-magischer und christlicher Elemente. Brecht bringt, auf der Grundlage seiner marxistischen Prägung und im Angesicht der beginnenden Weltwirtschaftskrise, insofern Ordnung in die Angelegenheit, als das Ritual der Opferung und Heiligsprechung bei ihm klar als beschwichtigende Manipulation der Massen durch das Großkapital entlarvt wird. Aus dieser Differenz resultiert ein weiterer gravierender Unterschied: Während man die Doppelbödigkeit des Lang'schen Kinos ignorieren und sich dem Illusionscharakter der manifesten Geschichte, also der glücklich endenden Liebesgeschichte und der Versöhnung der Klassen, hingeben kann, kommt das Publikum bei Brecht in puncto trivialmythischer Bedürfnisbefriedigung nicht auf seine Kosten, sondern wird am Ende Zeuge, wie die Un/Heilige Johanna im Moment ihres durch soziale Verelendung bedingten Todes Gegenstand einer »gefaketen« Apotheose und Massenmanipulation wird.

Unabhängig davon, ob Brecht *Metropolis* im Vorfeld seiner Bearbeitung des Johanna-Stoffes tatsächlich rezipiert und sich davon beeinflussen lassen hat, weiß der Dramatiker von der durch das Medium Film ausgelösten Revolution – einer Revolution, die die gesamte Welt der Wahrnehmung und der Erkenntnis und damit natürlich auch das Selbstverständnis der Künste betrifft. Brecht weiß zudem, dass sich die Wurzeln und Mechanismen des »großkapitalistischen Schlachtens« einer rein rationalen Erklärung entziehen. Sie müssen vielmehr durch »Nachahmung und durchspielende Wiederholung« auch vorgeführt werden.<sup>38</sup> Dieses Wissen baut nach Wolfgang Braungart auf Brechts Adaption der christlich-aristotelischen Tragödie auf.<sup>39</sup> Mindestens ebenso wichtig ist jedoch der Einfluss des Massenmediums Film auf Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, hat doch in der Entstehungszeit des Stückes gerade das Kino als große, global wirkende Illusionsmaschine kollektive Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi entscheidend geprägt und, wie in *Metropolis* vor allem auf der metafiktionalen Ebene verhandelt wird, zu einer latenten oder manifesten Verunsicherung darüber geführt, was Realität und was Schwindel ist.

#### Anmerkungen

---

1 Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, in: ders., *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Bd. 18: *Schriften zur Literatur und Kunst I* [1967], Frankfurt 1973, 156.

- 2 Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Gerhart Hauptmann haben sich bereits in den 1910er Jahren – mit mäßigem Erfolg – als Filmautoren versucht, um nur einige zu nennen. Siehe hierzu Joachim Paech, *Literatur und Film*, Stuttgart 1988, 96f.
- 3 Zu Brechts frühem Filminteresse und seinen frühen Drehbüchern siehe Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München 1975, 13–36.
- 4 Vgl. Paech, *Literatur und Film*, 164f.; ausführlich Gersch, *Film bei Brecht*, 48–66.
- 5 Brecht, *Der Dreigroschenprozess*, 156.
- 6 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt/Main 1984, 287.
- 7 Die Grenze zwischen künstlerisch wertvollen und populären, vor allem auf kommerziellen Erfolg abzielenden Filmen ist natürlich fließend, wie gerade die frühen Filme von Fritz Lang zeigen. Zur Debatte über die künstlerische Wertigkeit des Films siehe die von Anton Kaes herausgegebene Anthologie *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909-1929*, München 1984.
- 8 Lothar van Laak, *Medien und Medialität des Epischen in Literatur und Film des 20. Jahrhunderts. Bertolt Brecht - Uwe Johnson - Lars von Trier*, München 2009, 248.
- 9 Den Begriff verwende ich in Anlehnung an Elisabeth Paefgens medienkomparatistische Aufsatzsammlung *Wahlverwandte. Filmische und literarische Erzählungen im Dialog*, Berlin 2009.
- 10 Vgl. zur Modernität von Brechts Tragödie Wolfgang Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes. Bertolt Brechts »Die heilige Johanna der Schlachthöfe«*, in: Silvio Vietta, Stephan Porombka (Hg.), *Ästhetik - Religion - Säkularisierung*, Bd. II: *Die klassische Moderne*, München 2009, 197–216; Burkhardt Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2001, Bd. 1, 266–288.
- 11 Vgl. René Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, Frankfurt/Main 1994. Mit meinen Überlegungen zu der perfiden Opferlogik bei Brecht knüpfe ich an Burkhardt Lindner an, der Johannas Tod und Kanonisierung als Heilige in seinem brillanten Handbuch-Artikel *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* auf der Folie von Girards Theorie liest (in: Knopf [Hg.], *Brecht-Handbuch*, 283–285), jedoch keine Verbindung zu Fritz Langers Film herstellt.
- 12 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1980, Bd. I.2, 471–508.
- 13 Zu dieser Problematik des melodramatischen Strangs vgl. Linder, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 269f.
- 14 Zur Topographie bei Brecht siehe ebd., 280f.
- 15 Vgl. zu diesen (möglichen) Einflüssen Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 209f.
- 16 Einen äußerst kurzweiligen Überblick über Rezeptionsgeschichte und zentrale Deutungsansätze gibt Thomas Elsaesser, *Metropolis - der Filmklassiker von Fritz Lang*, Hamburg-Wien 2001, Kap. 4, 61–83.
- 17 Zur Kritik an der von Kracauer geübten Rezeptionsweise vgl. Thomas Elsaesser, *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin 1999, 99f.
- 18 Vgl. ebd., 100.
- 19 *Metropolis* (D 1927), Regie: Fritz Lang, Buch: Thea von Harbou. Die mit der Sigle M versehenen Timecodeangaben beziehen sich auf die 2010 von der Murnau-Stiftung digital restaurierte Edition.

