

# Positive Heldinnen sind blond

## Die Novellensammlung „Deutsche Frauen“ der Unterhaltungsschriftstellerin Thea von Harbou

Thea von Harbou (1888–1954) ist vor allem als Drehbuchautorin und besonders durch ihre Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit Fritz Lang bekannt, wobei ihr schon in der zeitgenössischen Filmkritik das Bemängelnswerte an den gemeinsamen Filmen angelastet wurde. So führte man beispielsweise das Schwülstig-Pathetische auf ihren Einfluss zurück und warf ihr die rassistischen Elemente in den Filmen vor.<sup>1</sup> Thea von Harbous künstlerischer Anteil in dieser Zusammenarbeit wurde lange unterschätzt, ehe Reinhold Keiner 1984 als erster nachwies, wie exakt die Autorin die den Regisseuren Fritz Lang und Friedrich Wilhelm Murnau zugeschriebenen filmischen Errungenschaften in Bezug aufameratechnik, Architektur und Lichtführung in ihren Drehbüchern vorgeschrieben hat.<sup>2</sup> Ehe sie die Laufbahn als Drehbuchautorin einschlug und mit dem Film das für sie perfekte Medium entdeckte, hatte Thea von Harbou sich bereits einen Namen als Unterhaltungsschriftstellerin gemacht, deren Werke einen bemerkenswerten kommerziellen Erfolg hatten. Um dies vorwegzunehmen: Thea von Harbous Beitrag zur Filmgeschichte ist wesentlich höher zu veranschlagen als ihr Beitrag zur Literaturgeschichte. Der Wiederentdeckung harrt ihr literarisches Werk mit Sicherheit nicht. Aussagekraft hat Trivilliteratur vor allem im Hinblick auf ihre Entstehungszeit, denn, abgesehen von ihrer ureigenen Aufgabe zu unterhalten, vermittelt sie Verhaltensmuster und Orientierung.<sup>3</sup> Auf diese Weise spiegeln die Texte zeitgenössische Ideen und Anschauungen und, um auf das Thema „Frauen!“ zu kommen, damit auch das herrschende weibliche Rollenverständnis.

Dieser Beitrag konzentriert sich auf Thea von Harbous Novellensammlung *Deutsche Frauen*<sup>4</sup> (1914), die fünf Texte von einer Frau für Frauen und über Frauen umfasst. Die Geschichten behandeln Frauen und ihr Verhalten im Hinblick auf die Aspekte Paarbeziehung, Krieg, Kolonialismus sowie das Mutter-Kind-Verhältnis. Außerdem decken sie das gesamte Spektrum weiblichen Daseins von guten bis zu moralisch zweifel-

haften, alten und jungen Frauen sowie werdenden und verlassenen Müttern ab.

**„Ein unruhiges und herrisches Blut, das unwirsch aufbegehrte, wenn es sich ducken sollte“**

Im Mittelpunkt der Geschichte „Der Weg in der Nacht“ steht die Außenseiterin Maria, die als rothaarige, von Kindheit an angefeindete Waise charakterisiert wird, eine auffällige Schönheit, nach der die Männer sich umdrehen, was wiederum den Frauen nicht gefällt,



zumal Maria eine gewisse Freizügigkeit eigen ist. Sie wirft sich jedem an den Hals und vergrätzt so auch denjenigen, „der eine Glückliche und Gute aus ihr hätte machen können“. Ihre Dienstverhältnisse als Magd enden aber nicht nur wegen ihrer Freizügigkeit frühzeitig: „Sie konnte sich nicht schicken in fremden Dienst“. Maria steht mit zwei Leitmotiven in Verbindung. Da sind einerseits ihre roten Haare, deren Länge und Pracht ständig hervorgehoben werden, und andererseits Tiermotive, die zeigen, dass sie kein vollwertiges Mitglied der menschlichen Gesellschaft ist. So unterscheidet sich auch ihre Reaktion auf den Kriegsausbruch deutlich von

