

Jazbinsek, Dietmar (Ed.)

Working Paper

Kinometerdichter: Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm

WZB Discussion Paper, No. FS II 00-505

Provided in Cooperation with:

WZB Berlin Social Science Center

Suggested Citation: Jazbinsek, Dietmar (Ed.) (2000) : Kinometerdichter: Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm, WZB Discussion Paper, No. FS II 00-505, Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB), Berlin

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/49633>

Standard-Nutzungsbedingungen:

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

Terms of use:

Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.

You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.

If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.

Schriftenreihe der Forschungsgruppe "Metropolenforschung"
des Forschungsschwerpunkts Technik - Arbeit - Umwelt
am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung

FS II 00-505

Kinometerdichter
Karrierpfade im Kaiserreich
zwischen Stadtforschung und Stummfilm

Dietmar Jazbinsek

Mit Filmessays von
Arno Arndt, Alfred Deutsch-German, Edmund Edel,
Hans Hyan, Felix Salten und Walter Turszinsky

Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH (WZB)
Reichpietschufer 50, D-10785 Berlin
Tel. (030)-25 491-0 Fax (030)-25 491-254 od. -684

Kinometerdichter

Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm

Mit Filmessays von Arno Arndt, Alfred Deutsch-German, Edmund Edel, Hans Hyan, Felix Salten und Walter Turszinsky

Zusammenfassung

In einer Studie zur Sozialgeschichte der Sozialwissenschaften rekonstruiert die Arbeitsgruppe Metropolenforschung eines der ehrgeizigsten Unternehmen der Stadtforschung, die es im deutschsprachigen Raum gegeben hat: die 50 Bände der „Großstadt-Dokumente“ aus den Jahren 1904 bis 1908. Zur Wirkungsgeschichte der Berliner Schriftenreihe gehört auch ihr Stellenwert im Kontext der frühen Kinoproduktion. Einige ihrer Verfasser waren maßgeblich an der um 1909 einsetzenden Kinoreform-Debatte beteiligt, andere haben als Berater an Filmprojekten mitgewirkt oder sind selber Drehbuchautoren geworden. Der Zwang, am laufenden Band Filmideen zu produzieren, hat der ersten Generation von Drehbuchschreibern die Berufsbezeichnung „Kinometerdichter“ eingetragen. Ihre Produktivität verdankten sie einem umfangreichen Fundus an Themen und Typen, den sie den eigenen Vorveröffentlichungen entnehmen konnten. Hierzu gehörten Reportagen, Feuilletons, Bühnenstücke, Novellen und bei manchen eben auch ihre Beiträge zur Stadtforschung. Die Großstadt-Dokumente eigneten sich von ihren Sujets und ihrer Erzählstruktur her in besonderer Weise für eine filmische Verwertung. Allerdings führten nicht alle Versuche, die Stadttex te zu Filmstoffen weiterzuverarbeiten, zum Erfolg, wie die Geschichte eines Drehbuchs von Max Winter belegt, das nie verfilmt worden ist. - Der Aufsatz wird durch Filmessays von Autoren der Berliner Schriftenreihe ergänzt, die hier zum ersten Mal seit ihrer Erstveröffentlichung wieder abgedruckt werden.

Cinometer Poets

Career Paths between City Research and Film in the Wilhelminian Empire

Summary

In a study on the social history of social sciences, the research group „Metropolitan Studies“ reconstructs one of the most ambitious undertakings of urban research in the German speaking world: the 50 volumes of Großstadt-Dokumente, published between 1904 and 1908 in Berlin. Part of the story of this series is its importance for early movie production. Some of its more prominent authors participated actively in a debate on „film-reform“ which set in around 1909, others advised movie productions, or turned themselves into scriptwriters. The pressure to produce novel film ideas „by the meter“ earned the first generation of these literary advisers and scriptwriters the professional label of „Cinometer Poets“. Their productivity drew upon the large reservoir of themes and types in their own publications, which included press reportage and feuilleton, stage drama, novels, and notably in some cases urban research. The Großstadt-Dokumente, in particular, lent themselves to utilization in film, thanks to subject matter and narrative structure. However, as the case of a script by Max Winter which was never turned into a movie shows, not all attempts to translate city texts into stuff for films were successful. – The paper includes film essays by authors of the Berlin series which are reprinted here for the first time since their initial publication.

Inhaltsverzeichnis

1) Vorspann: Hyänen der Großstadt.....	3
2) Der Stadtbewohner als Homo Cinematicus.....	5
3) Szenen aus dem Leben eines Antikinoisten.....	12
4) Die Fraktion der Filmschriftsteller.....	19
5) Romane aus der Filmwelt.....	30
6) Ein Wiener Film, der nie gedreht wurde	40
Abbildungsverzeichnis.....	48
Literaturverzeichnis	48
Anhang: Filmessays	54
Walter Turszinsky: Der Ein-Stunden-Film (1912).....	54
Arno Arndt: Der Sport im Film (1912)	55
Hans Hyan: König Geist im Kinotheater (1916).....	57
Alfred Deutsch-German: Erfahrungen eines Film-Jurors (1924).....	60
Edmund Edel: Wie Berlin zur Kinostadt wurde (1926).....	61
Felix Salten: Marlene Dietrich. Anmerkung zum Tonfilm (1931).....	63

Die ganze Welt ist ein Glashaus, und die
Sonne scheint durch alle Fenster...
Matthias Opdenhövel

1) Vorspann: Hyänen der Großstadt

Ein Schlüsselthema der sozialen Dramen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Übergang der Filmproduktion von einem Nummernprogramm für das Varieté zum Langfilm einleiteten, waren die sexuellen Sensationen der Großstadt. Im Jahr 1906 feiert mit dem dänischen Film „Den hvide Slavinde“ (Die weiße Sklavin) der Prototyp dieses Genres seine Premiere. Ein ähnliches Kinodrama des Dänen Carl Alstrup wird in der Ausgabe 222 des ‚Kinematograph‘ vom 29. März 1911 wie folgt angekündigt:

„*Hyänen der Großstadt* nennt der Verfasser eines sensationellen Dramas die Existenzen, die in den Tiefen der Großstadt ihr Dasein fristen. In der letzten Zeit haben verschiedene aufsehenerregende Publikationen, so das Buch des bekannten Berliner Verteidigers Rechtsanwalt Dr. Werthauer, eine packende Schilderung dieser dunklen Persönlichkeiten gegeben und dem entsetzten Leser Bilder aus den Tiefen der Großstadt vor Augen geführt, wie sie in gleicher lebenswahrer Weise noch nicht gegeben worden sind. Es konnte nicht ausbleiben, daß auch der Kinematograph sich dieser Anregungen bemächtigte und nun seinerseits ein Bild von jener Welt gibt, die die Meisten nur vom Hörensagen kennen.“

Das Buch von Johannes Werthauer, das sich dem Branchenblatt zufolge durch seine Realitätsnähe auszeichnet, ist 1908 unter dem Titel „Sittlichkeitsdelikte in der Großstadt“ als 40. Band der Reihe „Großstadt-Dokumente“ (GD) erschienen.¹ Werthauer schildert darin anhand von Fällen aus seiner Anwaltspraxis die Verstöße gegen die bürgerliche Moral, die im Berlin der Jahrhundertwende für Schlagzeilen sorgten. Es geht um Ehebruch und „Ehesurrogate“ (unverheiratete Paare), Prostitution und Homosexualität. Der Jurist bringt in dem Band seine Überzeugung zum Ausdruck, daß die damals geltende Strafgesetzgebung zur Eindämmung der „Unsittlichkeit“ diese nachhaltig befördert, indem sie der Erpressung Tür und Tor öffnet. Ähnlich angelegt sind zwei frühere Bücher von Werthauer, „Berliner Schwindel“ und „Moa-bitrium. Szenen aus der Großstadt-Strafrechtspflege“, die ebenfalls in der Reihe Großstadt-Dokumente erschienen sind. Zu seinem Engagement für eine Strafrechtsreform gehörte auch die Mitarbeit im „Wissenschaftlich-Humanitären Komitee“ (WHK). Diese Initiativgruppe zur Abschaffung des Homosexuellen-Paragraphen war 1897 von dem Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld mitbegründet worden. Hirschfeld selber hat zwei Bände zu den Großstadt-Dokumenten beige-steuert, darunter den heute als Klassiker geltenden Bericht über „Berlins Drittes Geschlecht“. Neben Werthauer, Hirschfeld und einigen weiteren Autoren der Buchreihe gehörte auch ihr Herausgeber, der Schriftsteller Hans Ostwald, dem WHK als Obmann an. Ostwald verband mit der Schriftenreihe den Anspruch, ein Panorama der Moderne zu zeichnen: „Nicht über Bücher oder Kunstwerke soll gesprochen werden - das Leben selbst soll sich mitteilen, soll als Stoff dienen. Und zwar das modernste Leben: das Leben der Großstadt“ (GD 1: 3). Von 1904 bis 1908 sind im Rahmen dieses publizistischen Großprojektes

¹ Ich bin mir jedoch nicht so sicher wie Herbert Birett, daß Werthauer tatsächlich das Drehbuch zu „Hyänen der Großstadt“ geschrieben hat (vgl. Birett 1991: 299).

insgesamt 51 Bände veröffentlicht worden.² Unter den 40 Autoren, die an diesem Projekt mitgewirkt haben, läßt sich eine Kerngruppe ausmachen, die sich aus sozialreformerischen Vereinigungen wie dem WHK, aber auch aufgrund ihrer gemeinsamen Zugehörigkeit zu literarischen Zirkeln und den Redaktionen der Großstadtresse bestens kannte.

Im vorliegenden Beitrag möchte ich ausführlicher begründen, was der ‚Kinematograph‘ als selbstverständlich unterstellt: Warum es nicht ausbleiben konnte, daß sich die Filmproduktion ‚der Anregungen bemächtigte‘, die in der Kasuistik Werthauers enthalten waren. Dabei werde ich auf die Berliner Schriftenreihe als Ganzes eingehen, denn die Parallelen zwischen einem Buch wie ‚Sittlichkeitsdelikte in der Großstadt‘ und einem Film wie ‚Hyänen der Großstadt‘ sind bei weitem nicht die einzigen Bezüge, die sich zwischen dem Textgenre des ‚Sittenspiegels‘ und der Kinogattung des ‚Sittenfilms‘ herstellen lassen. Genauer gesagt sind es drei Querverbindungen, die in den folgenden Abschnitten behandelt werden. Die Großstadt-Dokumente eigneten sich zunächst einmal von ihren *Sujets* und ihrer *Erzählstruktur* her, d.h. von der Art, wie in ihr Großstadtbewohner typisiert und deren Milieus skizziert worden sind, in besonderer Weise für eine filmische Verwertung. Wenn man die Schriftenreihe zum Anlaß nimmt, um sich mit dem weiteren Werdegang ihrer Autoren zu befassen, geraten zwei andere Kino-Bezüge in den Blick. Namhafte Vertreter der Berliner Autorengemeinschaft haben sich zum einen maßgeblich an der um 1909 einsetzenden *Kinoreform-Debatte* beteiligt, und gehören zum anderen zu *der ersten Generation von Drehbuchautoren* im deutschsprachigen Raum. In den beiden letzten Abschnitten geht es um die Filmromane aus dem Umfeld der Ostwald-Gruppe sowie um die Geschichte eines gescheiterten Versuches, Stadttex te zu Filmstoffen weiterzuverarbeiten. Im Anhang finden sich schließlich einige Filmessays der Kinometerdichter, die hier zum ersten Mal seit ihrer Erstveröffentlichung wieder abgedruckt werden.³

Die einzelnen Abschnitte addieren sich zu dem Versuch, die ‚populärkulturellen Zusammenhänge‘ zu erhellen, die, wie Thomas Elsaesser dargelegt hat, für die frühe Kino-Produktion - als Quelle von Filmideen - ebenso bedeutsam waren wie für die Kino-Rezeption - als Hintergrundwissen des Stummfilm-Publikums (Elsaesser 1993: 13 ff.). Was die deutschen Stummfilme betrifft, wurden die intertextuellen Bezüge der Drehbücher bislang entweder als Abklatsch der zeitgenössischen ‚Schundliteratur‘ oder als - mißglückter - Versuch der Verfilmung ‚hoher Literatur‘ beschrieben. Die Texte, die der ‚Sittenschilderer‘ Hans Ostwald und seine Koautoren publiziert haben, entziehen sich einer Zuordnung zu diesem dichotomen Schema: Sie stellen eine Mischform aus literarischen, journalistischen und wissenschaftlichen Schreibweisen dar, die letztlich ein ähnlich schillerndes Produkt der medialen Popkultur ist wie die frühen Kinodramen.⁴

² Die Reihe ist im Hermann Seemann Nachfolger Verlag (Berlin/ Leipzig) erschienen. Die zitierten Großstadt-Dokumente (= GD) werden im Literaturverzeichnis nicht gesondert aufgeführt. Ein genauerer Überblick über die Themen der Einzelbände sowie biographische Informationen zu ihren Verfassern finden sich in Jazbinsek/ Thies 1996. Noch ein Hinweis zur Zitierweise: ‚doppelte Anführungszeichen‘ markieren wortwörtliche Zitate, ‚einfache Anführungszeichen‘ beziehen sich auf uneigentliche Rede oder Zitate in einem Zitat.

³ Eine aus dem zweiten und dem vierten Abschnitt bestehende Kurzfassung des Textes erscheint in: *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933* (Red. Malte Hagener). München: Edition Text + Kritik 2000.

⁴ Das Diskussionspapier ist im Rahmen eines Forschungsprojektes zur Rekonstruktion der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Großstadt-Dokumente entstanden. Das Projekt ist an die Arbeitsgruppe Metropolenforschung des Wissenschaftszentrums Berlin angebunden und wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanziert. Die Filme, die im Umfeld der Berliner Autorengemeinschaft entstanden sind, gelten in ihrer Mehrzahl als verschollen. Manchen Passagen des vorliegenden Aufsatzes weisen daher

2) Der Stadtbewohner als Homo Cinematicus

Der Universalitätsanspruch der Ostwald-Reihe kommt u.a. darin zum Ausdruck, daß in ihr auch staatstragende Institutionen und Berufsgruppen des Kaiserreiches gewürdigt werden. Unter den Großstadt-Dokumenten finden sich Abhandlungen über Polizei und Justiz, Banken und Warenhäuser, Aristokraten, Beamte und Lehrer. Was jedoch so gut wie gar nicht vorkommt, sind die Idealformen bürgerlicher Sittlichkeit, die ‚harmonische Ehe‘ und die ‚intakte Familie‘.⁵ Statt dessen werden unter der Überschrift des „Sittenspiegels“⁶ vor allem diejenigen Regionen der Gesellschaft erkundet, in denen Verstöße gegen die ‚guten Sitten‘ an der Tagesordnung waren. Um 1900 hatte diese Textgattung Hochkonjunktur, was man als Begleiterscheinung der gegen Ende des Kaiserreiches einsetzenden „sexuellen Revolution des 20. Jahrhunderts“ (Thomas Nipperdey) ansehen kann. Während es sich bei den „Sittengeschichten“ um historische Abhandlungen mit populärwissenschaftlichem Zuschnitt handelte, richtete sich der „Sittenspiegel“ auf die Gegenwartsgesellschaft. Die ausführliche Darstellung von Sex & Crime in der Ostwald-Reihe nimmt vieles von dem vorweg, was kurze Zeit später auf der Leinwand zu sehen war. Zweifellos hat es auch vor und nach der Veröffentlichung der Großstadt-Dokumente eine kaum überschaubare Zahl von Publikationen zum Zusammenhang von Urbanität, Sexualität und Kriminalität gegeben. Die Berliner Schriftenreihe entfaltete jedoch genau in dem historischen Moment ihre Breitenwirkung, in dem die Filmindustrie nach Sujets für die erst jetzt technisch realisierbaren längeren Kinodramen suchte: „Mit besonders richtigem Gefühl für die Forderungen ihres Publikums wählten die (Film-) Unternehmer solche Stoffe, die als Problem in der Zeit schlummerten und alle Welt beschäftigten: das Großstadtleben, die sozialen Gegensätze“ (Altenloh 1913: 265). Die Großstadt-Dokumente waren ein Musterbeispiel dafür, daß soziale Themen aus dem Alltag der Großstadt auf ein großes Publikumsinteresse stießen, da sie kommerziell äußerst erfolgreich waren und nicht wenige Bände mehr als 20 Auflagen erlebten. Ein wesentlicher Grund für diesen kommerziellen Erfolg waren die empirischen Qualitäten vieler Einzelhefte.

