

3.7.1 „Die Eroberung von Orioli“

Bei dieser Erzählung handelt es sich nicht um ein kriegsliterarisches Werk, weil der Krieg hier ausschließlich als Kulisse einer ‚Sterbegeschichte‘ funktionalisiert wird und noch dazu nur marginal Erwähnung findet (vgl. dazu auch die Analyse von „Wie August Stöpke einem Kameraden in den Himmel half“). „Die Eroberung von Orioli“ ist vielmehr die Geschichte einer religiösen Wahnvorstellung, in welcher der Tod in der Maske einer religiösen Massenhysterie über einen Kriegsherrn kommt.

Die in der Mitte des 15. Jahrhunderts situierte Geschichte ist durch eine Quellenfiktion auf der Ebene der Rahmenhandlung ‚authentifiziert‘ (vgl. 228) und erinnert auch im Narrationsgestus an historische Erzählungen. „Die Eroberung von Orioli“ operiert mit einem als intradiegetisch-heterodiegetisch, dominant auktorial zu charakterisierenden Erzähler, ist in starken Farben (vgl. 36) gezeichnet und literarisch weitgehend ansprechend gestaltet. Haupthandlungsort ist die fiktive italienische Stadt Orioli. Der Krieg dient als Kulisse für eine im religiösen Wahn erfolgende grausame Selbstaufopferung: Der mit einem Jesus-Komplex behaftete, fanatische Dominikanermönch Fra Giuliano will mit seinem Opfertod¹ Orioli vor dem grausamen Kriegsherrn Lionardo dem Blondem² bewahren, nachdem dessen Söldner das Heer der Stadt vernichtend geschlagen haben. Die Bevölkerung hat zu diesem Zeitpunkt bereits alle Hoffnung auf Rettung abgetan; der Einmarsch des Feindesheeres in die Stadt wird als Jüngstes Gericht antizipiert. In einer religiösen Hysterie bietet Fra Giuliano – in direkter Figurenrede wird (von ihm) Genesis 32, 28 zitiert³ – seinen Kreuzestod als Opfer zur Vergeltung der Sünden Oriolis und zur Rettung vor der Eroberung an: Er läßt sich im Dom der Stadt kreuzigen, wird als Heiliger verehrt – seine ‚erste Jüngerin‘ ist eine fanatisierte, hysterische Frau –, und er wird in einer Prozession durch die Stadt getragen; schließlich wird das Kreuz vor dem Stadttor aufgerichtet. Tatsächlich rettet diese – außerhalb der alttestamentlichen Logik des von Gott angenommenen Sühneopfers – an sich völlig irrationale Tat die Stadt: Als der Eroberer in Orioli einziehen will, spricht er ein spöttisch-mitleidvolles Wort zu dem gekreuzigten und mittlerweile verstorbenen Mönch⁴. Die zu Füßen des Gekreuzigten liegende ‚Jüngerin‘ zieht ihn der Lästerung des Heiligen, worauf die vom religiösen Wahn infizierten Stadtbewohner den „Heiligenschänder“ (259f.) zornig angreifen. Sie töten den bisher als unverwundbar und unbesiegbar geltenden ‚Skorpion‘ und vermögen anschließend dessen führerloses Heer zu schlagen.

Für den Werkkontext bedeutend ist „Die Eroberung von Orioli“ aufgrund der oben beschriebenen Kreuzigungsszene, da sie sich elf Jahre später als erzählerisches Versatzstück in Thea von Harbous berühmter Dystopie *Metropolis*⁵ wiederfindet:

Da wurden die Tore des Domes weit aufgetan. Da kam aus der Tiefe des Domes das Brausen der Orgel. Da mischte sich in den Vierklang der Erzengel-Glocken, in das Brausen der Orgel, in das Kreischen der Tänzer ein ehern einherrschreitender, gewaltiger Chor.
Die Stunde des Mönches Desertus war gekommen.
Der Mönch Desertus führte die Seinen an.
Zu zwei und zwei schritten, die seine Jünger waren. Sie schritten auf nackten Füßen, in schwarzen Kutteln. [...]
Der Mönch Desertus führte die Gotiker an.
Die Gotiker trugen ein schwarzes Kreuz vor sich her. [...]
Und an dem Kreuze hing der Mönch Desertus.
In dem Weißflammen-Gesicht die schwarzen Flammen der Augen waren auf den Zug der Tänzer gerichtet. (Metropolis, 238f.)

In „Die Eroberung von Orioli“ heißt es:

Plötzlich begann in der Kirche die Orgel zu spielen. Gesang ertönte.
Langsam und lautlos tat sich die Kirchtüre auf.

¹ Filchner spricht m. E. unverständlicherweise nur von einem „bis an Fanatismus grenzende[n] Opfermut des Dominikaners“, der zudem „ergreifend schildert“ (F1917, 100) sei.

² Er ist Herzog von Avagna und wird ‚der Skorpion‘ genannt.

³ In *Die Masken des Todes* wird das Bibelzitat des am Altar stehenden Mönches – im Gegensatz zur Genesis 32, 28 – noch durch Gedankenstrich, Auslassungspunkte und Ausrufezeichen dramatisiert: „Ich lasse dich nicht – du segnest mich denn...!“ (248)

⁴ „Nehmt den armen Narren herunter und begrabt ihn,‘ sagte er gutmütig“ (258).

⁵ Zit. nach dem 17.-21. Tsd.

Und wie vor etwas Unfaßbarem, Unbeschreiblichem wich die Menge nach beiden Seiten zurück, daß eine weite Gasse entstand...

Durch diese Menschengasse, die Kirchentreppe herab, in feierlichem und langsamen Schreiten kamen die Mönche in breitem Zuge aus der Kirche hervor.