dem Verhalten der restlichen Dorfbewohner. Während alle gemeinschaftlich anpacken, die Ernte einbringen oder sich an einer Sammlung von Hilfsgütern beteiligen, glänzt Maria durch Nichtstun und kommt den Aufforderungen mitzutun nicht nach: „Die Maria freilich tat, als sei sie taub wie eine Nuß um die Ostern und rührte sich nicht, zog nur ein wenig die Lippen hoch, daß ihre blanken Zähne blitzten wie die eines schönen schläfrigen Tieres, das gestört wird.“ Das Wort „schläfrig“ signalisiert, dass sie ‘erweckt’ werden muss. Diese Erweckung vollzieht sich in zwei Etappen. Zunächst verkehrt der Krieg und seine Wirkung auf den Rest der Bevölkerung Marias zuvor gleichgültig registriertes Außenseitertum in ein negativ empfundenenes Ausgeschlossensein. In einem zweiten Schritt — und das erscheint paradox — bekommt sie etwas zu verlieren.

Der Krieg wird in idyllisch-märchenhaftem Plauderton — mit Fragen, Publikumsanreden, Ausrufen und Einschüben gespickt — geschildert, der dem heutigen Leser für das ernste Thema höchst unpassend erscheint. Die Mobilmachung ist ein heiteres Treiben, das aus dem Blickwinkel des ob der Aktivitäten auf der Straße verwunderten, kleinsten Häuschens des Dorfes erzählt wird. Neben dem obligatorischen Vergleich des Kriegs mit Naturgewalten („das fuhr über das Häuschen wie Gewitter und Märzensturm“) finden sich Schuldzuweisungen an die Kriegsgegner, die beispielsweise in den Gesprächen der Dorfbewohner zu den „elenden, die dir und dem Nachbar und allen, die auf gut deutsch fluchen können, den Frieden gestohlen haben“ werden. Die Kriegsdarstellung aus der Perspektive der ‚Heimatfront‘ ist geprägt von Rezeptionsanweisungen.<sup>5</sup> Sie betont die Verbrüderung aller Deutschen sowie das entstandene Gemeinschaftsgefühl und stellt der „guten“, der „eisernen Stunde“, die darüber hinaus durch das entsprechende Vokabular in die sakrale Sphäre gehoben wird, die vorangegangene Zeit als schlechter gegenüber: „Eine schöne Stunde war gekommen, eine Stunde voll Ernst und entschlossener Freude — die war von Haus zu Haus gegangen und hatte den kleinen Stuben- und Straßenzank in den Müllwagen gesammelt. So, da waren sie ihn los. Gelt, das tat wohl?“

Angesichts des Gemeinschaftserlebnisses Krieg wird Maria sich ihrer Einsamkeit schmerzlich bewusst und empfindet es als Leid, nichts beziehungsweise niemanden opfern zu müssen. Das besonders adelnde Opfer ist nämlich ein Geliebter oder Ehemann. Daher opfert sie ihre Haare, das „rote Gold“, wobei ihre Beweggründe jedoch noch nicht die richtigen sind: „Aber sie wollte sich das Recht erkaufen, die Maria — ja, das wollte sie! Nicht aus Güte, nicht um zu helfen, nein, weil sie fror und die Gemeinschaft suchte, fast mit einem heimlichen Haß auf die, denen es so leicht wurde, würdig der Stunde zu sein.“

Dies ist aber erst der halbe Weg zur Erweckung. Nachdem eine Abteilung deutscher Soldaten jenseits der Grenze überfallen wurde, macht Maria sich mitten in der Nacht auf den Weg und rettet dem Mann, der „eine Glückliche und Gute aus ihr hätte machen können“, und seinen Kameraden das Leben. Maria und der Soldat sprechen sich über ihre verunglückte Beziehung aus, die auch aufgrund von Marias Wesensart scheiterte, und sie rät ihm, sich statt ihrer eine brave und saubere Frau zu suchen. Auf die Ankündigung des Mannes, nach dem Krieg nach ihr suchen zu wollen, antwortet sie nicht, doch sie schaut sich um, „als sei's ihr *Erwachen*“ (Hervorhebung P.S.). Trotz ihres ausgesprochenen Verzichts hat sie nun auch jemanden zu verlieren beziehungsweise zu opfern, wie es im Sprachgebrauch des Textes heißt.