Zum Methodenrepertoire der Reihe gehören Stadtwanderung und Rollenreportage, teilnehmende Beobachtung und biographisches Interview, die Sammlung von Originaldokumenten wie Liedtexten oder Inseraten sowie das Mitstenographieren urbaner Idiome. Das so gewonnene „Tatsachenmaterial“ wird in Monographien von jeweils 80 bis 120 Seiten präsentiert. Die Einzelhefte sind wiederum in durchschnittlich acht bis zehn Unterkapitel unterteilt, die zumeist in sich geschlossen sind und auch separat gelesen werden können. Was Jürgen Kasten als Kennzeichen der Filmtextur der Jahre ab 1910 benannt hat - „additiv verknüpfte, quasi hintereinandergereihte Erzählelemente mit kurzen Spannungsbögen“ - läßt sich unmittelbar auf die narrative Struktur der Großstadt-Dokumente übertragen (Kasten 1990: 44).

Ein Beispiel soll dies zumindest andeuten: In Band 37 über den „Internationalen Mädchenhandel“ sind einige der Zeitungsannoncen abgedruckt, in denen alleinstehenden Frauen eine Ausbildung zur Sängerin oder Sportlerin samt lukrativer Auslandsreise in Aussicht gestellt wurde. Das Schicksal der Leserinnen, die auf solche Anzeigentricks der Schlepperbanden hereingefallen sind, dokumentiert der Autor M. Baer in Form kriminalistischer Fallgeschichten mit tragischem Ausgang: Die Unschuld vom Lande wird in der großen Stadt vom

notgedrungen spekulative Züge auf. Für ihre Unterstützung bei der Sichtung der filmhistorischen Quellen danke ich meinen Kollegen Ralf Thies und Katharina Fichtenau.

⁵ Nur in einem Band werden Ehe und Familie zu Bastionen des Anstands gegen den Ansturm der radikalen Frauenbewegung glorifiziert, und dies ausgerechnet in dem einzigen Großstadt-Dokument, das von einer Frau - der Schriftstellerin Ella Mensch - verfaßt worden ist (GD 26).

⁶ Die Restauflagen der Großstadt-Dokumente wurden nach 1910 noch einmal in Sammelbänden à fünf Heften zusammengefaßt und unter dem Titel „Im Sittenspiegel der Großstadt“ zum Verkauf angeboten.

Droschkenfahrer chloroformiert und in ein Bordell entführt. Dies entspricht exakt dem Plot, der in der dänischen Filmserie „Die weiße Sklavin“ für Spannung sorgt.⁷ Die Parallelität der Handlungsstränge ist kein Zufall, denn der Autor des Großstadt-Dokuments gehörte demselben Komitee zur Bekämpfung des internationalen Mädchenhandels an, das die wissenschaftliche Beratung der „Weiße Sklavin“-Serie übernommen hatte. Das Sujet des Mädchenhandels ist also weder zum Gegenstand von Dokumentarfilmen geworden, noch ist es den gängigen Mustern der Literaturverfilmung zuzuordnen, vielmehr haben wir „es mit einem frühen Reportage-Kino zu tun, das sich auf Fakten und Recherchen stützt und sich in seiner Themenwahl von öffentlichen Diskussionen inspirieren läßt“ (Esser 1994: 57).

Abb.: Der Film „Mädchenhandel“ aus dem Jahr 1926, hergestellt mit Unterstützung des Nationalkomitees zur Bekämpfung des Mädchenhandels

⁷ Siehe hierzu die Filmographie von Manfred Behn (1994).

Wie schon der Begriff des Reportage-Kinos andeutet, sind solche true crime stories vor dem Ersten Weltkrieg keineswegs nur in Buchform veröffentlicht worden, sondern nahmen auch in den Spalten der Tagespresse breiten Raum ein. Tatsächlich sind zahlreiche Textpassagen, die in der Ostwald-Reihe abgedruckt sind, von denselben Autoren zuvor als Zeitungsreportagen veröffentlicht worden. Die Ambitionen, die Ostwald mit seinem Projekt verband, gingen jedoch über die Wiederverwertung journalistischer Vorprodukte weit hinaus. Denn obgleich er während seiner gesamten publizistischen Laufbahn immer wieder für Zeitungen und Zeitschriften gearbeitet hat, war sein Verhältnis zum Tagesjournalismus durchaus kritisch. Im Vorwort zum ersten Band der Großstadt-Dokumente erläutert er seine Haltung am Beispiel der Berichterstattung über sexuelle Themen. Prostitution oder Homosexualität tauchten immer wieder in den Zeitungsnotizen über Sensationsprozesse auf, schreibt Ostwald, „Notizen, die viele Menschen stutzig machen. Aber - eine Aufklärung über das Wesen der Sache erwarteten alle vergeblich von der Zeitung“ (GD 1: 4). Über das Wesen der Sache aufzuklären bedeutet für ihn vor allem, Lebensweisen als das Produkt des jeweiligen Milieus zu beschreiben, um so Vorurteile zu überwinden und „den Menschen dem andern nahezubringen“ (Ostwald in GD 23: 4). Die von ihm favorisierte Form der Milieuschilderung ist die Typologie. Ostwald beschreibt die Stadt als ein Mosaik sozialer Welten, für die sich ‚typische‘ Örtlichkeiten angeben lassen und die von ‚typischen‘ Sozialcharakteren bevölkert werden.⁸ Dasselbe Darstellungsprinzip ist als das Wesensmerkmal der frühen Filmdramen identifiziert worden. „Die sozialen Probleme der Gegenwart“, so Emilie Altenloh in ihrer berühmten Soziologie des Kino, „werden da nicht in abstrakter Form behandelt, sondern in möglichst starker Typisierung an konkreten Beispielen gezeigt“ (Altenloh 1914: 56 f.).

Wie dieses Prinzip in den Großstadt-Dokumenten umgesetzt worden ist, läßt sich anhand der Schauplätze des urbanen Lebens illustrieren. So gibt es in der Reihe ausgefeilte Typologien von Tanzlokalen (GD 4), Kaffeehäusern (GD 7), Varietés (GD 22) und Spielclubs (GD 25). Aus den Beispielen geht hervor, daß vor allem die Sektoren der Vergnügungskultur kartografiert worden sind und die Typisierung keineswegs sämtliche für den Alltag in der Großstadt relevanten Einrichtungen erfaßt. Kasernen oder Fabriken zum Beispiel kommen nur in Randbemerkungen vor. Diese Einseitigkeit bei der Auswahl markanter Institutionen spricht aber nicht unbedingt gegen ihre Kino-Tauglichkeit, wenn man die Liste der „hauptsächlichen und bevorzugtesten Schauplätze der Filmhandlung“ dagegenhält, die Curt Moreck zusammengestellt hat: „Man sollte danach annehmen, daß sich das ganze Leben des heutigen Menschen nur in Verbrecherkneipen, in anrühigen Vergnügungslokalen, an obskuren Tanzstätten, in Bordells und schwül parfümierten Halbwelt-Boudoirs, in den Stahlkammern großer Banken, in Gerichtssälen und Gefängniszellen abspielt, denn in diesen Szenerien wickeln sich die Kinodramen ab“ (Moreck 1926: 101). Um ‚das Typische‘ derartiger Szenerien herauszuarbeiten, werden in den Großstadt-Dokumenten die Interieurs der beobachteten Schauplätze akribisch beschrieben. Ein Beispiel: In seiner Typologie von Zuhälterkneipen beschreibt Hans Ostwald die „Athletenbude des Scheunenviertels“ wie folgt: „Im hinteren großen Raum wird, bald von älteren Männern, bald von jugendlichen Halbwüchsigen flott geübt. An den Wänden Diplome, Photographien und Autogramme berühmter Ringkämpfer, von denen hier mancher lernte. Es ist ein Wunder, daß die alte Baracke, niedrig, verräuchert, von Holzsäulen getragen, nicht unter der Wucht der zur Erde geschleuderten Gewichte zusammenbricht“ (GD 5: 75). Für Ostwalds naturalistische Milieuschilderungen gilt dasselbe, was Béla Balász später in Hinblick auf den Stummfilm formuliert hat: „Das Milieu wird zur sichtbaren ‚Aura‘ des

⁸ Schon 1925 hat der amerikanische Soziologe Louis Wirth die „classification of types“ als methodologisches Leitmotiv der Großstadt-Dokumente herausgearbeitet (Wirth 1925: 221). Wirth ist einer der prominentesten Vertreter der Chicagoer Schule der Stadtforschung, die sich intensiv mit Ostwalds Schriftenreihe auseinandergesetzt hat (siehe hierzu Jazbinsek/Thies 1998).

Menschen, zu seiner über die Konturen des Körpers erweiterten Physiognomie“ (Balász 1982: 98). Wer also das Kino-Publikum auf einen Blick über den soziokulturellen Kontext der Handlung informieren und zum Beispiel ohne große Worte signalisieren wollte, ob der Film die Sitten im Proletarierviertel oder im Kleinbürgermilieu behandelt, konnte Ostwalds Stadttex te als Anweisung für eine möglichst prägnante Ausstattung der Filmkulissen lesen. Rudolf Kurtz hat darauf hingewiesen, welche Bedeutung in der Geschichte des Filmmanuskripts solchen „bezeichnenden Details“ als Mittel der Charakterisierung zukommt (Kurtz 1934: 75).

Die charakteristischen Einzelheiten sind für die Personenporträts ebenso wichtig wie für die Verortung des Geschehens im sozialen Raum. „Das Aussehen ist es, das in den Augen des Zuschauers sein Wesen bestimmt, und so gilt es für den Film, Typen zu zeigen, die keiner Worte bedürfen, um sich und ihr Tun zu erklären, sondern alle Symbole an sich tragen, aus denen der Zuschauer das für das Verstehen des Charakters Erforderliche entnehmen kann“ (Moreck 1926: 117). Diese filmische Sichtweise des Menschen haben sich viele Autoren der Großstadt-Dokumente zu eigen gemacht. Von daher leuchtet es ein, wenn ein Rezensent die Art und Weise, wie Hans Hyan „Geldschrankknacker, Palisadenfritzen, Tippelschicksen“ typisiert, als „lebende Photographien“ bezeichnet.⁹ In Band 28 der Großstadt-Dokumente entwickelt Hyan eine Typologie Berliner Berufsverbrecher. In anderen Bänden wird dasselbe Verfahren u.a. auf die Darstellung von Prostituierten (GD 23), emanzipierten Frauen (GD 26) und unehelichen Müttern (GD 27) angewandt. Die Typenbildung orientiert sich in erster Linie an der Kleiderordnung der wilhelminischen Gesellschaft. Dress-codes nach dem Muster ‚Frack, Zylinder, Monocle und Zigarettenetui für den vornehmen Herrn‘ werden in den Großstadt-Dokumenten katalogartig erfaßt, um die gesellschaftliche Position der handelnden Personen kenntlich zu machen.

Die Vielzahl von Typologien in den Großstadt-Dokumenten läßt darauf schließen, daß Ostwald seinen Autoren eine entsprechende Formatvorgabe mit auf den Weg gegeben hat.¹⁰ Diese Vorgabe ist von den Verfassern auf unterschiedliche Weise interpretiert worden. Manche halten sich an die Beschreibung konkreter Personen, was nicht selten an die Typen aus Zilles ‚Milljöh‘ erinnert¹¹, andere verarbeiten ihre Beobachtungen zu einer Galerie von Kunstfiguren, die für bestimmte Berufsgruppen - zum Beispiel für den „typischen Konfektionsreisenden“ - repräsentativ sein sollen. Es hängt dabei von der ethnographischen Sensibilität und dem literarischen Geschick des jeweiligen Autors ab, ob seine Personenporträts einem Idealtyp im Sinne Max Webers nahekommen oder in die Nähe des Stereotyps geraten. Am klischeenahen Ende der Skala ist der Band „Wiener Mädels“ des Schriftstellers und Journalisten Alfred Deutsch-German anzusiedeln.¹² Darin wird die weibliche Bevölkerung Wiens in Typen wie die Hausmeistertochter, das Blumenmädchen, das Turf Girl (ausschließlich auf

⁹ Siehe Neue Hamburger Zeitung, Ausgabe 252 vom 30.5.1908. Hyan ist in den folgenden Jahren zum Pionier des deutschen Kriminalfilms geworden, worauf ich noch zurückkommen werde. Auch sein Rezensent, der Schriftsteller Balder Olden, hat sich an Ostwalds Projekt beteiligt (siehe Abschnitt 5).

¹⁰ Wir sind auf solche Schlußfolgerungen aus dem Textmaterial angewiesen, da weder ein Nachlaß von Hans Ostwald noch ein Schriftwechsel oder Verlagsprospekt existiert, dem sich programmatische Aussagen zu den Großstadt-Dokumenten entnehmen ließen.

¹¹ Was nicht unbedingt ein Zufall ist, da Hans Ostwald mit Heinrich Zille befreundet war und einige der Bildunterschriften zu den berühmten Milieuzeichnungen seines Freundes verfaßt haben soll. In seiner Heimatstadt Berlin ist Ostwald heute – wenn überhaupt – nur noch als Autor von drei Zille-Biographien bekannt.

¹² Die Großstadt-Dokumente waren ursprünglich auf einen systematischen Vergleich der Lebensverhältnisse in Wien und Berlin angelegt (siehe hierzu auch S. 39). Neben dem Beitrag von Deutsch-German sind noch fünf weitere Wien-Bände erschienen, danach hat Ostwald seine Intention des Städtevergleichs aufgegeben. Erst gegen Ende der Reihe tauchen wieder Einzelhefte über Hamburg und andere europäische Städte auf.

Pfederrennbahnen anzutreffen), die Probier-Mamsell (eine Vorläuferin des Mannequins), sowie in Komtessen und Maitressen unterteilt. An all diesen „Exemplaren“ interessiert den Autor vor allem, wie sich das Mädel einen Mann angelt. Deutsch-German gibt sich als Frauenkenner, der das „appetitliche Äußere“ zu goutieren weiß und die Ränkespiele der Koketterie durchschaut. Daß er dabei die Frauen selber kaum zu Wort kommen läßt und statt dessen in seinen eigenen Männerphantasien schwelgt, beeinträchtigt die Qualität seines Buches als Großstadt-Dokument, macht es jedoch nicht unbrauchbar für filmische Adaptationen. Oskar Kalbus hat in seiner 1935 erschienenen Geschichte des Stummfilms eine Liste typischer „Kinoheldinnen“ erstellt, die bis ins Detail den „Wiener Mädeln“ entspricht. Wie Kalbus über den „Backfisch“, die Naive, das Girl, die Frauliche, das süße Mädel oder die mondäne Frau im Kino schreibt, ähnelt auch vom Sprachgestus her dem 17. Band der Großstadt-Dokumente (vgl. Kalbus 1935: 123ff.). Deutsch-German selber ist 1913 als Drehbuchautor zur Wiener Kunstfilm gegangen und hat bis 1933 zuweilen auch als Regisseur an mehr als 20 Filmen mitgewirkt. Noch kurz bevor sich die Spur des Juden mit dem Patrioten-Pseudonym in den Wirren der Deportation verliert, ist er als einer der Pioniere der österreichischen Filmkunst bezeichnet worden (Neues Wiener Abendblatt, Nr.141, 23.5.1933). Wenn man den Inhaltsangaben der Kinowerbung trauen darf, dann lassen sich in seinen Liebeskomödien und Operettenfilmen, die zumeist in den glorreichen Zeiten der Donaumonarchie spielen, dieselben Frauentypen wiederfinden, wie sie in „Wiener Mädeln“ kolportiert worden sind.

