Kinomythen 1920–1945

Karin Bruns

KINOMYTHEN 1920–1945

**Die Filmentwürfe
der Thea von Harbou**

**Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar**

Dieser Text ist die nur geringfügig veränderte Fassung der 1993 an der Universität Essen, Fachbereich Literatur- und Sprachwissenschaften, zugelassenen Dissertation „Thea von Harbou. Zur Literatur- und Filmproduktion einer Autorin (1910–1945)“.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Bruns, Karin:

Kinomythen 1920–1945 : die Filmentwürfe der Thea von Harbou / Karin Bruns. –
Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995

Zugl.: Essen, Univ., Diss., 1993 u. d. T.: Bruns, Karin: Thea von Harbou
ISBN 978-3-476-01278-4

ISBN 978-3-476-01278-4
ISBN 978-3-476-03576-9 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-03576-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1995 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1995

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung 5

I Chiffren und Figuren des Nationalen: Zur diskursiven Position der Autorin 1905–1925 7

Weibliche Stahlgestalten: Soldatische Frauen und Männer 9 Das virtuelle Archiv des Rassismus 10 Die Liebe unter den Zeichen des Krieges 14 Vom Balladenfilm zum Nationalepos 17 Variation 1: Heiligenlegende 22 Variation 2: Madonnen-Animation 25 Variation 3: Materie-Transformation 30 Variation 4: Ort der Wünsche/Orientalismus-Komplex 33 Kosmos der Gelöbnisse: DIE NIBELUNGEN 37

II Somnambulismus, Hypnose, Hysterie: Phantastischer Film und medizinischer Diskurs 43

Die Dramaturgie der hypnotischen Szene 45 ›Konzentration‹/›Faszination‹ des Blicks 46 Magie des Wortes 49 Zeichen der Automatisierung 50 (Post-)Hypnotismus und Verbrechen 53 Apperzeptionssensationen: Nachrichtentechnologie und Fernsuggestion 55 Filmische Adaptionen: Magnetisierungseffekte, Geistererscheinungen und hysterische Dramaturgien 59 Inszenierte Trancen – somnambule Posen 60 Hysterische Choreographien 62 Nervöse Aktanten: Film-Figuren im Strudel der Nachrichtentechnologien 66 Psychogramm der Gesellschaft: Die MABUSE-Filme 72

III Auf exZentrischer Bahn: Raketenforschung und die Entstehung des Science-Fiction-Films in Deutschland 77

Oberths »Rakete zu den Planetenräumen« und die Folgen 78 Die Institutionalisierung der Weltraumforschung in Deutschland 81 Naturwissenschaft als nationaler Mythos 83 FRAU IM MOND: Der erste deutsche Raketenfilm 86 Psychophysiologie und Physik: Das Zeichenarsenal des neuen Menschen in METROPOLIS und FRAU IM MOND 89 Hysterica lunaris: Der Ingenieur-Held 90 Wissenselemente der Nachkriegsmedizin: Der Andruck 91 Mond-Sucht und Gold-Rausch 94 Die Erfindung des Verderbens: Der Mad Scientist als Alter Ego des Ingenieurs 96 Erscheinungen des Lichts: Das Weibliche im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 99 Die ›Frau‹ im Mond: Eine paradoxe Figur? 102

iv Filmprojekte der NS-Zeit 107

Sport und/im Film: DER LÄUFER VON MARATHON 110 Politik als Familien-Drama: DER ALTE UND DER JUNGE KÖNIG, ANNELIE – DIE GESCHICHTE EINES LEBENS 116 Industrialismus versus Natur: Programmatistische Integration städtischer und dörflicher Kultur 123 Metall! Industrie-Symbolik und Sprache des Herzens: DER HERRSCHER 124 Die Spur der Städte: Kriminalfilm und Krankheit 132 Politik der Zerstreuung: Vergnügungskultur im Unterhaltungsfilm 139 Meteorologie der Sinne: Natursymbolik und Sexierung 144 Dämonische Seelen-Landschaften: VIA MALA 148 Inversion des Begehrens: Melodram/Frauenfilm 151 Traum in Weiß: Thea von Harbous Regiearbeiten 152 Partitur der Mütterlichkeit: MUTTERLIED – MIT DEN AUGEN EINER FRAU – EINE FRAU OHNE BEDEUTUNG 156 Verzicht und Ferne: EINE FRAU FÜR DREI TAGE – WIE KONNTEST DU, VERONIKA? – VERSPRICH MIR NICHTS 162 Todesszenarien des Weiblichen: JUGEND 166 Rollentausch? Positionsspiele der Geschlechter im NS-Kino am Beispiel der Komödie 168

Anmerkungen 175

Verzeichnisse und Register 238

Filmografie 238 Literaturverzeichnis 244 Unveröffentlichte Materialien 264 Abbildungsverzeichnis 266 Register der Filmtitel 267 Personenregister 270 Sachregister 273

Mitten aus den Trümmern (altes Leben,
aus den Ruinen blühend) tauchte eine
deutsche Frauengestalt auf, mit dem
Vornamen ›Thea‹.