Und nun ist Maria eine vollständig Gewandelte: Die Frau, die sich nicht ducken kann, „geht mit ein wenig gesenktem Kopfe, sachten Schrittes, geht wie ein Mensch, der sich heimgefunden hat. Sie fühlt auch, daß sie nun eins geworden ist mit den andern Menschen, daß sie teil hat an der großen Gemeinschaft der Stunde.“ Der Kontrast zu der bisherigen Schilderung, ihrer Wildheit, dem finsternen Blick und dem Schreiten eines Edeltiers — zwar edel, aber doch Tier — ist unübersehbar. Maria ist Mensch geworden. Die Novelle schließt: „Ich will helfen,‘ sagt die Maria.“ Dies zeigt, dass sie nun bereit ist, sich unterzuordnen und einzufügen.

### „Mißtrauen gegen die fremde Farbe“

Wie Maria wird Möve Andersen in eine Kriegshandlung verwickelt, wobei der Akzent der Erzählung jedoch auf der rassischen Abgrenzung der „weißen Frau“ gegen Menschen anderer Hautfarben liegt. „Banzai!“ ist eine Geschichte mit Exotikbonus, die in einer deutschen Kolonie auf Westsamoa spielt, was der Autorin Gelegenheit verschafft, in farbenfrohen Detailschilderungen der mit dem Garten Eden verglichenen Insel zu schwelgen. Statt der Bergung einer kleinen Abteilung Soldaten obliegt der Heldin die Rettung eines deutschen Schiffes und eines gesamten deutschen Schutzgebietes.

Dem Text lässt sich eine deutliche Rangliste der Rassen entnehmen. Ganz oben stehen die Weißen.

Diese sind arbeitsam, schaffen aus dem Chaos „die sinnvolle Ordnung einer neuen Welt“ und sie sind das „blonde weißhäutige Mitleid“, das auch verkommenen Chinesen die helfende Hand reicht. Vertreter der ersten Ebene werden auch des Vergleiches mit altgermanischen Göttern gewürdigt. An zweiter Stelle stehen die Angehörigen der braunen Rasse, Kinder mit dem charakteristischen Merkmal Fröhlichkeit und nicht besonders arbeitseifrig. Implizit vermittelt die Erzählung Wertmaßstäbe im Hinblick auf Schönheitsideale, denn die Dorfschönheit Leitu beizt sich das „Ebenholzhaar mit Kalk goldblonden“ wie das Haar der Herrin. Blond gilt offenbar für schöner als schwarz. Zwischen den prangenden Brüsten des Dorf Mädchens hängt ein Fruchtekranz. Ihre Nacktheit zeigt die Primitivität der „braunen Kinder“, denn ihnen fehlt das Schamempfinden. Auf der untersten Stufe stehen die „gelben Tiere“. Rassistische Ausfälle gegen Chinesen und Japaner, die als verschlagen, hinterhältig und gemein sowie Verräter und Untermenschen diffamiert werden, machen einen beträchtlichen Teil des Textes aus.



Möve findet heraus, dass die Japaner die Wege sowie die Telefunkenstation zerstört und die Deutschen in der Bucht getötet haben, damit das Schiff vor dem Anlaufen des Hafens nicht gewarnt werden kann. Betont wird der ehrliche, aber ungleiche Kampf der überraschten und nur mit ihren Fäusten bewaffneten Deutschen gegen die mit Gewehren ausgestatteten Japaner. „Nun war das gelbe Gezücht germanischen Blut und Gut an die Pulse gesprungen — und der Sprung war gut. Die Fangzähne faßten; Blut troff der Bestie vom Maul. Und sie lag schon wieder, zum Angriff geduckt, im Hinterhalt und lauerte... lauerte...“, lautet der Kommentar.