Und über den Köpfen derer, die in der Mitte gingen, schwankte etwas...

Etwas Niegeschautes...

Ein Kreuz.

Ein riesengroßes Kreuz aus schwarzem Holze.

Und an diesem Kreuz aus schwarzem Holze hing ein Mensch; ein Mensch der noch lebte.

Von seinen durchbohrten Händen und Füßen fiel in trägen Tropfen das Blut herab.

Sein bleiches, häßliches Gesicht war weit zurückgebeugt. Seine Augen standen offen. Sie suchten mit einer wahnsinnigen Kraft des Glaubens und der Zuversicht den Himmel über Orioli... (253f.)

Die beiden Texte gleichen einander nicht nur inhaltlich, sondern auch in der von Anaphern geprägten rhetorischen Struktur, dem parataktischen Satzbau, dem teilweise archaisierenden Sprachduktus sowie dem prägenden *genus humile*. Ferner sind beide Kreuzigungsszenen auch insofern ähnlich kontextualisiert, als dass sowohl „Die Eroberung von Orioli“ als auch *Metropolis* innerhalb eines apokalyptischen Handlungskontextes verortet sind⁶. Die Handlung um die ‚Gotiker‘ und deren Anführer Desertus ist indes kaum bekannt, da sie in der weitaus berühmteren Filmfassung der Handlung⁷ von *Metropolis* ausgespart ist: Die von dem Mönch Desertus angeführte apokalyptische Sekte der ‚Gotiker‘ residiert in dem im Stadtkern von Metropolis stehenden gotischen Dom⁸ (vgl. *Metropolis*, 22f.). Als die von der künstlichen Maria angestachelte Menge⁹ die Maschinen stürmt und Metropolis zerbirst, halten die Sektenmitglieder die Stunde des Jüngsten Gerichts für gekommen; die Offenbarung des Johannes wird über die Gleichsetzung von Metropolis mit Babylon aufgerufen (vgl. *Metropolis*, 239). Dann setzt die Kreuzigungsszene ein, von der man also annehmen darf, dass sie auf der Vorlage von „Die Eroberung von Orioli“ beruht, zumal der apokalyptische, vom Thanatostrieb beherrschte Mönch Desertus als ein literarischer Wiedergänger Fra Giulianos erscheint.¹⁰

Darüber hinaus ist *Metropolis* hier noch von weiterem grundsätzlichen Interesse, weil man anhand dieses Werkes Einblick in die Schwierigkeiten bei der Etablierung des literarisch-filmischen Medienverbundes – also der Parallelisierung von Roman- und Drehbuchproduktion – durch Harbou erhalten kann: Diese Arbeitsweise führte nämlich auch zu erheblichen konzeptionellen Schwierigkeiten; Harbou hatte *Metropolis* dem Ullstein-Verlag angeboten, der das Werk auch in der *Berliner Illustrierten Zeitung* vorveröffentlichen wollte¹¹. Dieser Journalabdruck kam aber (trotz einer Umarbeitung) nicht zustande, weil Verzögerungen bei der Fertigstellung des Films den Veröffentlichungsplan unterminierten und überhaupt, so der Verlag, die Komplexität von Teilen des Werkes einer Veröffentlichung in Fortsetzungen entgegenstände. Darüber hinaus gab es aber bei Ullstein, neben konkreten (und von der Autorin vorgenommenen) Umarbeitungswünschen, aufgrund der angeblichen „Herkunft des Romans aus einer filmisch eingestellten Phantasie“ (Brief von Ullstein an Thea von Harbou v. 22.2.1926) grundsätzliche Einwände gegen die Parallelisierung der Produktion:

Vielleicht ist eben die Aufgabe ein Thema einheitlich für Film, Journalabdruck und Buch zu konzipieren, unlösbar, und vielleicht wird es auf die Dauer als zweckmäßiger sich erweisen, das Romanhafte wieder in den Vordergrund und die Filmmöglichkeit erst an die zweite Stelle zu rücken. (ebd.; vgl. dazu auch Kapitel 9.1)

⁶ Gustav Franks Aussage, dass Passagen aus „Kobes“, der „Hugo Stinnes-Novelle“ Heinrich Manns von 1925, sich als ein „Schlüsseltext für Thea von Harbous Roman und Fritz Langs Film *Metropolis* (1926)“ erwiesen (2002, 280 u. ebd., Anm. 3), ist eine m. E. insofern relevante Lesart, als dass sich die beinahe omnipotente Industriellenfigur durch die Lektüre von „Kobes“ intermedial konturieren läßt.

⁷ Von einer Verfilmung kann aufgrund der Parallelisierung der Produktion von Roman und Drehbuch im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein (vgl. Keiner 1992, 95 u. 190f., Anm. 13).

⁸ Der Dom selbst ist auch ein zentraler Schauplatz der Filmhandlung.

⁹ Im Unterschied zu die „Die Eroberung von Orioli“ ist der berühmte Maschinenmensch Maria nicht nur Katalysatorin der Kreuzigungshysterie, sondern auch Initiatorin des Aufstandes überhaupt (vgl. *Metropolis*, 239). In *Metropolis* trägt die Hysterie also deutlicher weibliche Züge.

¹⁰ Apropos *Metropolis*: Die Idee einer „Mittlerin“ – wenn auch anders konnotiert – taucht im Werk Thea von Harbous zuerst in *Das Haus ohne Tür und Fenster* (1920) auf (vgl. 254).

¹¹ „Mein Roman *Metropolis* erscheint Ende Oktober in der Berliner Illustrierten Zeitung. Es ist aber eine Vorabdrucksform [sic!], für die Millionen von Lesern zugestutzt, und die Buchform ist eine andere, und Gott sei Dank bessere.“ (Brief an die Mutter v. 14.7.1925)