- 20 Genauer hierzu Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 269.
- 21 Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 37. Aufl., Frankfurt/Main 2015. Die mit der Sigle JS versehenen Seitenangaben folgen dieser Ausgabe.
- 22 Diesen Zwiespalt analysiert Martin Rector, *Die Gewaltfrage als Intellektuellenproblem. Anmerkungen zu Brechts »Heiliger Johanna der Schlachthöfe«*, in: Sonja Hilzinger (Hg.), *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte. Jeanne D'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson*, Berlin 2013, 37–52.
- 23 Lindner, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 281.
- 24 Vgl. Brecht, *Versuche*, Heft 5, 8; zit. nach: Jan Knopf, *Brecht-Handbuch Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche*, Stuttgart 1981, 112.
- 25 Er wird Zeuge, wie mehrere Arbeiter bei einem Unfall, der durch Überhitzung der »Herzmaschine« ausgelöst wird, zu Tode kommen.
- 26 Die künstliche Frau wird von dem genialen, aber deutlich als *mad scientist* gezeichneten Erfinder Rotwang angefertigt, der einen Ersatz für seine erst an den Rivalen Jon Fredersen und dann an den Tod verlorene Geliebte Hel schaffen will. Jon Fredersen wiederum geht davon aus, dass er die Kontrolle über die Maschinenfrau hat. Dass die falsche Maria/künstliche Hel von Rotwang als ein Instrument der Rache und der Überwindung des gottähnlichen Herrschers über Metropolis kreiert wurde, weiß er nicht.
- 27 Die Installation dieses mythischen Geflechts hat nicht nur einen großen »Schauwert«, sondern sie geht einher mit einer signifikanten Bedeutungsverschiebung. Während in der ersten Hälfte des Films die Bedrohung im Zentrum der Kritik steht, die vom Kapitalismus und seinen inhumanen Technologien ausgeht, verlagert sich der Akzent im zweiten Teil deutlich hin zu einer Bedrohung durch eine dämonische Weiblichkeit: die Maschinenfrau, die als eine moderne Büchse der Pandora unermessliches Leid und Elend über die Menschen bringt. Die gendertheoretischen Implikationen dieser Verschiebung fasst Andreas Huyssen so zusammen: »The threat of technology has successfully been replaced by the threat of woman«, was im Sinne einer »einfachen« Lösung insofern gut ist, als man die »böse Frau« – die Maschinenhexe – einfach verbrennen kann, während sich der technologische Fortschritt bekanntlich nicht umkehren lässt (Andreas Huyssen, *The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's »Metropolis«*, in: *New German Critique*, 24/25 [1981], 221–237, hier 232).
- 28 Braungart (*Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 208) spricht von einer »höhnischen« Parodie des Abendmahls.
- 29 Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, 287.
- 30 Elsaesser, *Das Weimarer Kino*, 101.
- 31 »Eine Film- und besonders eine Tonfilmaufnahme bietet einen Anblick, wie er vorher nie und nirgends denkbar gewesen ist. [...] Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, daß deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik« (Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 496f.).
- 32 Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 109.
- 33 Girard, *Das Heilige und die Gewalt*, 140.

- 34 Siehe hierzu auch René Girards Aufsatz *Mythos und Gegenmythos. Zu Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, in: David E. Wellbery (Hg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists »Das Erdbeben in Chili«*, München 1985, 130–148.
- 35 Vgl. Wolfgang Palaver, *Gespräch mit René Girard*, in: *Sinn und Form*, 59 (2007), 454–461, hier 454.
- 36 Verwiesen sei wieder auf Braungart (*Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 208 ff.) und vor allem auf Lindner (*Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, 283 ff.).
- 37 Nach Girard (*Das Heilige und die Gewalt*, 209) sind vor allem Personen opferfähig, die zwar Teil der Gesellschaft sind, aber lediglich eine marginale Position innehaben, also z.B. Sklaven, Kinder und Frauen.
- 38 Braungart, *Säkularisierung: Wirkliches Weltlich-Werden Gottes*, 211.
- 39 Vgl. ebd., 199.