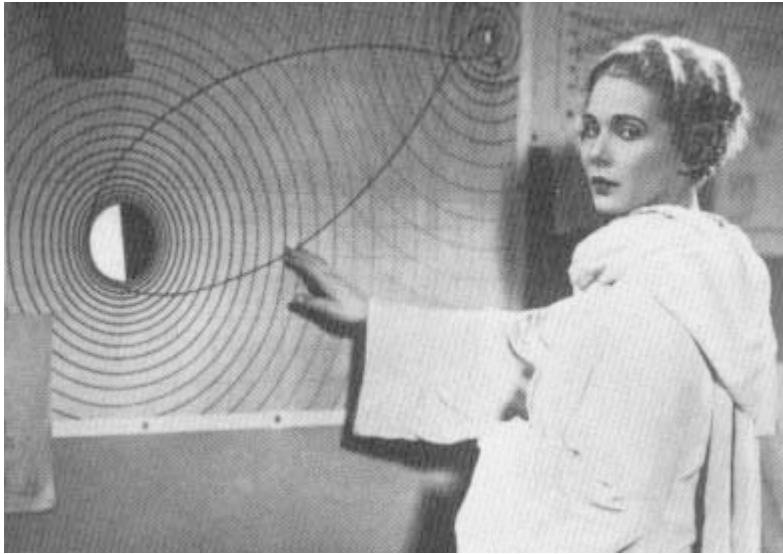
Um die Kolonie zu retten, versucht Möve ihren Mann zur Hilfe zu holen, der mitten im Urwald ein neues Gebiet rodet. Sie reitet selbst, denn „[d]ie fremde Rasse — das fremde Blut... Wer bürgte ihr dafür, daß die braune Rasse mit der gelben nicht gemeinsam fechten würde gegen die weiße? Was hatten sie, die Kinder der Seligen Inseln,

denen aus Europa für ein Unterpand zu bieten, daß ihre Treue nicht bestechlich war?“ Weil sie im Dickicht des Urwalds stecken bleibt, droht ihr Rettungsversuch zu scheitern, bis ihr der Einfall kommt, den Kreuzer durch ein Flammenzeichen zu warnen. Sie steckt ihr auf einem Hügel gelegenes Haus in Brand. Da die Geschichte anfangs die Schwierigkeiten erwähnt, wie dem Urwald das Land und letztlich die Siedlung mit dem als „weiträumig und heiter wie eine Festung des Glücks und beginnenden Reichtums“ beschriebenen Haus abgetrotzt wurde, stellt das Abbrennen dieses Hauses ein echtes Opfer dar, das Möve aber heldenhaft bringt, während die braunen Bediensteten darüber jammern. Als klar ist, dass die Rettung gelungen ist, fällt Möve in Ohnmacht. Was einer Rückkehr in das klischeegemäße weibliche Rollenverhalten gleichkommt.

Die Autorin, die in einem anderen Buch bedauernd das Ausgeschlossensein der Weiblichkeit aus dem aktiven Kriegsgeschehen konstatiert<sup>6</sup>, phantasiert zumindest für zwei Frauen eine tätige Teilhabe an dem Abenteuer Krieg, die jedoch dadurch relativiert wird, dass Maria sich in die geforderte Frauenrolle fügt und das Vorangegangene als Ausnahme dasteht; genauso wenig stellt Möves Rettung der Kolonie eine dauerhafte Änderung weiblicher Verhaltensmuster dar.