Curt Moreck schreibt in seiner Sittengeschichte des Kinos: „Was die Gegenwart von den Epochen der Vergangenheit vielleicht zutiefst unterscheidet, das ist der noch junge Typ des urbanen Menschen, der gegen Ende des letzten Jahrhunderts zur Hegemonie gelangt ist und der alle Formen des öffentlichen Lebens nach seiner Anschauung umgewandelt hat“ (Moreck 1926: 57). Morecks Paradebeispiel für die ‚Urbanisierung‘ der Öffentlichkeit ist das Kino. Wenn er den „homo cinematicus“ immer wieder mit dem „Urbanmenschen“ gleichsetzt, so verbirgt sich dahinter die Vorstellung, daß der Blick des Kinogängers im Erlebnisraum Großstadt geschult worden ist. Die Wesensverwandtschaft dieser beiden Repräsentanten der Moderne wird gemeinhin mit der Reizqualität ihrer Umgebung begründet (siehe z. B. Kaes 1978: 4ff.). Stichwortgeber sind dabei zumeist Georg Simmel („Steigerung des Nervenlebens“) und Walter Benjamin („chockförmige Wahrnehmung“). Tempo, Diskontinuität und starke Kontrastwirkungen sind ohne Zweifel für das Gewimmel auf der Straße ebenso charakteristisch wie für die Zappelbilder auf der Leinwand. Diese kognitionspsychologische Begründung für die Kino-Metropolen-Analogie läßt sich jedoch um einen soziologischen Gesichtspunkt erweitern. Während es sich in der Kleinstadt kaum vermeiden läßt, auf der Straße einen Bekannten zu treffen, gehört die Begegnung mit Fremden zur Normalität der Großstadt. Dieser Fremde geht jedoch keineswegs, wie die Kulturkritik der Jahrhundertwende unterstellt, als Mensch ohne Eigenschaften in einer konturlosen Masse unter. Vielmehr sind die Stadtbewohner unablässig und unwillkürlich damit beschäftigt, Äußerlichkeiten wie Kleidung, Frisur oder Körperhaltung als Statussymbole zu entziffern, um sich in einem Sekundenbild einen Eindruck davon zu verschaffen, mit was für einem „Typ“ sie es gerade zu tun haben. Dies ist zumindest das Bild, das in den Stadttextrn von Hans Ostwald vermittelt wird und erklärt, warum in ihnen der Typisierung solch ein hoher Stellenwert beigemessen wird.

Die soziologische Pointe der Berliner Schriftenreihe besteht nun darin, daß die verschiedenen Typen des Stadtmenschen keineswegs in einer essentialistischen Weise definiert werden. Soll heißen, es gibt *keine* starre Zuordnung von äußeren Merkmalen zu persönlichen Eigenschaften. Der Grund dafür ist ein Paradoxon, das sich aus der Anonymität der Großstadt ableiten läßt: Man ist zwar in besonderem Maße auf die Deutung bezeichnender Details

angewiesen, kann aber nicht mehr ohne weiteres vom Erscheinungsbild auf die Identität der Person schließen. Denn gerade weil bei den flüchtigen Kontakten der Großstädter untereinander jeweils nur ganz bestimmte Facetten ihrer Persönlichkeit von Belang sind, wird das Spiel mit der eigenen Identität ermutigt. Der „Geschlechtsmensch“ muß nicht mit dem „Berufsmensch“ identisch sein, der „Nachtmensch“ nicht mit dem „Tagmensch“. Die zahlreichen Beispiele für dieses Phänomen werden in der Reihe unter dem Stichwort „Gesetz der Mimikry“ abgehandelt (GD 41: 81). Sie lassen sich einer defensiven und einer offensiven Variante der Mimikry zuordnen. Bei der defensiven Variante geht es darum, daß sich Außenseiter wie Prostituierte oder Kriminelle durch Tarnung vor Repressalien schützen. Hans Ostwald zum Beispiel illustriert, wie sich Zuhälter an ihre soziale Umwelt anpassen, um dem Zugriff der Polizei zu entgehen: „So gehen die Berliner Zuhälter auch nicht mehr mit Ballonmützen und roten Halstüchern. In den besseren Vierteln gleichen sie durchaus dem Typus des wohlhabenderen Kleinbürgertums, den Agenten, kleinen Geschäftsleuten; ja, manche ähneln sogar den Kriminalbeamten. Hier spielt sicher die Mimikry eine Rolle. Man will sich so gut wie möglich anpassen“ (GD 5: 76). Die offensive Variante des Rollenspiels besteht darin, daß sozial Benachteiligte die Umgangsformen der feinen Gesellschaft imitieren und persiflieren. In „Berlins Drittes Geschlecht“ wird dies besonders anschaulich beschrieben. Zwar geht es Hirschfeld in erster Linie darum, die Brutalität der schwulenfeindlichen Gesetzgebung zu dokumentieren, doch nebenbei verweist er immer wieder auf die „drolligen“ Aspekte der homosexuellen Subkultur. Hirschfeld zufolge gehörte es zu den Überlebensstrategien der Schwulen im Kaiserreich, ihre „Lebenstragödie“ als „Lebenskomödie“ zu reinszenieren. Episoden „von schwer wiederzugebender Situationskomik“ finden sich z. B. in seinem Bericht über eine Geburtstagsfeier (ebd.: 28ff.). Nachdem „Schwanhilde, auch ‚Herr Schwan geborene Hilde‘“ Isadora Duncan parodiert hat, tritt ein Kohlenträger vom Landwehrkanal auf, der „ohne eine Spur von Stimme, mit vielen Sprachfehlern, jeden Satz unterstützt von grotesken Bewegungen“ anzügliche Lieder zum besten gibt. Als schließlich ein „echter“ Schutzmann die Kneipe betritt, um auf die Einhaltung der Polizeistunde zu drängen, fordert ihn einer der Musiker kurzerhand zum Tanzen auf und die Feier geht weiter. Trash-Versionen bürgerlicher Hochkultur und preußischer Staatsmacht finden sich auch in Passagen über andere Außenseitergruppen, z. B. dort, wo eine Gruppe von Prostituierten und Obdachlosen ihre angestammte Bank im Tiergarten zur „Kunstaustellung“ deklariert (ebd.: 63).

Der seinerzeit spektakulärste Fall von Vorspiegelung falscher Tatsachen war das Rollenspiel des Schumachergehilfen Wilhelm Voigt, der 1906 als Hauptmann verkleidet eine Militäreskorte unter sein Kommando brachte und mit ihr das Rathaus von Köpenick besetzte, um die Stadtkasse zu konfiszieren. Wilhelm Voigt schildert in Band 42 der Großstadt-Dokumente seinem Strafverteidiger Walter Bahn, wie er dem Bürgermeister und anderen Beamten in "schnarrendem Offizierstone" Weisungen erteilte. Wenn man die Sichtweise der Berliner Autorengemeinschaft einnimmt, sorgte die Amtsanmaßung des Hauptmanns von Köpenick nicht zuletzt deshalb für so großes Aufsehen, weil sie den Extremfall einer Form von Selbstinszenierung darstellt, die in einer Kleinstadt mit ihrem hohen Maß an sozialer Kontrolle undenkbar war, in einer modernen Metropole dagegen zum Alltag gehörte.¹³ Nur das für die Großstadt der Jahrhundertwende charakteristische Mischungsverhältnis von Repression und Freiheit setzt das „Gesetz der Mimikry“ in Kraft: Ohne Repression gäbe es keinen Zwang zum Versteckspielen, ohne Freiheit keine Möglichkeit der Verstellung.

¹³ Ein ideales Kino-Sujet also, wie die noch im selben Jahr einsetzende Serie von Verfilmungen der Köpenickiade belegt.

Der öffentliche Raum fungiert in vielen Großstadt-Dokumenten als Bühne für Laiendarsteller mit einer auf den ersten Blick nur schwer zu durchschauenden Rollenverteilung. Die Berliner Autoren gehen bei ihren Exkursionen in fremde Lebenswelten von vornherein davon aus, daß Kleider als Kostüme, Gebrauchsgegenstände als Requisiten und Interieurs als Kulissen zu deuten sind. Nur der Kennerblick - so lautet ihr Credo - läßt sich nicht darüber hinweg täuschen, daß der vornehme Herr ‚in Wirklichkeit‘ ein Trickbetrüger und die elegante Dame ein Transvestit ist. Um diesen Kennerblick zu erwerben, haben sich manche Autoren selber getarnt, weil sie ‚in Zivil‘ nicht unbehelligt in die exotischen Milieus der Großstadt hätten vordringen können. Zu den eindrucksvollsten Rollenreportagen der Reihe gehören die Berichte von Max Winter, der sich u.a. als Obdachloser verkleidet hat, um sich mit dem Leben der „Griasler“ in der Wiener Kanalisation vertraut zu machen (siehe hierzu Abschnitt 6).

Die Beobachtungen zum „Gesetz der Mimikry“ liefern eine stadtsoziologische Begründung für das Motiv der Doppelidentität, das in den frühen Filmen so häufig auftaucht und von der Filmgeschichtsschreibung bislang zumeist psychoanalytisch erklärt worden ist. Wieder ist es Balász, der dieser soziologischen Sichtweise am nächsten kommt: „Das Reizvolle der Doppelgänger geschichten liegt in der Möglichkeit, auch ein ‚anderes Leben‘ als das eigene leben zu können. Denn daß man nur *ein* Leben auf einmal leben kann, ist ein schweres Unrecht“ (Balász 1982: 76). Der Zusammenhang von Mimikry und Mimodrama könnte zudem eine neue Sichtweise auf das Rezeptionsverhalten des Stummfilm-Publikums eröffnen. Einen Hinweis darauf gibt Rudolf Kurtz: „Wenn ein Unterwelter zu einem Ball geht und an der Garderobe offenbar wird, daß unter seinem Frack ein Ledergürtel die Hose festhält, so ist das nicht eine

optische Garderobennotiz, sondern ein charakterisierender ausgezeichneter Einfall. Das Publikum reagiert auf solche Dinge mit einer außerordentlichen Empfindlichkeit und klatscht ihnen Beifall“ (Kurtz 1934: 75). Die Empfindlichkeit des Publikums für Stilbrüche in der Außendarstellung läßt sich, wenn man die Schriften Ostwalds zu Rate zieht, auf seine Erfahrungen im Theater der Straße zurückführen. Man kann nur vermuten, daß sich dieses Gespür für Inszenierungen auf die Filmwahrnehmung insgesamt ausgewirkt hat, daß - mit anderen Worten - die Zuschauer sehr wohl registriert haben, ob die Schauspieler als Verwandlungskünstler mehr oder weniger überzeugten, und keineswegs in einer „Scheinwelt“ gefangen waren, wie es die Kinogegner jener Zeit suggerierten. Solche Vermutungen zur Filmkritik des Filmpublicums lassen sich jedoch kaum überprüfen, da Informationen zum damaligen Rezeptionsverhalten allein im Zerrspiegel der sogenannten Kinoreform-Debatte überliefert sind.

3) Szenen aus dem Leben eines Antikinoisten

Wenn man die Umfragen unter prominenten Zeitgenossen durchsieht, mit denen die Kinofachzeitschriften vor dem Ersten Weltkrieg ein Forum für die Diskussion über die weitere Entwicklung des neuen Mediums schaffen wollten, so trifft man dort auf eine ganze Reihe von Vertretern der Berliner Autorengruppe.¹⁴ Ausführlichere Stellungnahmen hat u.a. der Publizist und Dramaturg Julius Bab abgegeben, der in der Großstadt-Reihe mit einem Band über die „Berliner Bohème“ vertreten ist. Wie einer der ersten Kinobesuche von Julius Bab verlaufen ist, hat der Soziologe Alfred Weber in einem Brief an Else Jaffé überliefert. 1912 wollte sich Weber einen eigenen Eindruck von der Institution verschaffen, mit der sich seine Doktorandin Emilie Altenloh - das „Kinematographenmädel“ - gerade beschäftigte. Er sei zu Bekannten gegangen, schreibt Weber, „und habe sie samt dem unglücklichen Bab in die hiesigen Kinos verschleppt - o Gott - es war schrecklich: das ‚Totenschiff‘: - krepierender Kapitän, explodierender Leuchtturm, selbstermordeter Reedereidirektor - furchtbar, furchtbar bloß mit schön photographiertem Wasser - aber in einer Atmosphäre!, die wie der antipodisch ausgedachte Gegensatz von Seeluft war und eigentlich eine Ergänzung des angeschlagenen Rauchverbots durch ein Verbot für’s Atmen nahegelegt hätte“ (zit. nach Schlüpmann 1990: 327). Noch im selben Jahr macht sich Bab das erste Mal öffentlich über die „Veredelung des Kientopps“ Gedanken (Bab 1912). Die „körperlose Pantomime“ im Stummfilm bezeichnet der Liebhaber und Lobbyist des Theaters als eine „Minuskunst“, weil ihr wesentliche Elemente des Theatererlebnisses - die Sprache, die Wirkung des lebendigen Menschen auf der Bühne - abhanden kommen. Legitim sind für ihn allein diejenigen Anwendungen der Filmtechnik, die den „Kinematograph als Erziehungs-Instrument“ nutzen, konkret der naturwissenschaftliche Lehrfilm, mit Abstrichen auch die aktuellen Wochenschauen des Pathé-Journals, vor allem aber der Märchenfilm in der Tradition des Marionettentheaters. Alles andere - also beinahe die gesamte real existierende Filmproduktion der Vorkriegszeit - klassifiziert er als „Kinokitsch“, der aus „Geldgier, Blutgier und Geschlechtsgier (...) zusammengekleistert“ sei (Bab 1913: 280). In den 20er Jahren bekommt Babs Kinokritik ambivalente Züge. Auf der einen Seite denunziert er das Kino immer noch als ein billiges, maschinell erzeugtes Imitat des Theaters, auf der anderen Seite freundet er sich mit neuen Filmgenres an, denen er einen gewissen ästhetischen Charme zuspricht, wie z.B. den Zeichentrickfilmen der Reklame, Walter Ruttmanns Experimentalfilmen oder Carl Mayers expressionistischen Dreh-

¹⁴ Siehe z.B.: Arno Arndt in „Was die Mitwelt dem Kino verdankt“, Kinematograph Nr. 314 (1.1.1913); Leo Colze, Hans Hyan und Johannes Tews in „Volksunterhaltung, Kinobesteuerung und Zensur“, Kinematograph Nr. 353 (1.10.1913); Alfred Deutsch-German in „Das Kino im Urteil bekannter Zeitgenossen“, Kinematograph Nr. 300 (25.9.1913); Walter Turszinsky in „Soll das Filmdrama kritisiert werden?“, Erste Internationale Filmzeitung Nr. 42 (19.10.1912). Siehe auch Julius Bab in „Kino und Buchhandel“, Börsenblatt des deutschen Buchhandels Nr. 127 (1913).

büchern (siehe Bab 1960). Grundsätzlich gewandelt hat sich Babs Einstellung zum Film offenbar erst im Exil. In den 40er Jahren hat er regelmäßig Filmkritiken in der deutschsprachigen „New Yorker Staatszeitung und Herold“ veröffentlicht, gemeinsam mit dem Herausgeber der Staatszeitung ist er sogar dem „Henny Porten Fund“ beigetreten, um dem ersten deutschen Filmstar über die Misere der Nachkriegszeit hinwegzuhelfen (Belach 1986: 144). Im Kaiserreich entsprach seine Position dagegen noch im wesentlichen dem mainstream der konservativen Kinoreformer, die um eine Domestizierung des vermeintlich subversiven Mediums bemüht waren.