Joseph Roth

Vorbemerkung

Thea von Harbou gehört zu den sowohl von der Literatur- als auch der Filmgeschichtsschreibung wenig beachteten Autorinnen.¹ Zu den Gründen dafür dürfte (neben der ›Trivialität‹, die man ihren Werken attestiert hat) gehören, daß sich Biografie und Texte mythischen Zuschreibungen und finalistischen Perspektiven entziehen: Ihr Leben umspannt den Zeitraum von der Jahrhundertwende bis zum sogenannten Wirtschaftswunder; ihre literarische und filmische Produktion (über 50 Drehbücher) verweist auf Texte und Figuren des 19. Jahrhunderts ebenso wie auf Ikonen und Modelle des Industrialismus und der ›Moderne‹. Als – weitaus weniger bekannter – Parallelfall zu Leni Riefenstahl haben Kinogeschichtsschreibung und Filmkritik sie sowohl als »Dichterin«² und »Filmdiva«³ als auch als »Cosima von Babelsberg« oder »Lady Kitschener«⁴ etikettiert und sie – wegen ihrer Zusammenarbeit mit so bekannten Regisseuren wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Veit Harlan und Hans Steinhoff (u. a. Regisseur des Euthanasiefilms *ICH KLASSE AN*) – einmal der Avantgarde der Weimarer Republik, ein anderes mal dem Nazi-Kino zugeschlagen. Tatsächlich läßt das große Feld ihrer Romane, Erzählungen, Drehbücher und Filme (zweimal führt sie 1933/34 Regie) die Anpassungsfähigkeit und -bereitschaft einer Autorin an hegemoniale Ideologien erkennen, aber auch: die Regeln modern-industrieller Literatur- und Filmarbeit, die Gesetze von Genres und die Einflüsse moderner naturwissenschaftlich-technischer Diskurse und Praktiken.

Die Arbeiten Thea von Harbous werden hier jedoch nicht unter der Perspektive einer ›Autorentheorie‹ behandelt, die »Linien durch das Gesamtwerk« zurück- oder vorzieht und dadurch selbst finalistische Narrationsfiguren hervorbringt.⁵ Gerade bei einem hochgradig spezialisierten und kapitalintensiven Praxisbereich wie dem (kommerziellen) Kino, das ausschließlich arbeitsteilig funktioniert,⁶ kann und muß es um die Kommentierung filmischer Werke *am Beispiel* einer (Film-)Autorin gehen.

Auf eine Problematisierung des Text-Bild-Verhältnisses wird bewußt verzichtet.⁷ Auch ausführliche Sequenzanalysen konnten – bei weit über 100 Texten und Filmen, die das Ausgangsmaterial der vorliegenden Arbeit bilden – nicht vorgenommen werden. Der Schwerpunkt liegt vielmehr auf einer diskurstheoretisch inspirierten Kommentierung des Stumm- und Tonfilms (bis zum Ende des II. Weltkriegs), die versucht, die Organisation eines Sujets⁸ durch das assoziierte

Feld⁹ und durch die jeweils kinospezifischen Produktionsregeln herauszustellen. Die Unterteilung nach drei signifikanten Schnitten¹⁰ erlaubt es, den Blick zu lenken auf cineastische Vor- und Abbilder, auf Spezifika und Ähnlichkeiten der einzelnen Text- und Filmgruppen.

So lassen sich etwa die exzessiven Choreografien und hysterischen Posen, die der Stummfilm u. a. aus dem Bildreservoir des 1. Weltkriegs entnimmt (s. Kap. I–III), auch im NS-Film wiederfinden, hier jedoch eingebunden in rassistische Konnotate und die Desavouierung weiblicher Sexualität (s. Kap. IV). Andererseits lassen sich kulturtypologisch-nationalistische Topoi und Bildentwürfe der nationalsozialistischen Theorie- und Kulturproduktion bereits in Filmen der Weimarer Republik auffinden (s. u. a. Kap. III am Beispiel der *FRAU IM MOND*).

Die Dominanz populärer Genres wie des Melodrams, das die Geschlechterpolarität seit Entstehen des Mediums Film immer wieder re-formuliert, führt zu einer Applikation partiell identischer und partiell neuer Szenen, Figuren und narrativer Stereotype, so daß es schwierig erscheint, für die Kinoprodukte der 30er und 40er Jahre eine spezifische ›NS-Ästhetik‹ zu reklamieren. Eher ließe sich für die zahlreichen sogenannten ›Frauenfilme‹ (s. Kap. IV) von einem bereits im 18. Jahrhundert präfigurierten narrativen Grundtyp sprechen, der unter dem Nazi-Regime spezifischen ideologischen Funktionalisierungen unterworfen wird.¹¹ Während sich Arbeiten zu Propaganda- bzw. Staatsauftrags-Filmen weitgehend auf die Analyse nationalsozialistischer (Selbst-)Inszenierung (Massenornamentik, Monumentalität etc.) stützen können,¹² ist die Untersuchung ›durchschnittlicher‹ Unterhaltungsfilme – wie sie im folgenden vorgenommen wird – ganz auf den Nachweis populärer symbolischer und narrativer Strukturen in neuen Verwendungskontexten¹³ selbst angewiesen und damit auf den »Kern des Politischen im Ästhetischen«.¹⁴ Die Abbildungspraxis des NS-Films erweist sich dann unter dieser Perspektive als nach wie vor wirksam in vielen Kinoprodukten der Nachkriegszeit.

Für Unterstützung meiner Arbeit bedanke ich mich bei folgenden Institutionen und Personen: Bundesarchiv Filmarchiv (Berlin), Bundesarchiv Filmarchiv (Koblenz), Bundesarchiv Koblenz, Deutsches Institut für Filmkunde (Frankfurt), Deutsches Institut für Filmkunde (Wiesbaden), Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin), femme totale (Frauenfilmfestival, Dortmund), Erich und Hannelore Bruns, Ute Gerhard, Federico Gonzalez Basabe, Ute Hechtfisher (Lektorat Metzler), Reinhold Keiner, Gertrud Koch, Jutta Kolkenbrock-Netz, Claudia Richarz, Manfred Schneider, Ernst Schulte-Holtey, Justus Ulbricht, Wulf Wülfig.