

Karin Bruns: Kinomythen 1920 – 1945.

Die Filmentwürfe der Thea von Harbou

Stuttgart: Metzler 1995, 282 S., ISBN 3-476-01278-6, DM 68,-

Es gibt nicht sehr viele monographische Arbeiten über Drehbuchautoren. Demgegenüber ist das Werk von Thea von Harbou bereits recht gut untersucht: Mit der Dissertation von Reinhold Keiner (1984, überarbeitet 1991) liegt eine repräsentative Monographie für die Tätigkeit bis 1933 vor. Eine Frankfurter Magisterarbeit hat 1986 auch die Harbouschen Drehbücher des NS-Films untersucht. Probleme mit ihrer filmgeschichtlichen Einordnung gibt es eigentlich nicht, sieht man vielleicht davon ab, daß die besondere Art der Zusammenarbeit mit Fritz Lang noch immer nicht recht entschlüsselt ist und bei den zusammen erarbeiteten Filmen die vermeintlich überragende bilddramatische Qualität und die motivischen bzw. ideologischen Implikationen auseinanderdividiert werden.

Karin Bruns interessiert sich nicht für den besonderen Textstatus des Drehbuchs, für seine spezifischen Techniken und filmische Präformierungskraft. Das wird bereits in den verwendeten Begriffen deutlich, spricht sie doch fast durchgängig vom „Script“ oder selbst bei als Film realisierten Drehbüchern von „Filmprojekten“. Ob die Stoffe und Motive, die Thea von Harbou verarbeitet und geschaffen hat, repräsentative „Kinomythen“ ausmachen, wie der generalisierende Titel nahelegt, muß angesichts der zuweilen recht knappen und etwas phänomenologischen filmhistorischen Einordnung bezweifelt werden. Besonders die Einschätzung der Motiv-, Bild- und Inszenierungskonventionen des Stummfilms, denen Bruns fast durchweg eine „exzessive“ (S.60) bzw. „hysterische Choreografie [oder] Dramaturgie“ (S.62f.) unterstellt, mutet etwas grob an. Der Originaltitel der Dissertation lautete zurückhaltender: *Thea von Harbou. Zur Literatur- und Filmproduktion einer Autorin (1910-1945)*.

Karin Bruns ist an einer moderaten ideologiekritischen Einschätzung der Harbou-Drehbücher und Romane interessiert. In einer „diskurstheoretisch inspirierten Kommentierung des Stumm- und Tonfilms“ versucht sie, „die Organisation eines Sujets durch das assoziierte Feld und durch die jeweils kino-spezifischen Produktionsregeln herauszustellen“ (S.5f.). Letztere geraten bisweilen etwas knapp, denn die diskurstheoretische Feld-Kommentierung überwiegt bei weitem. Leider zu selten an den Original-Drehbüchern (die aus den frühen

zwanziger Jahren zumeist nicht erhalten sind), sondern durch Heranziehung von Roman- und Novellen-Vorlagen oder Nachschriften, zeichnet Bruns zunächst die Grundprinzipien von Weltsicht und Fabelstrukturen in den Harbouschen Legenden-, Märchen-, Balladen- oder den Exotik-Filmen der frühen zwanziger Jahre nach. Es ist dies durchweg ein phantastisches Erzählen, das sich jedoch um eine Integration aktueller Zeitaspekte und um eine triviale Psychologisierung bemüht.

Überhaupt ist die Verschmelzung disparater Motivelemente eine Stärke Thea von Harbous. Nicht nur, daß sie Eros und Thanatos vor allem in den aufopferungsvoll liebenden Frauenfiguren bedrückend eng zusammenbringt. In den *Nibelungen* (aber auch in einigen weniger bekannten Stummfilmen wie *Das wandernde Bild*) erkennt Bruns die „Verschmelzung deutschen Fatalismus mit einem vagen katholischen Mystizismus“ (S.18), und den stummen zweiteiligen *Dr. Mabuse* begreift sie als „Schnittstelle“ von „Okkultismus, Psychologie und Technik“ (S.74). Solche Befunde bettet Bruns stets in sehr detaillierte, äußerst umfangreich belegte Diskurse etwa zum Stand der damaligen Hypnose- und Hysterie-Forschung oder zum Orientalismus (angesichts von *Das Indische Grabmal*) ein. Ausführlich diskutiert sie bei *Metropolis*, *Spione* und *Frau im Mond* Aspekte der Technikgeschichte, insbesondere der Nachrichten- und Raketentechnik, die Thea von Harbou (jeweils in enger Zusammenarbeit mit Fritz Lang) als aufsehenerregende Sujets „mythisch verarbeitet“ (S.85). Ausgangspunkt der populärwissenschaftlich verbrämten Technik-Dramatisierung ist bei Harbou stets der zentrale Konfliktanlaß des Melodrams: das Begehren des Mannes nach der Frau. Bruns weist nach, daß der technische Entdeckungswille, der in diesen Filmen leitbildhaft vorgeführt wird, im Grunde genommen aus dem erzwungenen Triebverzicht der Figuren resultiert.

Eine solche Konfliktstruktur, die sich aus fundamentalen Widersprüchen ergibt (was Thea von Harbou angesichts ihrer Vorliebe für die Verschmelzung antagonistischer Charaktere oder Motive stets im Auge oder im Gefühl gehabt haben mag), wird mit dem NS-Film eingeebnet. Die Fallhöhe der Konflikte wird damit geringer, durchschnittlicher. Es scheint, die „hysterische“ Dramaturgie wird auf ein 'Normalmaß' zurückgestutzt. Zwar hält Harbou in ihren Melodramen nach wie vor an ihren bereits im Ersten Weltkrieg kreierten Leidensapotheken liebender Frauen fest. Sehr überzeugend hierfür entwickelt Bruns an *Annelie. Die Geschichte eines Lebens* ein Erzählmodell des NS-Film melodrams, das wesentlich von den Handlungs- und Konfliktstereotypen Thea von Harbous geprägt ist. Im Unterschied zu den frühen tragödien- oder passionsspielhaften Stummfilmen sind ihre Melodramen der 30er Jahre jedoch erheblich trostreicher und versöhnlicher. Auch in diesem Kapitel gibt es wiederum umfangreiche Diskurse etwa zur Industrie- und zur Natursymbolik, zum Gegensatz und zum Verschmelzungsversuch von Stadt und Land oder zur Funktion des Sports im Film. Analysen der beiden Regiearbeiten Harbous, *Hanneles Himmelfahrt* und *Elisabeth und der Narr* (beide 1934), sowie eine Einordnung ihrer Komödien,

die natürlich stets Geschlechterkonflikte und den daraus resultierenden „Irrsinn der Liebe“ (S.168) aufgreifen, ergeben insgesamt eine sehr differenzierte Einschätzung der Arbeiten von Thea von Harbou für die Jahre 1933-45.

Jürgen Kasten (Berlin)