Einen einzigartigen und auch eigenartigen Beitrag zu der frühen Kino-Debatte hat dagegen ein anderer Autor der Ostwald-Gruppe vorgelegt - Victor Noack. Mit seiner viel zitierten Streitschrift „Der Kino“ aus dem Jahr 1913 (damals war man sich über das Geschlecht des Mediums noch nicht ganz im klaren) wollte Noack „den kinophil wie den antikinoistisch gesinnten Leser gleich stark interessieren und dem Kino-Forscher und Historiker Anregungen geben“ (Noack 1913: 31).¹⁵ Über weite Strecken paraphrasiert Noack die gängige Polemik der Antikinoisten, der Filmkonsum führe zur „Volksvergiftung“, zu Realitätsverlust, Anstieg der Kriminalitätsrate und „Sittenkorruption“. Dem von Hans Ostwald formulierten Anspruch der Dokumentation werden nur wenige Passagen gerecht, wie etwa der Abschnitt, in dem Noack eine Abendvorstellung in einem Berliner Vorstadtkino aus der Sicht des Sozialhygienikers schildert. Ein Auszug:

„Rasch füllen sich die Bänke mit Arbeitern und Arbeiterinnen, jungen Kaufleuten und Verkäuferinnen, Büro-Angestellten und ihren weiblichen Konkurrenten auf dem Arbeitsmarkt, kurzum mit Leuten, deren Lungen doch nach frischer Luft lechzen müssen, deren Augen und Nerven der Ruhe, Ruhe und Ruhe bedürfen. Hausfrauen kommen als ‚Nachbarn‘, vom Personal wie alte Bekannte begrüßt. Man hört es ihrer Unterhaltung an, daß sie keinen neuen Film versäumen. (...) Der Projektionsapparat schnurrt schon wieder, die flimmernden Strahlen ruhen gespenstisch über der schwer atmenden Masse. Die kleine elektrische Taschenlampe des ‚Erklärers‘ leuchtet den tappend Hereinstolpernden auf den Weg. Der ‚Spritzenmann‘ tritt in Funktion. Aus einer großen Spritze stäubt er ‚Ozon‘ (so nennt man - seiner spottend, man weiß nicht wie - das Kientopp-Parfüm) über die Köpfe der Lufthungrigen“ (Noack 1913: 8 ff.).

Abb.: „Versuchung der Grossstadt“, Metropol-Kino, Wedding, Schulstraße 37, 1912

¹⁵ Bei dieser Streitschrift, die außerhalb der Ostwald-Reihe erschienen ist, handelt es sich um die erweiterte Fassung von zwei Vorveröffentlichungen (in: Die Hilfe, 1909, Nr.17: 668 ff. und Die Aktion, 1912, Nr. 29: 905 ff.). Der Artikel aus dem Jahr 1912 ist wieder abgedruckt in Schweinitz 1992: 70 ff.

Auch wenn Noack immer wieder die Kinogänger mit Süchtigen, die Kinobesitzer mit Drogenhändlern vergleicht, ist zwischen seinen Zeilen spürbar, welches Vergnügen die „Kino-Schwärmerei“ dem Publikum bereitet. Der Kinematograph ist beliebt, „weil er erstens billig ist (kein Trinkzwang und durchschnittlich 30 Pfg. Eintrittskosten), zweitens dem einfachen Proletarier den zwanglosesten Aufenthalt gewährt, drittens in der Wahl seiner Sujets fast unbegrenzt ist“ (Noack 1909a: 672).

Noack ist Sozialdemokrat und das gibt seinem Text im Vergleich zu der Mehrzahl der Äußerungen aus dem Lager der bürgerlichen Kinogegner, dem auch Bab zuzurechnen ist, eine dezidiert antikapitalistische Note. Der Filmkonsum ist für ihn die Steigerung der industriellen Ausbeutung des Proletariats während der Arbeit durch seine kommerzielle Ausbeutung in der Freizeit. Er kritisiert die gängige Praxis der Filmzensur im „Polizeistaat Preußisch-Deutschland“, aber nur, um eine andere Zensurinstanz zu fordern, „die gebildet ist von den besten und ideal gesinnten unserer modernen Künstler“ (Noack 1909a). Ein weitergehendes Konzept für eine andere, politisch korrektere Nutzung des Mediums entwickelt er nicht, dafür ist sein Respekt vor den Bildungsidealen des Bürgertums zu groß, und auch damit liegt er ganz auf der Linie seiner Partei.¹⁶ Die einzigen Anwendungen, die er gelten lassen will, sind der wissenschaftliche Lehrfilm und die Schulkinemaographie. Akribisch listet er die Titel der Filme auf, die für Schülervorstellungen geeignet sein sollen:

„'Ein Tag in den Töpfereien'; ‚Seltsame Raupen‘; ‚Die Salzindustrie‘; ‚Die Fliegenpest‘; ‚Merkwürdige tropische Insekten‘; ‚Glasbläserei‘; ‚Tiefseeausternfischerei‘; ‚Seifenfabrikation‘; ‚Aus dem Leben einer Spinne‘; ‚Die Honigbereitung‘; ‚Der Seidenwurm‘; ‚Die Bereitung und Ausfuhr der Milch‘; ‚Die Gewinnung des Eisens vom Erzschorf bis zum Hochofenguß‘; ‚Die Entstehung der Eisenbahnschne von Eisenblock bis zur Vollendung‘; ‚Die Herstellung des täglichen Brotes vom Saatkorn bis zum Backofen und zum Bäckerladen‘“ (Noack 1912a: 668).

Der pädagogische Eifer der Kinoreformer hat auch die erwachsenen Kinobesuchern zu Schulkindern degradiert, wie Emilie Altenloh bissig bemerkt: „Es besteht gegenwärtig eine wahre Sucht, Unmassen von Stoff in die Menschen hineinzustopfen, indem man sie z. B. während ihrer Unterhaltung im Kino plötzlich 10 Minuten lang über die Tsetsefliege oder die Brutvorgänge im Hühnerei oder die Fabrikation von Schuhen belehrt“ (Altenloh 1914: 38). Dieser „Pseudobildung“ liege ein „Rationalismus“ zugrunde, der allen Formen der ‚bloßen Unterhaltung‘ die Legitimität abspreche (ebd.: 96). Noacks Philippika gegen das Kino als Ort des Amusements ist nur eines von vielen Beispielen für diese Haltung. Originell daran ist jedoch, daß Noack den Film in den Kontext der „Volkskunst“ einbettet und sich damit für eben jene populärkulturellen Zusammenhänge interessiert, um die es mir hier geht.¹⁷ Unter Volkskunst versteht er „die künstlerischen Darbietungen, die der Volksmasse - ein etwas weiterer Begriff als das Proletariat - zugänglich sind“ (1909b: 679). Zu ihren „Instituten“ zählt er Tingeltangel, Varieté, Kabarett und Bierkonzert - also das kulturelle Feld, aus dem die Filmindustrie hervorgegangen ist. Die „Substanz der modernen Volkskunst“ ist für Noack das „Sexualgift“ (Noack 1909c: 895). Den „Typus des Volkskünstlers“ bezeichnet er als „Träger und Verbreiter des Virus sexualis“ in der Gesellschaft. Die sexuelle Freizügigkeit in der Unterhal-

¹⁶ Noch 1919 agitiert Clara Zetkin in einer Weise gegen den „Schundfilm“, die vom Duktus her mit Noacks zehn Jahre älterer Streitschrift identisch ist (siehe hierzu Schweinitz 1992: 61 ff.).

¹⁷ Die entsprechenden Publikationen Noacks sind in der Zeitschrift „Sexual-Probleme“ erschienen, die man als wissenschaftliches Folgeprojekt zu den Großstadt-Dokumenten ansehen kann, da in ihr zahlreiche Autoren der Reihe - Hans Ostwald eingeschlossen - ähnliche Themen behandelt haben. Auch Max Marcuse, der diese „Zeitschrift für Sexualwissenschaft und Sexualpolitik“ in den Jahren 1908 bis 1914 herausgegeben hat, ist in der Ostwald-Reihe mit einem Buch über „Uneheliche Mütter“ vertreten (GD 27).

tungsbranche ist für ihn Ausdruck von Perversion. Wie sich die „Verrohung“ des „künstlerischen Proletariats“ vollzieht, hat Noack - und auch dies macht seine Ausnahmestellung unter den Wortführern der Kino-Debatte aus - am eigenen Leibe erfahren, denn er hat 14 Jahre lang als Klavierspieler im Unterhaltungsgewerbe der Reichshauptstadt gearbeitet. Seine Tagebuchaufzeichnungen aus jener Zeit hat er in den Großstadt-Dokumenten veröffentlicht (GD 19).

Mit 15 geht Noack bei einem „Stadtkapellmeister“ in die Lehre und tingelt fortan durch heruntergekommene Tanzlokale und noble Ballhäuser, tritt in Arbeiterclubs und Animierkneipen auf, spielt vor Damengesellschaften und auf Kostümfesten. Dort wird er zum Augenzeugen des Vergnügens anderer. Die Stimmung ist meistens ausgelassen und steigert sich vom Kichern, Lachen, Kreischen zum Brüllen, was bei Noack blanken Haß auslöst, denn der Spaß des Publikums ist für ihn Knochenarbeit. Er muß mittrinken, weil der Wirt das so will, und bis zum Morgengrauen durchspielen, wenn der Kapellmeister dies von ihm verlangt. Unter den Varietékünstlern und Musikern bleibt er ein Einzelgänger, weil er „höheren Idealen“ nachstrebt und sich mit Hilfe einer alten französischen Grammatik oder einem Lehrbuch der Stenographie fortzubilden versucht. Der Beruf des Kneipenmusikers ist ein „Gelegenheitsgeschäft“, und wenn Noack in der in einer Kneipe untergebrachten Musikerbörse keinen Erfolg bei der Stellensuche hat, schlägt er sich als Adressenschreiber durch. Sein kümmerliches Einkommen wird für ihn besonders bedrückend, wenn er in einem besseren Etablissement am

Klavier sitzt und dort mitbekommt, wie die „Lebemänner“ mit Geld um sich schmeißen, um den „halbseidenen Damen“ zu imponieren. Mehr noch als die materielle Armut demoralisiert ihn jedoch das sexuelle Elend. Zumindest empfindet er es als elendig, wenn die Tänzerinnen und Sängerinnen auf der Bühne ihre weiblichen Reize zur Schau stellen, um das männliche Publikum zu animieren. Die sexuelle Libertinage der Frauen ist Noacks Paradebeispiel dafür, wie „die gemeinsamen sozialen Verhältnisse als Charakterbildner“ wirken, denn das System der Protektion in der Unterhaltungsbranche ist für ihn gleichbedeutend mit „heimlicher Prostitution“, die es Agenten, Direktoren und wohlhabenden Besuchern, den sogenannten Kavaliere, erlaubt, ihre „Lüsternheit“ auszuleben.

Noacks Tagebuchaufzeichnungen gleiten immer wieder in wüste Tiraden ab. Daß man damals nicht so schreiben *mußte*, etwa um der Zensur zu entgehen, belegt Band 22 der Großstadt-Dokumente. Eberhard Buchner schildert darin die Berliner Varieté-Szene aus der Sicht des Besuchers, wobei er keinen Hehl daraus macht, daß er sich bei seinem „Ausflug ins Unsittliche“ köstlich amüsiert. Buchner entwickelt ein feines Gespür für den Geschmack des Publikums, den wir heute auf Begriffe wie „Camp“ oder „Pop“ bringen würden: „Stimmung zu erzeugen ist die eigentliche, die letzte Kunst des Varietés. Denn alles Varieté ist ein Zuviel, ein Überflüssiges, ein Luxus für den nüchtern denkenden und empfindenden Menschen“ (GD 22: 61). Nicht die Arbeiter, die sich diesen kleinen Luxus gönnen, stellt er als seelenlos hin, sondern die „Nützlichkeitsphilister“, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine „Varieté-Reform“ propagierten, die dann als „Kino-Reform“ ein Remake erlebte. Leider erwähnt Buchner nur die geschichtsträchtige Vorführung „lebender Bilder“ im Varieté Wintergarten, ohne näher darauf einzugehen. Doch läßt sich aus seinem Schlußkapitel herauslesen, warum der Stummfilm zu Recht als Abkömmling des Tingeltangels angesehen wird: „Körperkunst als Ausdruck seelischer Prozesse, als Spiegelbild intimer Innerlichkeiten - das ist etwas, das eine frühere Zeit kaum zu denken gewagt hätte. Und doch ist es das letzte, wenn auch versteckte Ziel jeder Variétékunst“ (ebd.: 94). Buchners Porträts der Menschen auf und vor der Bühne haben einen seiner Rezensenten in Rage gebracht: „Gewisse Stellen der naiven Schilderungen in dem ‚Grossstadt-Dokument‘ wirken auf die Lachmuskeln des Kenners durch unfreiwilligen Witz. Die Artisten sind nicht bessere Menschen als andere und haben sich dem Herrn Autor natürlich so präsentiert, wie sie sich gerne geschildert sehen möchten. (...) Der eigenartige Duft von Schminke, Puder und Pomade, von frisch gebrannten Weibhaaren und durchschwitzten Trikots hat ihn etwas benebelt.“ Die Wortwahl läßt es erahnen, der Rezensent ist Victor Noack höchstpersönlich (in: Sexual-Probleme, 5.Jg., 1909, S. 872).

Der Ekel, mit dem Noack die erotisch aufgeheizte Atmosphäre der Vergnügungskultur beschreibt, scheint nichts anderes als Selbsthaß zu sein, weil auch er sich von dem „Schmutz“ angezogen fühlt. Erst befremdet es ihn noch, als eine betrunkene Kellnerin ihn zu verführen versucht, aber im Laufe der Jahre geht er ein „Verhältnis“ nach dem anderen ein. Vielleicht wäre er auch noch zum Kinopianisten geworden, wenn nicht eine wundersame Fügung sein Schicksal gewendet hätte. Im Sektsalon lernt Victor Paula kennen und kurze Zeit später ziehen sie gemeinsam in eine hübsche Wohnung in der Kochstraße, die sie sich nur leisten können, indem sie gegen teures Geld an Prostituierte untervermieten. Weil Victor nicht mehr arbeiten will, verdient Paula etwas dazu und aus dem Musiker wird ein Zuhälter: „Ich seh’ jetzt aus wie ein Kavaliere, trage nur Lackstiefel und Zylinder“ (GD 19: 105). Ein einigermaßen überraschendes Ende für eine Lebensgeschichte, die von Beginn an der Logik zwangsläufiger Verelendung zu folgen scheint. Überraschend ist auch der heitere Ton der letzten anderthalb Seiten, die ganz anders klingen als die früheren Tagebuchaufzeichnungen. Ob der Herausgeber Ostwald hier seinem Autor Noack die Feder geführt hat? Es fällt jedenfalls auf,

wie nahtlos sich die Moral der Geschichte in Ostwalds Sicht der Dinge fügt, wonach man auch als ‚ganz normaler Mann‘ ohne große kriminelle Energie zum Zuhälter werden konnte.

Unabhängig davon, ob die Zuhälter-Pointe nun hinzukomponiert worden ist oder nicht, dürfte einsichtig sein, warum Noack im Nachwort behauptet, er habe das Schriftstück einem „Unglücklichen“ in einem Café abgekauft, und sich erst später zu seiner Autorenschaft bekennt.¹⁸ Unklar bleibt, wie Noack es geschafft hat, vom mißachteten Pianisten zum angesehenen Publizisten zu avancieren. In der Folgezeit macht er jedenfalls eine steile Karriere und wird nach 1918 Referent im Reichsarbeitsministerium. Der Sozialpolitiker Noack gilt u.a. als Experte für populäre Unterhaltung und in dieser Funktion meldet er sich auch in der Kino-Debatte zu Wort. Noacks Engagement gilt der gewerkschaftlichen Organisation des „Schauspieler-Proletariats“ in der Filmindustrie (1913: 29ff.). Seine Hauptsorge aber ist die weitere Verbreitung des „Virus sexualis“ durch das Kino. Zitat:

„Es ist volkpsychologisch sehr beachtenswert, dass sich in den ‚Kintopp-Dramen‘ ein in rührseligen Schwulst eingepackter und dadurch gedämpfter Sadismus zunehmend brutaler ausspricht. In den meisten der fürchterlichen ‚Schlager‘ wird als Nervenkitzel die ‚Gewalt am Weibe‘ ausgespielt. In den Titeln, auf den grauenhaft bunten Plakaten wird’s sensationsverheißend angekündigt: ‚Das Opfer des Mormonen‘; - ‚Verkauft‘, - ‚Die weisse Sklavin‘. Und wie wirkt so ein Film auf sein Publikum! Das sinkt ergriffen, gepackt in sich zusammen, - das stiert mit aufgerissenen Augen, heißen Köpfen, - das lässt sich hinreißen zu Schreckensrufen. Und wenn’s dann plötzlich hell wird, so schämt sich das von selbst. ‚Das‘ - : man kann von ihm nur als von einem ganz Unpersönlichen reden. (...) Um 11 Uhr verlässt das die verpestete Luft des ‚Theaters‘. So recht eine ‚Bazillenbude‘. Erhitzt ist man und von ‚Lust‘ geplagt. Und so kommt man nach Hause. Wie sieht nun dieses ‚Zuhause‘ aus?“ (Noack 1912b: 391).¹⁹

Mit dieser Frage ist Noack bei seinem zweiten Lebensthema angekommen, dem großstädtischen Wohnungselend. In den Mietskasernen des Berliner Nordens waren um 1900 Arbeiterfamilien mit manchmal mehr als zehn Personen - die sogenannten Schlafburschen und Schlafmädchen mit eingerechnet - in einer Zwei- oder Drei-Zimmer-Wohnung eingepfercht. Noack galt als Kenner der Lebensbedingungen in solchen Häusern, weil er selber während seines Musikerdaseins u.a. in der berühmten Ackerstraße gewohnt hatte. Auch in den Arbeitervierteln geht seiner Erfahrung nach die materielle Armut mit sexuellen Elend, d.h. mit Promiskuität, Inzest, Prostitution und „Kuppelei“ einher.

