
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.«¹ 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,² mit dem Gedanken, sich selbst als Drehbuchautor und Filmschaffender zu versuchen.³

Der Eklat um die viel zu unpolitische Verfilmung der *Dreigroschenoper*⁴ 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.«⁵ 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 Filmepepen 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,⁶ 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.⁷ 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.⁸

An einer bisher nicht gesehenen »Wahlverwandtschaft«⁹ 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 Tragödie¹⁰ 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 Johannas als parodistische Replik auf die pathetische Schlusszene von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* gelesen worden. So wie die Kanonisierung Johannas 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,¹¹ nicht opferfähig ist: eine Automa-