**„Ein dienendes Wesen — eine geweihte Schale, das köstliche Gefäß eines köstlicheren Inhalts“**

... ist die junge Bäuerin und werdende Mutter Renate, die im Zentrum der Geschichte „Das Gewitter“ steht. Diese und die Erzählung „Der stumme Teich“ befassen sich mit der Mutterschaft und der Paarbeziehung. Schlüsselwörter der Beschreibung ihres Daseins auf dem unverhofft geerbten Hof sind „Traum“ und „Spiel“, denn das Kindweib Renate findet sich in diese Rolle noch nicht hinein, was sich insbesondere in der Paarbeziehung äußert. Ein Rückblick, wie die Liebe und Ehe von Detlev und Renate begann, vermittelt dem Leser Einblick in das Verhältnis von Mann und Frau: Der Mann ist der Vorausschauende und Planende, während die Frau ihm folgt. Die Beziehung hat sich durch Renates Schwangerschaft verändert: „Sie hätte nichts bedurft zu einem vollkommenen Glück als die Gemeinschaft mit dem, der ihr alles war. Ja, fast wollte es ihr scheinen, als ob ihr der geliebte Mann auf diesem Wege, der zu Gipfeln führte, nicht mehr so nahe sei als auf dem früheren, der schmal und traulich nur durch die Täler ging. Auch seine Liebe hatte sich verwandelt, seitdem er wußte, daß ihm von ihrem gesegneten Leib der Sohn kommen sollte, der Erbe. Nun war sein Glück sehr ernst und ganz erfüllt von einer großen, schönen Andacht. Sie aber spürte das leuchtende Erblühen vom Frühling zum Sommer seiner Liebe mit einer leisen, süßen Traurigkeit.“ Offensichtlich haben die Partner



ein unterschiedliches Tempo, bei dem sie 'hinterherhinkt'. Der Lernprozess, den Renate durchmacht, bewirkt eine Veränderung ihrer Wahrnehmung: Sie sieht und hört anders als zuvor. Renate lernt, das Leben aus Detlevs Blickwinkel zu betrachten, „sie lernte es, dem Künftigen zu dienen und ihm den Weg zu bereiten und lernte die Mannesart lieben, die sät, was spätere Geschlechter ernten“. Der Lohn besteht also nicht im egoistischen Genießen der Früchte seiner Arbeit, sondern im altruistischen Schaffen für andere. Des Weiteren zieht der Text die Parallele zwischen der Erde und der Frau als Lebensspenderin. Nachdem Detlev bei dem Gewitter stirbt, will Renate ihm wie im Leben in den Tod folgen, doch das werdende Leben hindert sie daran: „Ja — ja, du junge Frau Renate: ein Kind warst du, ein süßes Kind, und warst ein Weib, ein süßes Weib — und mußt nun wachsen aus diesem süßen Kindesweibtum und selber Mutter werden. Du hast kein Recht zum Sterben mehr, nur noch die Pflicht zum Leben. Du bist die Erde, die mütterliche Erde, in die der Mann den Samen streute und die er doppelt liebte, als er sie in ihrer fruchtbaren Ernteschönheit vor sich sah. Denn seine Zukunft liebte er in dir. Seine Gedanken, die in kommende Jahre säten und bauten, seine Pläne, die der Segen späterer Geschlechter werden sollten, seine Hoffnungen und Wünsche gab er dir als ein Vermächtnis. Du aber liebtest ihn. Er starb. Und sein — sein Leben mußt du weiterleben.“ Ihr Weiterleben ist einerseits ein Opfer, bei dem sie sich selbst aufgibt. Pflichterfüllung und Altruismus stehen über dem persönlichen Glück. Andererseits erscheint sie in der machtvolleren Position, weil nur durch sie die Sippe fortbesteht und Detlevs Arbeit für die kommende Generation überhaupt einen Wert hat.

Wie in „Das Gewitter“ ist auch in „Der stumme Teich“ die nachfolgende Generation die wichtigere. In dieser Novelle geht es um das Leben der Anne Jensen, die

verantwortlich für das Leben ihres Sohnes ist, nachdem ihr eigenes aufgrund einer falschen Partnerwahl misslang. Denn sie hat den Fremdling Hannes geheiratet, ein Ziehkind der Dorfpastorin, das Gerüchten zufolge spanisches Zigeunerblut in den Adern hat. Abgesehen von seinem lockeren Verhältnis zur Wahrheit krankt Hannes an Fernweh sowie Trunk- und Spielsucht. Hannes leitet seinen Sohn Lukas auf die schiefe Bahn und ins moralische Abseits. Der Sohn bestiehlt seine Mutter und geht mit dem Vater auf Safttour. Um ihren Sohn zu retten, reißt sie sich ihre Liebe aus dem Herzen und tötet ihren Mann, wobei auch ihr 'Morden' ein Dulden ist. Sie