¹⁸ „Der von mir verfaßte 19. Band der von Hans Ostwald herausgegebenen ‚Großstadtdokumente‘“ heißt es in einem Noack-Artikel aus dem Jahr 1906 (ders. 1906: 397). Drei Jahre später schreibt er über „die sexuelle Verrohung im Berufsmusikerstande“: „Ich habe das in dem neunzehnten Bande der ‚Grossstadtdokumente‘ eingehend behandelt“ und verweist in diesem Zusammenhang auf die „Erfahrung einer vierzehnjährigen Berufstätigkeit innerhalb des Terrains“ (ders. 1909a: 679f.). Und auch Hans Ostwald deutet in seiner Sittengeschichte des „galanten Berlin“ an, daß es in dem Tagebuch um Noacks eigene Erlebnisse geht (Ostwald 1928: 291).

¹⁹ Der Noack-Leser Curt Moreck knüpft Jahre später nicht nur an die Argumentation, sondern auch an die Wortwahl seines Vorgängers an, wenn er in seiner Sittengeschichte des Kinos schreibt: „In den meisten Fällen, wo der Film den entblößten Körper vorführt, strebt er eben nach der Wirkung sinnlicher Erregung, die das Kinopublikum in der Mehrzahl bei ihm sucht. Er tut, was vor ihm Operettenbühne, Variété und Tingeltangel getan haben, als sie ihre Danseusen und Chanteusen mit nackten Schenkeln und unverschämt entblößten Brüsten an die Rampe schickten“ (Moreck 1926: 146). Nur am Rande sei vermerkt, daß der Bildteil des Moreck-Buches keineswegs auf die Zurschaustellung nackter Schenkel und unverschämt entblößter Brüste (von Filmschauspielerinnen) verzichtet.

Eine detaillierte Dokumentation der „sittlichen Gefährdung“ in den Massenquartieren hat Albert Südekum in Band 45 der Ostwald-Reihe vorgelegt. Südekum macht die Verhältnisse in den Mietskasernen für das Verhalten der Mieter verantwortlich und greift die „Spießbürger“ und „Formaljuristen“ an, die in den Sittlichkeitsdelikten einen Beleg für die „primitiven Instinkte“ der Arbeiterschaft sahen: „Nicht ungestraft drängt man Menschen jeder Altersstufe auf ein paar Quadratmeter Schlafräum zusammen“ (Südekum, Bd. 45: 43). Im Unterschied zu Südekum hält es Noack für angebracht, die Sexualpraktiken in den Arbeiterwohngebieten mit dem Filmkonsum der Arbeiter in einen Zusammenhang zu bringen. Filmen wie „Die weiße Sklavin“ weist er eine Mitschuld an den sexuellen Übergriffen der „von Lust geplagten“ Zuschauer zu. Das denunziatorisch gemeinte Bonmot von Franz Pfemfert – „Nick Carter, Kino und Berliner Mietshäuser, diese triviale Dreiheit gehört zusammen“ (Pfemfert 1911) – bekommt so einen tieferen, sexuellen Unterton. Sieht man sich Noacks Aussagen zur Wirkungsweise des „Sexualgiftes“ einmal genauer an, so fällt allerdings auf, daß sie nicht aus Zitaten, Beobachtungen, Typologien oder sonstwie gearteten Dokumentationen bestehen, sondern in einem inneren Monolog vorgetragen werden, der sich zuweilen in regelrechte Vergewaltigungsphantasien hineinsteigert.²⁰ Es kann, wenn man das Großstadt-Dokument gelesen hat, kein Zweifel daran bestehen, daß Noack hier seinen ganz persönlichen Sadismus zu Wort kommen läßt, weshalb in seinem Fall die abgegriffene psychologische Schablone tatsächlich einmal paßt, wonach der Moralist seine eigenen sexuellen Obsessionen gerne auf andere projiziert, um sie dort um so heftiger bekämpfen zu können.

²⁰ Ein besonders krasses Beispiel findet sich in Noack 1909c: 894.

Noack erkennt zwar schon 1909 die Notwendigkeit einer empirischen Medienwirkungsforschung (die sich dann erst in den 40er Jahren etabliert hat): „Der Beweis psychischer Zustände, Veränderungen, Beeinflussungen kann auch bei dem heutigen Stand wissenschaftlicher Forschungen nur auf Hypothesen einherstellen“ (Noack 1909a: 669). Dies hält ihn aber nicht davon ab, den „Hypothesen“ anderer Bedenkenträger Beweiskraft zuzuerkennen. Vom Osservatore Romano über den Württembergischen Goethebund bis zum Dirigenten der Theaterabteilung des Berliner Polizeipräsidiums wird alles herbeizitiert, was in sein Schema entsittlichender Filmwirkungen hineinpaßt. Noacks Streitschrift aus dem Jahr 1913 ist sehr bald selber in das Zitierkartell der Kino-Reformer aufgenommen worden. Wenn man einmal Revue passieren läßt, was beispielsweise Karl Brunner, Albert Hellwig, Konrad Lange und nicht zuletzt Victor Noack über die „Sexual-Attacken auf Frauen und Kinder“ im dunklen Kinosaal geschrieben haben, so fällt auf, daß dort stets sensationelle Einzelfälle zu einem Medienwirkungsmythos verallgemeinert werden.²¹ Die Weltsicht der Kinoreformer zeichnet sich mit anderen Worten durch denselben „Sensationalismus“ aus, den sie als das große Manko des Stummfilms angesehen haben.

4) Die Fraktion der Filmschriftsteller

Innerhalb der Berliner Autorengemeinschaft lassen sich zwei Typen von Berichterstattern unterscheiden: zum einen die *Praktiker*, die über das Innenleben der Institutionen berichten und dabei aus ihrer Berufserfahrung als Ärzte oder Rechtsanwälte schöpfen; zum anderen die *Publizisten*, also die Zeitungsschreiber und Schriftsteller, die die Elendsquartiere und Vergnügungsviertel der Großstadt aus der Perspektive eines Entdeckungsreisenden erkunden. Die Karrierepfade beider Gruppen verlaufen weitgehend parallel zur Entwicklung der damals neuen Massenmedien. Für die Publizisten war die Arbeit in den Medien ihre Existenzgrundlage, für die Praktiker die Basis ihrer Breitenwirksamkeit. Zu Beginn des Jahrhunderts galt dies für den Buchmarkt und die Großstadt- und Provinzpresse, später dann auch für das Kino. Die Haltung der reformorientierten Praktiker hat Magnus Hirschfeld im Jahr 1919 in der *Maxime* zum Ausdruck gebracht, „daß wer heute im Dienste der Aufklärung steht, nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht hat, neben Wort und Schrift auch den Film zu benutzen“ (Hirschfeld 1919: 4). Anlaß für diese Äußerung war die Uraufführung von „Anders als die Andern“, dem ersten und lange Zeit einzigen Kinofilm, in dem die gesellschaftliche Ächtung der Homosexuellen thematisiert worden ist. Auf die Auseinandersetzungen um dieses „sozialhygienische Filmwerk“, Ergebnis der Zusammenarbeit des Regisseurs Richard Oswald mit dem Sexualwissenschaftler Hirschfeld, brauche ich hier nicht einzugehen, da sie von James Steakley akribisch nachgezeichnet worden sind (siehe Steakley 1996). Für die damalige Zeit „geradezu sensationell“ (Steakley) und darum auch besonders umstritten waren zwei Sequenzen, die Einblicke in die schwule Subkultur der Großstadt gewährten. Die eine zeigt homosexuelle Paare beim Tanz in einem Kaffeehaus, die andere ist die berühmte Kostümball-Szene. Zu beiden Sequenzen findet sich eine Vorlage im dritten Band der *Großstadt-Dokumente*.²² Hirschfeld hatte diesen Band - wie er im Vorwort schreibt - auf ausdrücklichen Wunsch seines Freundes Hans Ostwald verfaßt. „Berlins Drittes Geschlecht“ enthält noch eine Reihe weiterer Motive, die 15 Jahre später in „Anders als die Andern“ wiederkehren.²³ Über solche

²¹ Eine Auswahl einschlägiger Texte findet sich bei Schweinitz 1992. Diese Art der ‚Beweisführung‘ ist auch heute noch geläufig, wenn es z. B. um das durch Horrorvideos erhöhte Gewaltpotential geht.

²² Siehe GD 3: 41f., 57f. - Richard Oswalds Inszenierung des „Urningsfestes“ hält sich bis in die Details der Kostümierung hinein an den Originaltext von Hirschfeld.

²³ Dies gilt zum Beispiel für die Szene im Tiergarten (GD 3: 63), die Figur des Erpressers (ebd.: 68f.) und das Motiv des Selbstmords mit Cyankali (ebd.: 35).

Einzelzenen hinaus weisen beide Darstellungen der Homosexualität Gemeinsamkeiten in ihrer argumentativen Grundstruktur auf. So plädiert Hirschfeld in seinem Buch für mehr Toleranz, indem er auf die homosexuellen „Helden der Geschichte“ verweist, was in dem Film nicht nur durch die Wahl der Hauptfigur, den Geigenvirtuosen Paul Körner, sondern auch in einer Tagtraumscene aufgenommen wird, in der historische Persönlichkeiten als Opfer der Schwulendiskriminierung vorgeführt werden. Alles in allem ist die Zusammenarbeit von Oswald und Hirschfeld das beste Beispiel dafür, daß die Sittenfilme als „Filmversion der Sittengeschichten in Buchform“ (Herrn 1997: 55) gedeutet werden können.²⁴

Eine weitere Koproduktion der beiden feierte am 1. Mai 1919, zwei Wochen nach der Uraufführung von „Anders als die Andern“, ihre Premiere. „Die Prostitution“ greift noch einmal das Sujet des Mädchenhandels auf und wendet sich gegen die damals herrschende Doppelmoral, die die Prostituierten an den Pranger stellte, ohne nach den Ursachen der Prostitution zu fragen. Der aufklärerische Anspruch des Sittenfilms wird im Programmheft²⁵ wie folgt legitimiert: „Ich behaupte, daß gewisse Dinge, die große Kreise in Mitleidenschaft ziehen, die sich vor und in der Öffentlichkeit abspielen, auch vor der breitesten Öffentlichkeit verhandelt werden müssen. Das Prinzip der Moderne ist ja die Öffentlichkeit. Und wo noch manches hinter verschlossenen Türen verhandelt wird, kommt eine spätere Zeit und schlägt auch diese Bretter vor unseren Köpfen ein.“ Dieses Zitat stammt jedoch nicht von Magnus Hirschfeld, sondern ist dem opus magnum von Hans Ostwald, der zehnbändigen Studie „Das Berliner Dirnentum“, entnommen (siehe Ostwald 1906: 7). Nicht Hirschfeld, sondern Ostwald war der Prostitutionsexperte in der Berliner Autorengemeinschaft, und es ist offenkundig, daß sich der Sexualwissenschaftler bei der Beratung des Filmteams an den einschlägigen Arbeiten seines Freundes orientiert hat. Hans Ostwald hat in seinen zahlreichen Abhandlungen über dieses Thema, zu denen auch der fünfte Band der Großstadt-Dokumente - „Zuhältertum in Berlin“ - gehört, gegen das Klischee der ‚seelenlosen Dirne‘ und des ‚skrupellosen Luden‘ angeschrieben. Die Beziehung des Zuhälters zur Prostituierten charakterisierte er als eine Mischung aus Liebesverhältnis und Zweckbündnis. Das horizontale Gewerbe wertete er als einen integralen Bestandteil der urbanen Vergnügungskultur mit eigenem Ehrenkodex, was für viele seiner Zeitgenossen einem Affront gleichkam. Ostwalds Bemühen um Unvoreingenommenheit ist ihm als Sympathiebekundung, als „Apotheose des Zuhältertums“ ausgelegt worden (GD 1: Nachwort zur 8. Auflage). Und man hat ihm - ebenso wie Hirschfeld - den Vorwurf gemacht, mit seinem publizistischen Engagement eben jene Zustände überhaupt erst epidemisch zu verbreiten, die er lediglich zu beschreiben vorgab. Der Diskussion um die Sittenschilderungen der Jahrhundertwende lag also dasselbe Rezeptionsmuster zugrunde, das sich in den Debatten um den Sittenfilm der Weimarer Republik wiederfindet. Wie schon das Buch über „Berlins Drittes Geschlecht“ weckte auch „Anders als die Andern“ Ansteckungsängste, die sich aus dem Phantasma der „psychischen Kontagiosität“ Homosexueller speisten. Und ebenso wie Ostwalds Dokumentation „Das Berliner Dirnentum“ wurde dem Prostitutionsfilm von Richard Oswald die Wirkung unterstellt, treusorgende Familienväter zum Bordellbesuch zu ermuntern und deren Töchter vom Pfad der Tugend abzubringen. Das wahnhaftige Ausmaß dieser Medienmanie läßt sich an der Behauptung des Evangelischen Frauenvereins erkennen, die Hälfte der deutschen Prostituierten seien damals vom Kino zu einem Leben in Sünde verführt worden (Steakley 1996: 34).

²⁴ Mit dem 1904 erschienenen Roman von Bill Forster hat „Anders als die Andern“ dagegen nur den Titel gemeinsam (siehe Steakley 1996: 2).

²⁵ Das Titelblatt des Programmheftes ist abgedruckt in Jäkl 1987: 58.

Für die Kritiker lag auf der Hand, daß der wissenschaftliche Anspruch der Sittenschilderer nicht mehr als ein Vorwand war, um die voyeuristischen Bedürfnisse des Publikums auszuschlachten. So empört sich Julius Bab über seinen ehemaligen Weggefährten aus der Berliner Bohème, Magnus Hirschfeld: „Einige Unternehmer entdeckten (...) die zwingende Notwendigkeit, das Volk sexuell ‚aufzuklären‘ und ‚dichteten‘ vom Paragraph 175 an das Strafgesetzbuch durch. Ob der namhafte Arzt, der seinen Namen dazu herlieh, so bodenlos naiv oder so völlig skrupellos war, diese Frage kann offenbleiben; aber fraglos ist sein Benehmen ganz unverantwortlich. Denn daß das Geschäft, das die Unternehmer so leidenschaftlich ergriffen, weder mit Aufklärung noch mit Toleranz gemacht werden sollte, sondern einfach mit Befriedigung sinnlich brutalster Schaulust, das braucht von erwachsenen Menschen doch nicht erst diskutiert zu werden“ (Bab 1920: 28). Das hat selbst Kurt Tucholsky so gesehen und sich über „die Prostitution mit der Maske“ (der Wissenschaftlichkeit) ereifert.²⁶

Während Praktikern wie Hirschfeld vorgehalten wurde, mit ihren Filmaktivitäten die *Autonomie der Wissenschaft* dem Gewinnstreben preiszugeben, sahen sich kinofreundliche Publizisten mit dem Vorwurf konfrontiert, die *Autonomie der Kunst* dem Kommerz zu opfern. Die „Gesinnungsprostitution“ der Film Autoren galt dabei als das männliche Äquivalent zur „heimlichen Prostitution“ der Schauspielerinnen via Protektion.²⁷ Dieser Ansicht war auch Victor Noack. Für den Sozialdemokraten kam es einem Sakrileg gleich, daß sich ein Literaturpapst wie Gerhart Hauptmann gegen „Riesenhonorare“ für das Kino einspannen ließ (Noack 1913: 24). Neben dem „Tanz der Dichter um das goldene Kalb“ geht er mit den „Literatur-Fabrikanten“ ins Gericht, die der Filmindustrie direkt zugearbeitet haben. In seiner Liste der Literaten, die von der Projektions AG Union (PAGU) angeblich aus bloßen Imagegründen engagiert worden waren, findet sich auch der Name Walter Turszinsky. Tatsächlich taucht Turszinskys Foto in der PAGU-Werbung „Unsere Schriftsteller“ auf (siehe Kasten 1990: 30).

Turszinsky hatte sich ursprünglich als Bühnenautor einen Namen gemacht und für die Großstadt-Dokumente einen Band über „Berliner Theater“ verfaßt. Noch ganz aus der Sicht eines Theatermenschen ist auch sein Artikel „Der Kientopp“ geschrieben, der als eine der ersten Beschreibungen eines ortsfesten Kinos überhaupt gilt. Turszinsky bezeichnet darin den Kinematographen als eine „Bedürfnisanstalt“, in der „Kinne-Dichter“ tätig sind, die dank ihres „ästhetischen Indifferentismus (...) Geld, viel Geld“ verdienen (Turszinsky 1907: 183). Wenige Jahre später hat er dann selber sein Geld beim Film verdient. Als eine seiner Spezialitäten galten die originellen Zwischentitel, „die zumeist weniger der Verständlichmachung als der Verstärkung der heiteren Wirkung dienen“ (Kinematograph Nr. 439, 26.5.1915). Turszinsky gehört zudem zu den ersten deutschen Filmkritikern von Rang. In seiner Kolumne in der Zeitschrift „Roland von Berlin“ bringt er die Klischees des frühen Kinos auf den Punkt und zeigt sich zugleich fasziniert von den Experimenten mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Film-

²⁶ Siehe Tucholsky 1989: 84 f. Während der übliche Vorwurf lautete, die Wissenschaft sei lediglich ein Deckmantel, um nackte Tatsachen an der Zensur vorbei zu schmuggeln, fällt die Kritik von Bela Balász an Hirschfelds Prostitutionsfilm komplizierter aus: Für ihn ist die Wissenschaft ein Vorwand, um Zuschauer ins Kino zu locken, weil die davon ausgehen, hier würde in Wirklichkeit Anstößiges zu sehen sein, obwohl der Film „gar nicht anstößig und nicht einmal geschmacklos ist“ (Balász 1982: 164). Balász weist im übrigen darauf hin, daß das Anschauen eines Sittenfilms wie „Die Prostitution“ keineswegs ein triviales Vergnügen war. Es bedurfte einer beinahe detektivischen Kombinationsgabe, um die Sprünge in der Handlung, die durch die Schnitte der Zensoren entstanden waren, so zu überbrücken, daß die Restszenen einen Sinn ergaben.

²⁷ Eine kulturpolitische Kapriole war die Idee von Richard Oswald, den Vorwurf der Gesinnungsprostitution, der gegen Filmprofis wie ihn erhoben wurde, zu einem Filmthema zu machen. In „Die sich verkaufen. Die Prostitution 2. Teil“ (1919) geht es allerdings nicht um die Käuflichkeit im Filmgeschäft, sondern um einen Fall von Pressekorruption.

technik.²⁸ Er selber hat innerhalb von nur drei Jahren - Turszinsky starb am 21. Mai 1915 im Alter von 41 Jahren an Herzversagen - 21 Drehbücher verfaßt. Bevorzugter Schauplatz seiner Filmgeschichten war das Milieu der Berliner Warenhäuser und der Konfektionsbetriebe rund um den Hausvogteiplatz.²⁹ Hier spielt nicht nur sein erster Film „Gelbstern“ (1912, Regie Otto Rippert), in dem eine Modenschau mit echten Mannequins zu sehen war, sondern auch seine beiden größten Kino-Erfolge, „Die Firma heiratet“ und „Der Stolz der Firma“ mit Ernst Lubitsch in seinen ersten Hauptrollen (1913/14, Regie Carl Wilhelm). Ein Jahr später war Turszinsky an einem weiteren Lubitsch-Film beteiligt, „Arme Maria. Eine Warenhaus-Geschichte“ (1915, Regie vermutlich Max Mack). Diese Trilogie, die unter der Sammelbezeichnung der „Berliner Typenkomödien“ von Ernst Lubitsch in die Filmgeschichte eingegangen ist (Renk 1992: 20ff.), enthält ein Rollenmuster, das von dem Drehbuchschreiber Turszinsky (und seinen Koautoren Jacques Burg bzw. Robert Wiene) für den Schauspieler Lubitsch maßgeschneidert worden ist.³⁰

Bei der Uraufführung von „Die Firma heiratet“ am 21. Januar 1914 im U.T.-Filmpalast Friedrichstraße gehörte ein anderer Vertreter der Berliner Autorengemeinschaft laut Tagespresse zu den Ehrengästen: der Plakatmaler und Publizist Edmund Edel. Im Rahmen der Publicity-Kampagne für den ersten Lubitsch-Film hat Edel sein Talent als Reklamezeichner und Werbetexter unter Beweis gestellt, mit Porträts der Protagonisten in Versen und Karikaturen. Edel zählte sich zu den ersten deutschen „Filmsnobs“, einer Art Vorläufer des Cineasten unserer Tage.³¹ Von 1913 an hat er als Drehbuchautor, Regisseur und Schauspieler an über 40 Filmen mitgewirkt. Hierzu gehören seine Regiearbeiten „Die Börsenkönigin“ (1916) mit Asta Nielsen in der Hauptrolle und „Doktor Satansohn“ (1916), ebenfalls eine der frühen Lubitsch-Komödien.³²

Seine Kino-Produktion deckt von der Liebesromanze bis zur Filmoperette so ziemlich alle Sparten der Unterhaltung ab - „Lauter erfolgreicher Kintoppkitsch“, wie Edel später freimütig einräumte (Edel 1926b). Aber auch in seinen Kitschfilmen verzichtete Edel nicht völlig auf den Anspruch einer Dokumentation der Lebensverhältnisse im modernen Berlin. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Filmzyklus „Die Geheimnisse von Berlin“ aus dem Jahr 1921, der in der Werbung als „Sittenfilm“ annonciert wurde. Die Titel der vier Folgen lauteten: „Berlin N. Die dunkle Großstadt“, „Berlin W. Die Weltstadt in Glanz und Licht“, „Berlin Moabit. Hinter Gitterfenstern“ und „Berlin Fröbelstraße. Im Asyl für Obdachlose“.³³ In „Die dunkle Großstadt“ führte Arthur Teuber Regie, in den übrigen Folgen Max Mack. Die Handlung war

²⁸ Zwei seiner Zeitungstexte zum Thema Film - über die Probearbeit der „Kinomimen“ (1910) und die „Gestaltungskunst“ Asta Niensens (1913) - hat Jörg Schweinitz in seine Sammlung „Prolog vor dem Film“ aufgenommen (Schweinitz 1992: 21 ff., 350 ff.).

²⁹ Moritz Loeb unternimmt in Band 15 der Großstadt-Dokumente einen Rundgang durch dieses Zentrum der Modeindustrie im Vorkriegs-Deutschland. Die Vorliebe der frühen Filmproduktion für das Konfektionsmilieu führt Thomas Elsaesser auf die Affinität der beiden Branchen als Varianten einer „world of make-believe“ zurück (Elsaesser 1996: 25). Die Berliner Warenhäuser sind Gegenstand von Band 47 der Ostwald-Reihe.

³⁰ „Wie für den Bedarf des Herrnfeldtheaters“ - so hat ein zeitgenössischer Kritiker Lubitschs exaltiertes Komödiantentum charakterisiert (Kasten 1998: 303). Jürgen Kasten hat nach historischen Quellen gesucht, die den Sinn dieser Charakterisierung erhellen, und ist in Turszinskys Großstadt-Dokument fündig geworden. Im Kapitel „Jüdisches Theater“ geht es nicht nur um die Bühnenpräsenz von Donat Herrnfeld - „Sein Typ ist der reizbare, bewegliche Menschenfeld (palästinensischen Stammes natürlich)“ (GD 29: 95) -, sondern auch um die Burlesken der beiden Herrnfeld-Brüder, die ebenfalls im Konfektionsmilieu spielen. Turszinsky hat - so vermutet Kasten - die Dramaturgie des jüdischen Herrnfeld-Theaters auf Lubitschs Paraderolle des „jüdischen Schlingels“ übertragen (Kasten 1998: 330).

³¹ Siehe hierzu seine Erinnerungen „Wie Berlin zur Kinostadt wurde“ (im Anhang).

³² Das Cinegraph-Lexikon enthält eine Filmographie Edels, die in Lieferung 34 (Winter 2000) ergänzt wird.

³³ Meines Wissens ist von den Filmen keine einzige Kopie erhalten geblieben.

offenbar so verworren – ein Fürst führt ein Doppelleben und wird von einem Doppelgänger entführt, die uneheliche Tochter des Fürsten wird erst für seine heimliche Geliebte, später für die Mörderin eines Automobilfabrikanten gehalten -, daß es für die Zensoren und Rezensenten nicht ersichtlich war, in welcher Reihenfolge die Episodenfilme eigentlich gesehen werden mußten. „Die Weltstadt in Glanz und Licht“ spielte in demselben „Salon- und Vergnügungsmilieu“ des Berliner Westens (Wegner 1987: 67), das Edel bereits im letzten Band der Großstadtdokumente eingehend beschrieben worden hat. Und auch in den Inhaltsangaben der anderen Folgen tauchen Szenen auf, die an einen Versuch der filmischen Umsetzung von Motiven der Hans Ostwald-Reihe erinnern. Eine Leseprobe: „Da ist ein Bild aus einem Kinderheim. Die kleinen Mädchen kommen an den Tisch. Niedliche saubere Gesichter, freudestrahlend (...). Dann ein scharfer Kontrast. Zillemilieu. Der Apparat blendet auf. Man sieht die typische Berliner Vorstadtjöre, schmutzig, auf dem Boden sitzend, in der Hand ein undefinierbares Etwas, lustig augenblinzelnd nach oben aufblickend“ (Film-Kurier Nr. 271, 21.11.1921).

Abb.: Ernst Lubitsch als Moritz Abramowsky in „Die Firma heiratet“ (1914), Drehbuch Walter Turszinsky und Jacques Burg, Karikatur Edmund Edel (EE)

Die Milieukontraste, die Edel den „Geheimnissen von Berlin“ zugrunde legt, hätten ebenso gut von Hans Hyan stammen können, einem anderen Mitglied der Ostwald-Gruppe. In seinem Band „Schwere Jungen“ dokumentiert Hyan die Spezialisierung im kriminellen Gewerbe der Reichshauptstadt. Zu den Bewunderern seiner Milieustudien gehörten u.a. Kurt Tucholsky und Heinrich Zille. Es ist bezeichnend für die damalige Popularität dieses heute nahezu vergessenen Autors³⁴, wenn Turszinsky in seiner Besprechung des ersten Autorenfilms von Paul Lindau die Persönlichkeitsspaltung des Staatsanwalts Haller alias Albert Bassermann als „Metamorphose vom straff gewachsenen Kavalier zur Hans-Hyan-Gestalt“ beschreibt (Roland von Berlin, 30.1.1913).

Hyan selber gehört zu den Pionieren des Kriminalromans und des Detektivfilms in Deutschland.³⁵ Für „Der Onkel aus Amerika“ aus dem Jahr 1915 schreibt er nicht nur das Drehbuch, sondern übernimmt auch die Regie und tritt in der Rolle eines Kriminalkommissars auf. Ein Jahr später wird er zum Erfinder des Serienhelden Tom Shark, der in dem Film „Das Licht im Dunkeln“ zum ersten Mal mit seinen Verwandlungskünsten brilliert und so die Unterwelt in Angst und Schrecken versetzt. Auch wenn sich der Filmautor Hyan vor allem an amerikanischen Vorbildern orientierte, hat er doch stets auf die Nachvollziehbarkeit der Handlung für das einheimische Publikum Wert gelegt. „Der Fehler von 99 Drehbüchern von hundert“, schreibt er 1932 im Film-Kurier, „liegt in dem Mangel an Logik und Wirklichkeitstreue“

³⁴ Das einzige Hyan-Buch, von dem es nach dem Zweiten Weltkrieg einen Reprint gegeben hat, war der Roman „Zwischen Ruhm und Liebe“. Er ist 1958 als Nr. 483 der Hefreihe „Lore-Romane“ erschienen.

³⁵ An wievielen Filmen Hyan genau beteiligt war, wird sich wohl nicht mehr eindeutig klären lassen. Einer Notiz aus dem Jahr 1926 zufolge sind es „einige 30 Films“, für die er das Manuskript geschrieben haben will; fünf Jahre später betont er, es seien „ca. 75 aus meiner Feder stammende Manuskripte verfilmt worden“ (siehe Hyan 1926 und 1931). Wir konnten bislang 25 Produktionen ermitteln, bei denen das Drehbuch von Hans Hyan stammt. In der Mehrzahl der Fälle hat der Autor einen seiner eigenen Romane für das Kino adaptiert. Der Krimi „Strafsache van Geldern“ (Deutschland 1932) z.B. ist zuvor als Fortsetzungsroman in der „Berliner Illustrierten“ erschienen (siehe Klaus 1990: 213f.).

(Filmkurier Nr. 200, 25.8.1932). Hyans Verständnis von Wirklichkeitstreue umfaßte eine Art proto-soziologischer Sicht abweichenden Verhaltens: „Kriminalität ist keineswegs nur das Wechselspiel (...) zwischen dem Verbrecher und dem ihn verfolgenden Detektiv - nein, der Kriminalismus erstreckt sich über alle Lebens- und Gesellschaftsgebiete“ (Hyan 1931). Einige seiner Filme, z. B. „Die Verführten“ (1919, Regie: Carl Froelich) und „Entgleist“ (1921, Regie: William Karfiol) - lassen sich daher eher dem Genre des Sittenfilms als dem des Detektivfilms zuordnen und sind auch als „Sittenbild aus der Großstadt“ annonciert worden. Daß die Ambitionen, die Hyan mit seinen Drehbüchern verfolgte, über die bloße Unterhaltung hinausgingen und den Filmaktivitäten Hirschfelds nahekamen, deutet die folgende Inhaltsangabe von „Kinder der Liebe“ (1918, Regie: Mogens Enger) an: „Hochdramatisch ist die von dem tiefeschürfenden Schilderer des sozialen und gesellschaftlichen Sittenlebens Herrn Hans Hyan geistvoll geschriebene Handlung unseres kommenden großen Films. Ein dramatischer Film als lebendige Anklage gegen die Entrechtung der außerehelich Geborenen. Ein Film, ein Spiegelbild aus dem realen Leben, führt uns in das fremde Gebiet der gewerbsmäßig arbeitenden Engelmacherinnen, wir werfen scheue Blicke in die Laster-Ecken der berüchtigten Kaschemmen der Großstadt, staunen über die realistische Darstellung der sich in diesen dunklen Kreisen bewegenden Gestalten“ (Lichtbildbühne, Nr. 37, 14.9.1918). Der hier nur auszugsweise wiedergegebene Werbetext der Produktionsfirma Emperor-Film liest sich im übrigen wie ein Plagiat der Verlagswerbung für die Großstadt-Dokumente.³⁶

³⁶ Die „Entrechtung der außerehelich Geborenen“ wird in der Schriftenreihe von Max Marcuse in seinem Band „Uneheliche Mütter“ thematisiert. Die Fallgeschichten, mit denen der Sexualforscher seine statistischen Sekundäranalysen illustriert, erinnern wiederum an Drehbuchskizzen. Zitat: „Eine 18jährige Sängerin verliebte sich in einen jungen Schauspieler. Sie war einfacherster Leute Kind und gegen den Willen der Eltern zur Bühne gegangen. Beide mußten von ihrer winzigen Gage ihr Leben fristen und als das Mädchen schwanger wurde, verlor sie selbstredend auch noch diesen kargen Verdienst...“ (GD 27: 83). Möglicherweise war Marcuse auch an dem Kinodrama „Mütter verzaget nicht!“ beteiligt, das 1911 von der „Hauptstelle für Mütter- und Säuglingsfürsorge in Groß-Berlin“ produziert worden ist (vgl. Noack 1912a: 668f.).