hält Hannes nicht zurück, als er besoffen auf den stummen Teich zuhält, der noch nie die Leiche eines Ertrunkenen wieder herausgegeben hat. Doch damit nicht genug. Lukas hat das unruhige Blut seines Vaters geerbt. Damit sein Fernweh gestillt wird und er trotzdem ein guter Mensch bleiben kann, verheiratet Anne den Sohn mit einem einfachen, blonden Mädchel und schickt ihn in eine westafrikanische Kolonie. Als Buße für ihren 'Mord' erlegt Anne sich auf, als Magd auf den Gutshof zurückzukehren, auf dem ihre Geschichte mit Hannes begann, und den Kontakt zu ihrem Sohn abbrechen. Fazit: Die Frauen überleben ihre Männer nicht nur, sondern ihnen obliegt auch die selbstlose Fürsorge für die Nachkommen, die sie auf den rechten Weg leiten müssen.

**Hinter jedem großen Mann... oder „selber ganz nur Wärme, ganz nur Licht, ein frommes und inbrünstiges Opfer“**

Hanna Pistorius, ein unscheinbares, stilles, demütiges Geschöpf von „blonder, durchsichtige[r] Lieblichkeit“ und ein „Wesen ohne Wirklichkeiten“, avanciert zur Heldin in Abwesenheit, da sie innerhalb der ersten zwei Seiten durch Ableben und Beerdigung aus der Geschichte „Die Kerze“ geschrieben wird. Zwei Monate später bringt sich ihr Ehemann um, der große Arzt und Forscher Heinrich Gröner. Eine Begründung dafür und eine Würdigung der Ehefrau im Nachhinein werden in einem Brief nachgereicht, der in warnender Absicht an einen jüngeren Freund gerichtet ist, damit dieser nicht so werde wie Heinrich.

Die Geschichte ist geprägt von der Dichotomie Mann/Frau, wobei die Frau dem Kindlichen, dem Glauben und dem Gefühl zugeordnet ist, während der Mann für die Erwachsenenwelt und die Rationalität steht. Hanna ist ein zu schlichtes Gemüt, um Heinrichs gelehrte Ausführungen und seine Forschungstätigkeit zu begreifen. Dafür ist Heinrich unfähig, Freude zu



Heinrich stellt die ausschließlich rational geprägte Lebensweise, der sowohl er selbst als auch der Empfänger des Briefes anhängen, generell in Frage. Die Trennungsgrenzen zwischen Verstand und Gefühl verwischen. Heinrich beginnt mit Grenzüberschreitungen, zu denen letztlich auch sein Selbstmord gehört. Den Prozess des Begreifens stellt der Text in epischer Breite mit Hilfe der zum Klischee geronnenen Kerzenmetapher dar: Wie die weiße Kirchenkerze hat Hanna sich in ihrem Aufopfern und Dienen selbst verzehrt. Doch wenigstens wird diese still erbrachte Leistung

empfinden. Die Tote gewinnt eine Stärke und eine Präsenz, die sie im Leben nicht hatte, denn Heinrich bekommt den Alltag zu spüren, den Hanna durch beständiges Wache halten von ihm fern hielt, und den sie erleichterte, indem sie ständig darauf „lauschte“, was er brauchen oder wünschen könnte. Der Vergleich mit einem wunderbaren Märchenutensil rückt Hanna weiter ins Unwirkliche: „In unserer Kindheit neiden wir dem dummen Müllerburschen sein Tischlein deck' dich und lechzen nach den Diensten eines Geistes, der uns verschafft, was seine Kraft vermag. Wir sind Männer geworden, und eine Frau deckt uns den Tisch des Lebens und sieht nach unseren Augen, dient uns mit ihrer ganzen Kraft — vielleicht weit über ihre Kraft...“ (Da eine ausführliche stilistische Analyse in diesem Rahmen nicht möglich ist, sei an dieser Stelle erwähnt, dass solche Rückgriffe auf Märchen, Legenden oder Sagen sowie auf Motive der Romantik eine Harbou'sche Spezialität sind, ebenso wie das Prinzip der schlichten Wiederholung einzelner Gedanken und Motive.)