Wie die meisten Vertreter der Berliner Autorengemeinschaft entsprach auch die Fraktion der Filmschriftsteller in vielerlei Hinsicht dem Typus des Aufstiegers in der aufstrebenden Metropole, der dem Berlin der Jahrhundertwende den Beinamen „Parvenüpolis“ eingetragen hat. Walter Turszinsky und Hans Hyan haben ursprünglich den Kaufmannsberuf erlernt, Edmund Edel hat zunächst als Webgrafiker gearbeitet, ein um 1900 nicht sonderlich geachtetes Metier. Was ihre Zeitgenossen mit der Statuszuweisung „Parvenü“ verbanden, hat Willy Rath auf eine prägnante Formel gebracht: „Emporkömmlinge, das heißt allzu rasch Emporgekommene ohne feine Manieren und gründliche Bildung, denen es nichtsdestoweniger herausfordernd gut geht“ (Rath 1912: 415). Das Zitat ist einem Artikel entnommen, dem Rath den Titel „Emporkömmling Kino“ gegeben hat, womit er die Parallelen andeutet, die zwischen dem Boom der Filmindustrie als Branche und dem Aufstieg ihrer Mitarbeiter in der sozialen Stufenleiter gesehen wurden. Was jedoch nicht heißen soll, daß die Filmschriftsteller ihre Karriere ausschließlich dem Kino zu verdanken hatten. Vom Drehbuchschreiben allein konnte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg kaum jemand leben, denn die spektakulären „Riesenhonorare“ für Filmtexte waren alles andere als die Regel. Hans Hyan hat dies in einem Rückblick auf den Mythos vom schnellen Reichtum der Drehbuchautoren noch einmal ausdrücklich klargestellt: „Es sind von mir einige 30 Films aufgeführt worden, darunter Stücke wie ‚Die Verführten‘, mit denen die Fabrikanten - im Gegensatz zu mir - kleine und sogar große Vermögen verdienen. Ich selbst bin weder Villenbesitzer noch Autoinhaber - wie sollte ich auch! Ich war ja doch immer nur Autor! (zu deutsch Schöpfer des Films!)“ (Hyan 1926).³⁷

Den Grundstein für ihre Karriere haben die Kino-Autoren schon vor ihrem Einstieg ins Filmgeschäft gelegt. Sie haben frühzeitig die Chancen erkannt, die sich aus den technologischen Umbrüchen der Jahrhundertwende ergaben, und sind so zu den Modernisierungsgewinnern der „Berliner Moderne“ geworden. Dabei schloß ihr Betätigungsfeld von vornherein die Massenkultur mit ein, wobei sie insbesondere an der Expansion der Großstadtpresse um 1900 partizipierten. Die Biographie dieser Autorengeneration gleicht einer Lebensreise durch die Klassenhierarchie der wilhelminischen Gesellschaft und liefert den Stoff für ihre Textproduktion. Der Typus des Parvenüs ist nicht nur in den Großstadt-Dokumenten allgegenwärtig, sondern taucht auch in den Kino-Geschichten immer wieder auf, z. B. in Turszinskys Lubitsch-Filmen. Aufgrund ihrer Herkunft aus „einfachen Verhältnissen“ haben sie deutlich weniger Berührungspunkte gegenüber populären Genres als das alteingesessene Bildungsbürgertum. Ihr Werdegang läßt sich zugleich als Erklärung für ihre Vielseitigkeit deuten, denn dem Habitus dieser ersten Generation von Drehbuchautoren scheint das Motto zugrunde zu liegen: Wenn ich es einmal geschafft habe, im Journalismus, Theater oder Literaturbetrieb zu reüssieren, warum sollte ich dann nicht auch im Filmgeschäft Erfolg haben?

Der Drehbuchautor Hans Brennert hat in dem rasant geschriebenen Filmbuch von Max Mack, „Die zappelnde Leinwand“, die Arbeitsweise seiner Kollegen auf einen prägnanten Begriff gebracht: „Es sind das nämlich Dichter, die die Gebilde ihrer Phantasie nach Metern und Kilometern schaffen und verkaufen. Sie schreiben nicht mehr Akte, sondern Meter und Kilometer bildlichen Geschehens. Es sind Kinometerdichter!“ (Brennert 1916: 20).³⁸ Meine These lautet nun, daß die Kinometerdichter nur deshalb am laufenden Band Filmideen produzieren konnten, weil sie über einen umfangreichen Fundus an Themen und Typen verfügten, den sie ihren eigenen Vorveröffentlichungen entnehmen konnten. Hierzu gehörten Reportagen, Feuilletons, Bühnenstücke, Novellen und bei manchen eben auch die Großstadt-Dokumente.

³⁷ Zum Streit um eine angemessene Honorierung der Drehbuchschreiber siehe auch Hyans Vortrag „König Geist im Kinotheater“ (im Anhang).

³⁸ Hans Brennert war übrigens mit Hans Ostwald befreundet, gemeinsam haben die beiden 1903 und 1905 zwei volkstümliche Theaterstücke verfaßt.

Wenn Jürgen Kasten in seiner „Geschichte des Drehbuches“ Untergruppen von Filmautoren zu bilden versucht - konkret unterscheidet er den Unterhaltungsschriftsteller vom Feuilletonisten, Theaterszenaristen, Autor-Regisseur und Literaten (siehe Kasten 1990: 46ff.) -, so handelt es sich meiner Ansicht nach um eine Rückprojektion heutiger Genregrenzen, die für Generalisten wie Turszinsky, Edel oder Hyan keine Gültigkeit besaßen. Der typische Kinometerdichter stellt über seine Person und seine Textproduktion eben jenen Medienverbund her, der später zum dominanten Organisationsprinzip der Kulturindustrie werden sollte.³⁹

³⁹ Ein gutes Beispiel für diese Vorform des Medienverbunds verbindet sich mit dem Namen Josef Uridil, in den 20er Jahren Stürmer für Rapid Wien und einer der populärsten Fußballspieler Österreichs. Alfred Deutsch-German hat Uridils Lebensgeschichte nach allen Regeln der Schreibkunst vermarktet. 1923 verarbeitet er sie zu einem Roman („Pflicht und Ehre“), 1924 führt er Regie bei einem gleichnamigen Fußball-Film und veranstaltet im selben Jahr eine Revue mit dem Titel „Seid umschlungen, Billionen“, in der neben Hans Moser der Fußballstar höchstpersönlich im grünweißen Trikot auftrat und Couplets zum besten gab (Horak/Maderthaner 1997: 87ff.).

Weil er kein „ganz wasserdichter Intellektueller“ (Edel) ist, fällt es ihm leichter als dem Großschriftsteller, der um seine unverwechselbare Persönlichkeit besorgt ist, sich in den kollektiven Arbeitszusammenhang der Filmherstellung einzufügen.⁴⁰ Und auch das für einen ‚richtigen‘ Dichter so heikle Problem der Werktreue einer Literaturverfilmung wurde von den Kinometerdichtern auf pragmatische Weise gelöst. Man muß, wie Hans Hyan in seinem Essay „Der Schriftsteller und das Drehbuch“ fordert, dem Roman „das Herz aus dem Leibe schneiden, ehe man an das Drehbuch richtig herankommt. Und dann kommt als Trost der Schauspieler mit seiner Begabung. Er bekleidet das übrig gebliebene Gerippe wieder mit Leben“ (Hyan 1932). Auf solch rabiate Art ist Hyan wohl gemerkt auch mit den eigenen Romanen und Novellen umgegangen, die er für das Kino adaptiert hat. Eine solche Anpassung an die Formgesetze des neuen Mediums konnte einer Verleugnung der eigenen Identität nahekommen, wie Hans Brennert mit souveräner Selbstironie vermerkt: „Der Leinwanddichter ist glücklich, wenn es ihm gelingt, wenigstens alle 300 Meter einen kleinen Architektenscherz anzubringen, der dem besseren Filmschwärmer verrät, der Dichter sei doch nicht ganz von Geist verlassen“ (Brennert 1916: 28). Kinometerdichter wie Edel oder Hyan waren Multitalente, aber keineswegs Allround-Genies. Weil sie den Zwang zur Spezialisierung ignorierten, haben sie auf vielen Gebieten Durchschnittsware produziert, es aber nirgendwo zu einem ‚Meisterwerk‘ gebracht. Dies gilt für ihre Filme ebenso wie für ihre Romane und Reportagen und letztlich auch für ihre Beiträge zur Stadtforschung, denn mit diesem akademischen Genre weisen ihre Monographien in der Berliner Schriftenreihe die meisten Gemeinsamkeiten auf.⁴¹

Es gibt noch andere Autoren der Hans Ostwald-Reihe, die der Fraktion der Filmschriftsteller beigetreten sind.⁴² Den k.u.k.-Nostalgiker Alfred Deutsch-German habe ich bereits erwähnt und auch Arno Arndt hätte ein längeres Porträt verdient, denn er gehört zu den Vordenkern des Sportfilms in Deutschland.⁴³ In nahezu idealtypischer Weise wird der Kinometerdichter jedoch von Felix Salten repräsentiert. Auch Salten kam aus eher ärmlichen Verhältnissen (er hat sich Zeit seines Lebens um seine hochverschuldete Familie kümmern müssen) und hat es bis zu seinem Tod im Jahre 1945 auf eine beachtliche „Sammlung der unterschiedlichen Berufe“ (Dramaturg, Theaterkritiker, Redakteur, Sensationsreporter, Romancier etc.) gebracht. In seinem Buch „Wiener Adel“, dem 14. Band der Großstadt-Dokumente, porträtiert Salten verschiedene Typen des österreichischen „Herrenstandes“. Die Popularität der Aristokratie „in demokratischen Zeiten“ führt er auf „unser Begehren nach Hoheit und Majestät“ zurück

⁴⁰ Der Kinematograph hebt in seinem Nachruf auf Walter Turszinsky dessen „Anpassungsfähigkeit“ und die Bereitschaft hervor, „mit anderen Schriftstellern zusammen zu arbeiten“ (Kinematograph Nr. 439, 26.5.1915). Am produktivsten war wohl die Zusammenarbeit Turszinskys mit dem späteren Caligari-Regisseur Robert Wiene. Die beiden haben gemeinsam fünf Drehbücher verfaßt; auch das Filmmanuskript zu Wienes zweiter Regiearbeit - „Die Konservenbraut“ (1915) - stammt von Walter Turszinsky.

⁴¹ Als ‚empirische Durchschnittsware‘ erscheinen die Großstadt-Dokumente, wenn man sie z. B. mit den Klassikern der Chicago School of Sociology vergleicht. Die Chicagoer Stadt-Monographien sind allerdings auch erst deutlich später und in dem vergleichsweise komfortablen Kontext einer Universität entstanden.

⁴² Es wird wohl nicht mehr zu klären sein, warum Hans Ostwald selber, ein Parvenu par excellence, der sonst auf jeden Zug der Zeit gesprungen ist, um als freier Autor voranzukommen, sich dem Beitritt seiner Kollegen zur Kino-Fraktion nicht angeschlossen hat. Auch in seinen zahllosen Publikationen zur Kulturgeschichte behandelt er dieses Thema nur am Rande. In einem Essay über Volksfeste äußert er sich abfällig über Rummelplätze, „auf denen der Kinematograph, das ‚sprechende Welttheater‘, der elektrisch betriebene Leierkasten und die ‚Pariser Salons‘ alle Poesie mit ihrem mißtönenden Lärm verjagen“ (Ostwald 1912: 395). In seiner „Sittengeschichte der Inflation“ aus dem Jahr 1931 findet sich noch ein Passus, in dem er das Kino als „Narkotikum“ klassifiziert und seine Vorliebe für „Pat und Patachon“ kund tut (Ostwald 1931: 208).

⁴³ Siehe Anhang. In seinem Großstadt-Dokument über den „Berliner Sport“ schildert Arndt die Szenerie auf der Pferderennbahn Hoppegarten, der dazugehörige Film - „Die Marketenderin“ (1914, Buch: Arno Arndt, Regie: Carl Wilhelm) - gab dem Kinematographen zufolge „einigen bekannten Berliner Darstellern Gelegenheit, ihr Talent in der Aufstellung famoser Sport- und sonstiger Typen leuchten zu lassen“ (Kinematograph Nr. 409, 28.10.1914).

(Salten, Bd. 14: 37). Von seinem melancholischen Blick auf die Anachronismen der Donaumonarchie sind auch viele der über 20 Filme geprägt, bei denen Salten als Drehbuchautor mit Regisseuren wie Ewald André Dupont, Max Mack, Max Ophüls und Richard Oswald zusammengearbeitet hat. Schon sehr früh hat er programmatisch für das neue Medium Partei ergriffen: „Der Film ist ein neues Ausdrucksmittel von ungeheurer Wirkungskraft und von unbegrenzter Zukunftsmöglichkeit.“⁴⁴ Der Chaplin-Fan Salten ist einer der ersten namhaften Schriftsteller, die einen Posten in der Filmindustrie übernehmen. Im Jahr 1924 wird er literarischer Beirat der Vita-Film in Wien, später wechselt er als Dramaturg zu dem damals größten deutsch-österreichischen Produktionsbetrieb, der Tobis-Sascha-Film (Kasten 1990: 88). Schon der erste Film, für den er das Drehbuch schreibt und in dem Rudolf Schildkraut die Hauptrolle spielt, wird zu einem Erfolg: „Der Shylock von Krakau“ (1913, Regie: Carl Wilhelm). Weltberühmt wird Salten jedoch erst durch Disneys Zeichentrick-Adaption seiner Tiernovelle „Bambi“. Ein Vergleich mit Saltens anderem Welterfolg, der 1906 anonym veröffentlichten „Lebensgeschichte der Josefine Mutzenbacher“, deutet die Bandbreite seines Werkes vom Kinderbuch mit existentialistischem Subtext bis zur literarisch ambitionierten Pornographie an. Saltens Vielseitigkeit ist ihm von Karl Kraus als Prinzipienlosigkeit angekreidet worden. In der Fackel vom Oktober 1909 schreibt Kraus über seinen ehemaligen Jugendfreund, der längst zu seinem Intimfeind geworden war: „Der beste Journalist Wiens weiß über die Karriere einer Gräfin wie über den Aufstieg eines Luftballons, über eine Parlamentssitzung wie über einen Hofball zu jeder Stunde das Wissenswerte auszusagen.“ Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges wendet Kraus seine Kritik an Saltens „Allerweltsschreibertum“ ins Politische. Dazu der Kraus-Biograph Edward Timms: "Die Überzeugungskraft der Krauschen Glosse über Felix Salten besteht darin, daß sie einer folgenschweren politischen Diagnose einprägsame Form gibt: Der Unterhaltungston des Feuilletons führe zu einer Trivialisierung der politischen Geschehnisse und damit letztlich zu einer Verharmlosung der Kriegsgefahr. (...) Aus Tagebuchaufzeichnungen Arthur Schnitzlers über seine Gespräche mit Salten geht klar hervor, daß dessen private Ansichten über den Krieg in krassem Gegensatz zur patriotischen Stimmungsmache in seinen Artikeln standen" (Timms 1999: 89f.).

Dem Typus des Kinometerdichters, der seinem Opportunismus die ihm eigene Produktivität im kulturellen Bereich verdankt, entspricht auf der politischen Ebene die Figur des Mitläufers. Nicht nur Salten, sondern (fast) alle Angehörigen der Filmfraktion unter den Großstadt-Autoren - Alfred Deutsch-German, Edmund Edel, Walter Turszinsky - beteiligen sich aktiv an der Kriegspropaganda.