Das Motiv der unfruchtbaren, öden Wüste und der Vergleich mit Ahasver verbildlichen Heinrichs Zustand nach dem Tod seiner im Leben von ihm kaum wahrgenommenen Ehefrau. Im Hinblick auf seine Forschungstätigkeit, die, da er ja Mediziner ist, ohne Zweifel lebenserhaltend und daher moralisch wertvoll ist, kann er nichts mehr leisten. Wenn ohne ihr Sorgen und Dienen eine solch schwergewichtige Arbeit nicht mehr möglich ist, leitet sich daraus ein enormer Wert von Hanna ab.

nachträglich anerkannt.

Die zuletzt behandelten Novellen zeigen, dass die aus Thea von Harbous Filmwerk bekannte Figur der liebenden, ewig duldbaren Frau in ihren frühen literarischen Veröffentlichungen bereits angelegt ist.

### Weibliches Schreiben?

Auf den ersten Blick ist Thea von Harbous Präsentation des Weiblichen die Fortsetzung der offiziellen Propaganda mit den Mitteln der Fiktion. Was ist dann das spezifisch Weibliche an Thea von Harbous Schreiben und welcher Gewinn ist für Leserinnen und Autorin mit einer solchen Darstellung der Geschlechts-genossinnen verbunden? Das (kurzfristige) Eingreifen ins Kriegsgeschehen durch zwei ihrer Heldinnen mündet keinesfalls in einen Gegenentwurf zum traditionellen Verständnis der Frauenrolle. Doch wie die anderen Novellen zeigen, erfolgt eine künstlerische Uminterpretation der klassischen Frauenrolle, durch welche diese aufgewertet wird und die Illusion der Teilhabe an der gesellschaftlichen Macht schafft: Ohne Frauen kein Fortbestand der Sippe, ohne die von Frauen bereitete Basis können Männer ihre Arbeit nicht leisten. Auf diese Weise imaginiert Thea von Harbou ein weibliches Beteiligtsein am Weltgeschehen aus der zweiten Reihe.

Ihr eigenes Leben steht im Gegensatz zu der von ihr propagierten Rolle der Frau. Selber kinderlos und nach der Ehe mit Fritz Lang allein stehend, stellt sie das Mutterglück als besonders erstrebenswert dar. Thea

von Harbou gehörte nicht nur zu den meistbeschäftigten Drehbuchautoren, sondern auch zu den Spitzenverdienern ihrer Zunft, und es ist einer der Widersprüche in ihrer Biographie, dass sie als Karrierefrau sich selbst nur als Dienende, Muse oder Filmarbeiterin darstellte.<sup>7</sup> Daher funktionierte die eingangs erwähnte Zweiteilung der Kritik in Lob für die Regisseure und Tadel für die Drehbuchautorin, die auf diese Weise zur „Entlastungsfigur großer Männer“<sup>8</sup> wurde. Auf der einen Seite vertritt die Autorin völkisch-nationale Positionen wie in den „Deutschen Frauen“. Dem steht auf der anderen Seite frauenpolitisches Engagement für eine Reform des § 218 gegenüber, zu dem sie auch in dem Film „Das erste Recht des Kindes“ (1932) Stellung bezieht. Ebenso wenig würde die

reaktionäre Weltanschauung vermuten lassen, dass die Autorin ein Drehbuch über männliche Homosexualität geschrieben hat. Dennoch zeigen ihre Novellen, wie Reinhold Keiner zu Recht anmerkt, dass es für Thea von Harbou nach 1933 keiner ideologischen Umstellung bedurfte<sup>9</sup>. Daher schwankt die Bewertung ihres Filmschaffens zwischen avantgardistisch und nationalsozialistisch, wobei die aufgezeigten Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen den Umgang mit der Person Thea von Harbou und mit ihrem Werk nicht einfacher machen.

PETRA STEINER

<sup>1</sup> Dieses Verfahren findet seine Fortsetzung in Lotte Eisners Fritz Lang-Biographie, die auf Thea von Harbous Konto das Kitschige, Emotionale und „dangerous syncretism“ verbucht, während sie Fritz Lang „as born author-director“ lobt (Eisner, Lotte: Fritz Lang. New York 1986. (Nachdruck der Originalausgabe London 1976), S.91 und S.42). Zeitungsartikel, die unter Fritz Langs Namen erschienen sind und die nicht in Lotte Eisners Wunschbild des Regisseurs passen, schreibt sie kurzerhand Thea von Harbou zu. (Vgl. ebd., S. 106 und S.139.)

<sup>2</sup> Keiner, Reinhold: Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim/Zürich/New York 1984. Einige Drehbuchseiten zu „Metropolis“ können im Internet betrachtet werden: Organ, Michael: Metropolis Film Archive. A Bibliography and Checklist of Resources on Fritz Lang's Metropolis (1927), (12. August 2001), URL: <http://www.uow.edu.au/~morgan/Metroa.html> [Stand: 1. Juni 2002]. Die Website enthält neben ausführlichen bibliographischen Angaben Filmfotos, Plakate und zeitgenössische Rezensionen zur Uraufführung des Films in englischer Übersetzung.

<sup>3</sup> Siehe Schutte, Jürgen: Vorbemerkung. In: Ders. (Hg.): Erfahrung und Ideologie. Studien zur massenhaft verbreiteten Literatur. Berlin 1983. S.5f.

<sup>4</sup> Harbou, Thea von: Deutsche Frauen. Bilder stillen Heldentums. Leipzig 1914. Soweit nichts anderes vermerkt ist, stammen Harbou-Zitate aus diesem Buch.

<sup>5</sup> „Die Sinndeutungen des Unruhe und Ungewißheit verursachenden Geschehens sollten sowohl psychischen Halt wie gesellschaftliche Ordnungsmaßstäbe für Denken und Handeln vermitteln.“ So äußert sich Klaus Vondung über die massenhaft verbreiteten Textzeugnisse wie Gedichte, Reden und Predigten, die den Ersten Weltkrieg behandeln. Er macht darauf aufmerksam, dass diese nicht nur von vaterländischen Emotionen geprägt sind, sondern auch von interpretierender Sinnstiftung. (Vondung, Klaus: Geschichte als Weltgericht. Genesis und Degradation einer Symbolik. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Literatur für viele 2. Studien zur Trivilliteratur und Massenkommunikation im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 1976. S.147–168. Hier: S. 147. (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. Beiheft 2)). Angesichts der herausgearbeiteten Charakteristika von Texten der männlichen Zeitgenossen muss man sagen, dass Thea von Harbou diese nicht wirklich variiert, abgesehen von dem Satz: „Die Männer für sich und die Frauen, und war doch im Grunde nur eins.“ Die Feststellung, dass Grenzen zwischen sozialen Klassen fallen, ist üblich, während das Geschlecht kein Thema ist.

<sup>6</sup> „Das unwiderstehlich Forttreibende der großen Stunde, die aus Knaben Männer macht und aus Männern Helden, die knirschende Wut des Kampfes, die hochheilige Begeisterung des Siegens zu empfinden, ist den Frauen versagt.“ (Harbou, Thea von: Der Krieg und die Frauen. Neue, wohlfeile Ausgabe. Stuttgart/Berlin 1914. S.13.) Im gleichen Vorwort stellt die Autorin dem Heldentum der Männer die Gesinnung der Frauen als gleichwertig gegenüber. Die Frau ist „Trägerin der Zukunft“, da sie die Söhne zum Pflichtbewusstsein gegen das Vaterland erzieht und jederzeit bereit ist, die Männer in den Krieg zu schicken und zu opfern.

<sup>7</sup> Bruns, Karin: Figuren des Weiblichen – Szenarien des Nationalen: Die (Drehbuch-)Autorin Thea von Harbou (1888–1954). In: Hannelore Scholz und Brita Baume (Hg.): Der weibliche multikulturelle Blick. Ergebnisse eines Symposiums. Berlin 1995. S.95–104. Hier: S. 95.

<sup>8</sup> Bruns, Karin: Viele Bücher, noch mehr Filme. In: Unterschiede (1994) 13, S. 54–57. Hier: S.54.

<sup>9</sup> Keiner, Thea von Harbou, S. 166.