5) Romane aus der Filmwelt

Edmund Edel hat den Habitus des Mitläufers treffend charakterisiert, indem er einem der Protagonisten seiner zahlreichen Romane die Worte in den Mund legt: „Der Mensch von heutzutage unterstellt alles, was er kontinuierlich empfindet, dem Modischen. Sobald irgendeine Erscheinung ein Faktor unseres Lebens geworden ist, wird sie zur Mode. Eine Frauensilhouette, eine Tanzart, ein Theaterstück - also auch der Krieg!“ (Edel 1917: 64). Gemeint ist der Erste Weltkrieg, der den zeitgeschichtlichen Hintergrund abgibt für einen Filmroman, in dem der Autor den Beginn seiner Karriere als Drehbuchschreiber und Regisseur Revue passieren läßt. Edel gehört damit zu den Kinometerdichtern, die erst ihre Bücher zu Filmen und dann ihre Filme zu Büchern weiterverarbeitet haben.

⁴⁴ Das Zitat ist Saltens Stellungnahme in dem Sammelband „Der deutsche Kaiser im Film“ (Klebinder 1912) entnommen. Friedrich von Zglinicki würdigt Saltens Haltung, indem er dieses Statement seiner Kinohistorie „Der Weg des Films“ als Motto voranstellt (Zglinicki 1979: 1).

Edmund Edel: Das Glashaus. Ein Roman aus der Filmwelt, 1917 (186 S.)

Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges lernt der Weltenbummler Robert Büchner auf der Heimreise nach Berlin die Varietétänzerin Martha Stängel kennen. Als Statisten gelingt ihnen der Einstieg in die Filmbranche, in der sie gemeinsam einen kometenhaften Aufstieg erleben. Der Drehbuchschreiber Büchner erfindet das Konzept des Autorenfilms, der Manager Büchner wird zum Mitbegründer des Pegasus-Konzerns, einer Filmgesellschaft mit eigenen Kinopalästen und eigenem „Glashaus“ - so nannte man damals die für die Filmaufnahmen rundum verglasten Ateliergebäude. Aus der netten Martha wird die launische Diva Marthe von Goes, der weibliche Star der Pegasus-Filme. Auf dem Höhepunkt des Erfolgs kommt es zum Zerwürfnis. Büchner will Goethes ‚Faust‘ verfilmen, mit einer renommierten Schauspielerin als Darstellerin des Gretchens. Doch Martha besteht darauf, diese Rolle selber zu übernehmen, und setzt sich schließlich durch. Der Film wird ein Flop, der Kunstanspruch der Filmemacher wird in der Presse der Lächerlichkeit preisgegeben. Martha läßt ihren Geliebten fallen und kehrt ins Varieté zurück. Der an sich selbst und der Welt verzweifelnde Büchner setzt aus Unachtsamkeit die Filmfabrik in Brand und marschiert am Tag darauf mit einem Reservisten-trupp durch die Friedrichstraße Richtung Schlachtfeld.

Wenn Edel die Kinematographie in dem Roman als „Branche“ bezeichnet, so setzt er das Wort stets in Anführungszeichen, um seine Irritation darüber anzudeuten, daß hier Kultur in industriellem Maßstab produziert wird. Doch letztlich überwiegt bei ihm das Fasziniertsein von den Dimensionen des Großunternehmens, was u.a. bei einem literarischen Rundgang durch die Pegasus-Filmfabrik spürbar wird:

„Im ersten Stockwerk lagen die Bureaus. Unzählige kleine Zimmer, dann wieder lange Gänge mit holzgegliederten Glaswänden, hinter denen die Klebemädchen an den Umrollern standen oder Stenotypistinnen an Schreibmaschinen saßen. Von den Bureaus ging es mit einem Sonderaufzug in das zweite Stockwerk, in dem die Fabrikationsräume lagen. Man durchschritt große Säle, worin Riesentrommeln sich drehten, auf denen die nassen Filmbänder trockneten. Ungeheure Bottiche mit grünen, roten, blauen und anderen Farbstoffen standen da, in denen die einzelnen Filmszenen gefärbt wurden - viragiert, wie es in der Filmsprache heißt. Dann kamen die Säle zum Zurechtschneiden der Filme. Entwicklungs- und Kopierkammern, in deren dunkle Höhle man tastend wie in eine unterirdische Grotte trat, in der irgendwo hinten ein märchenhaftes rotes Nebellicht flackerte. Eine besondere Druckerei für die Zwischentitel der Filme war in einem Raum untergebracht, so daß ein Film in diesem Haus vollständig fertig gestellt werden konnte“ (Edel 1917: 95).

Und als besondere Raffinesse ein Riesenfahrstuhl, mit dem Automobile von der Straße direkt in die Ateliers im Dachgeschoß befördert werden konnten. Edel beschreibt die Filmfabrik als eine architektonische Sensation, die der Tatkraft eines einzigen Mannes - des Firmengründers Robert Büchner - ein Denkmal aus Glas setzt.

Abb.: Im Glashaus

Wo es um den *Manager* Büchner geht, weicht Edel von seiner eigenen Lebensgeschichte ab, da er selber niemals eine solche Führungsposition eingenommen hat.⁴⁵ Dagegen kann man die

⁴⁵ Für die Figur des Firmengründers haben allem Anschein nach Oskar Messter und Paul Davidson Pate gestanden. Man könnte sich die Mühe machen, auch die wahre Identität der anderen Kunstfiguren zu ermitteln und Indizien dafür zusammenzutragen, daß mit dem Regisseur „Poldi Pold“ Max Mack, mit dem Bühnenstar „Lothar Randolf“ Albert Bassermann, mit dem „weltberühmten Dramatiker Manfred Gehrman“ Gerhart Hauptmann, mit dem „Detektivdichter Max Müllenberg“ Hans Hyan und außerdem mit der Filmzeitschrift „Die Weiße Wand“ die „LichtBildBühne“, mit Büchners Erstlingsfilm „Der Mann mit dem Doppelgesicht“ Paul Lindaus „Der Andere“, mit der „Pegasus-Filmgesellschaft“ die PAGU gemeint sein könnten. Edel hat sein Buch

Abschnitte, die dem *Drehbuchschreiber* Büchner gewidmet sind, als Selbstporträt des Publizisten Edel, aber auch als Psychogramm des Kinometerdichters lesen. Edmund Edels Alter Ego ist ein Lebenskünstler und intellektueller „Gelegenheitsarbeiter“. Nicht die Karriereplanung (und schon gar nicht die Familienplanung) bestimmt seine Berufsbiographie, sondern „das Warten auf den Zufall“. Für einen „richtigen, bürgerlichen Beruf“, für eine Spezialisten-Existenz fehlt ihm die Beständigkeit, statt dessen bringt er es auf eine „Sammlung der unterschiedlichen Berufe“. Vor seiner Zeit beim Film war Büchner „Mitarbeiter großer Zeitungen, er arbeitete als Sekretär bei berühmten Dichtern, (...) telefonierte nachts die neuesten Nachrichten nach Berlin und New York, spekulierte als Coursier an der Börse, (...). Er managte ein Theater, er brachte ein Boulevardblatt heraus, dann lebte er wieder einige Zeit von irgendeinem Coup, den er auf dem Rennplatz machte“ (Edel 1917: 11). Heute würden wir von „Jobs“ sprechen, damals sprach man von „Zigeunerbetätigungen“, um das Unstete, Provisorische, Bohèmehafte der Lebensweise zum Ausdruck zu bringen. Mal schwimmt Büchner im Geld, mal lebt er auf Pump, aber immer bleibt er „Geschmacksmensch und Ästhet“, ein deutscher Dandy.

Wer über ein Gespür für sich bietende Gelegenheiten verfügte, war in der Metropole des Kaiserreiches am richtigen Ort, denn Berlin war eine „Stadt voll Beweglichkeit, eine Stadt des Möglichen“, schreibt Edel. Das ‚natürliche Lebensareal‘ der wilhelminischen Yuppies war der Berliner Westen, „dieser märchenhaft schnell emporgestiegene Stadtteil mit seinem Luxus, mit seinen nervengepeitschten Menschen, mit seinem Überschick und seiner Bügelfalten- und Tangokultur“ (ebd.: 18). Edel hatte dieses quirlige Zentrum des „Parvenütums“ bereits zehn Jahre zuvor in der Ostwald-Reihe porträtiert. Nun kommt die Filmindustrie hinzu, die sich mit ihren Betrieben im Gebiet der südlichen Friedrichstraße, vom Halleschen Tor bis zur Zimmerstraße, angesiedelt hat. Eine der wichtigsten Institutionen des neuen Industriezweiges ist das Kaffeehaus, das den Filmleuten als Nachrichtenzentrale und Stellenbörse dient (ebd.: 35f.). Wer im „Café Größenwahn“ darauf wartet, ganz groß herauszukommen, muß nicht unbedingt Berufserfahrung mitbringen, denn „keiner von allen, die in der Filmbranche angefangen haben, hat früher etwas davon verstanden“ (ebd.: 68). Der Ausbruch des Weltkriegs tut der Aufbruchstimmung keinen Abbruch, im Gegenteil: Nach dem Einfuhrverbot für ausländische Filme boomt die Branche wie nie zuvor (ebd.: 84f.). Daran ändert auch der Fehlschlag des literarisch ambitionierten Autorenfilms nichts.

Zwei Jahre nach Kriegsende hat Edel einen Fortsetzungsroman veröffentlicht, der dort anknüpft, wo das „Glashaus“ aufhört. Büchners Kompagnon, der Generaldirektor Edward M. Markus, tut sich nach dem Untergang des Pegasus-Imperiums mit Büchners schärfstem Konkurrenten, dem Regisseur Poldi Pold, zusammen und gründet den Weltkonzern „Fantastikfilmfabrik“ (F.F.F. = UFA).

Edmund Edel: *Der Filmgott*, 1920 (188 S.)

Es ist ein beschauliches Leben, das Evelyne Dorfeld mit ihrer Tante auf Schloß Papensee führt, bis dort eines Tages ein Team der „Fantastikfilmfabrik“ auftaucht, um vor der Schloßkulissee einen Kostümfilm zu drehen. Poldi Pold, der Meisterregisseur, engagiert Evelyne spontan für eine Nebenrolle, und Holger Holling, der berühmte Schauspieler und „Filmgott“, läßt sich auf eine Affäre mit der jungen Frau ein. Nach Ende der Dreharbeiten ist für Evelyne

augenscheinlich als Schlüsselroman konzipiert, d.h. er hat die Namen der realen Personen auf relativ einfach dechiffrierbare Weise verschlüsselt, um sie ungeschminkt porträtieren zu können, ohne juristische und/ oder private Konsequenzen fürchten zu müssen.

nichts mehr wie zuvor: Sie möchte nun selber Schauspielerin werden und fährt deshalb gegen den Willen ihrer Tante nach Berlin. Doch dort erlebt sie eine bittere Enttäuschung: Holger Holling möchte nichts mehr mit ihr zu tun haben (er ist verheiratet) und auch Poldi Pold läßt sie im Stich. Nun versucht Evelyne ihr Glück auf eigene Faust, wobei sie eine Niederlage nach der anderen einsteckt. Erst sitzt sie tagelang in der Filmbörse und wartet vergeblich auf Angebote, dann wird sie von einer dubiosen Filmakademie um ihre letzten Ersparnisse betrogen. Sie endet schließlich als Komparsin in einer Kirmesbude, wo sie von einem Privatdetektiven aufgespürt wird, den ihr alter Verehrer Kurt Mengert auf sie angesetzt hat. Mengert, ein erfolgreicher Industrieller, kauft kurzerhand die „Fantastikfilmfabrik“ auf, um seiner Geliebten doch noch zu der ersehnten Kinokarriere zu verhelfen. Weil Fräulein Dorfled nun tatsächlich die Stufen zum Ruhm emporklimmt, stürzt sich Herr Holling aus lauter Neid vom Dach der Filmfabrik. Jetzt erst durchschaut Evelyne die Filmwelt als „eine Phantasmagorie, einen Taumel“. Sie heiratet Kurt Mengert und kehrt mit ihm nach Schloß Papensee „ins Gleichgewicht des bürgerlichen Alltags“ zurück.

Im „Filmgott“ ist eine Ära angebrochen, in der sich der Konflikt zwischen den künstlerischen und den kommerziellen Ansprüchen an das Kino endgültig zugunsten der Gewinnmaximierung entschieden hat. Personifiziert wird dieser Zeitgeist durch die Figur des Konzernchefs Edward M. Markus, der früher mit Gulaschkonserven gehandelt hat und nun „Vergnügungskonserven“⁴⁶ vertreibt. Weil die Filmherstellung mittlerweile beträchtliche Investitionen erfordert, läßt sich in dem Geschäft nur Geld verdienen, wenn man „Schlager“ produziert. Der Publikumserfolg eines Filmes hängt wiederum - so lautet das Credo des Reklamezeichners Edel - in erster Linie von der Reklame ab. Die Kinowerbung breitet sich deshalb über die Inserate in den Filmzeitschriften und Tageszeitungen hinaus auf die ganze Stadt, ja das gesamte Land aus:

„Durch die Straßen Berlins zogen ganze Reihen von Frauen, die auf den Schultern Plakate trugen mit der Aufschrift: ‚Marthe van Goes - Die schwingende Seele‘. Oder die Menschen erhielten des Morgens mit der ersten Post Stöße von Postkarten mit dem Bilde der Diva. An allen Kinokassen wurden diese Postkarten, in Heliogravüre ausgeführt, jedem Käufer einer Eintrittskarte in die Hand gesteckt. In allen Kaffeehäusern Berlins lagen solche Karten auf den Tischen, den Gästen zur Benutzung unentgeltlich zur Verfügung gestellt. (...) Eines Morgens blickte ihr von Walewsky sprechend ähnlich gezeichneter Kopf von allen Säulen Berlins und gleichzeitig von allen Plakatflächen der großen Provinzstädte auf das Publikum herab. Jeder war überzeugt, daß ein Phänomen am Himmel der Filmwelt aufgehen würde“ (Edel 1917: 109).

Denn der Clou ist: Bis zu dem Moment, in dem die Werbekampagne anrollt, war die vermeintliche Diva noch in keinem einzigen Film zu sehen. Die Filmreklame und damit letztlich die gesamte Filmindustrie basiert - so Edel - auf einer Ökonomie des „Bluffs“. Das einzig probate Mittel, um Erfolg zu haben, ist so zu tun, als sei man erfolgreich.

Was für die Makroökonomie gilt, ist in der Filmwelt gleichermaßen für die Mikrosoziologie gültig. Auch die persönlichen Umgangsformen der Akteure werden von Techniken der Imagepflege dominiert. Erfolg ist das einzige, was zählt, und Erfolg hat nur der, der sich effektiv zu inszenieren weiß. Ein Rezensent des Filmromans hat Edels Charakteren deshalb

⁴⁶ So hat René Fülöp-Miller laut Felix Salten die Filmrollen einmal bezeichnet (siehe Anhang).

nicht zu Unrecht eine „Börsenpsychologie“ attestiert.⁴⁷ In der Rangliste der Statussymbole steht das damals noch extravagante Automobil weit oben, das mit Abstand wichtigste „Reklamerequisit“ ist jedoch die Kleidung. Wen der Leser sympathisch finden soll, den stattet Edel - sofern es sich um einen Mann handelt - mit einem tadellos sitzenden Frack samt blütenweißem Hemdkragen aus. Einen zwielichtigen Charakter erkennt man dagegen auf den ersten Blick an einem Anzug „minderqualitatiger Eleganz“. Wie im Stummfilm läßt sich das Personal des Filmbuches also allein anhand seiner äußeren Erscheinung in Gut und Böse unterteilen. Doch dies ist nicht das einzige Textmerkmal, das eher an ein Drehbuch als an einen Roman erinnert. Hinzu kommen die Action-Szenen, mit denen der Autor für Knalleffekte sorgen möchte: Die sonst so schüchterne Evelyne Dorfeld hat plötzlich einen Revolver in der Hand, mit dem sie Holger Holling bedroht, der am Schluß vom Dach der Filmfabrik stürzen muß. Dazwischen liegt eine Premierenfeier, bei der unvermittelt eine Schlägerei ausbricht. Solche Kapriolen, die im Buch deplaziert wirken, sind möglicherweise im Hinblick auf eine spätere Verfilmung in die Handlung eingebaut worden. Da solch ein ‚Film im Film‘ jedoch nie realisiert worden ist, hat Edel dann einzelne Szenen in anderen Drehbüchern verwendet. Ein Beispiel: Im „Filmgott“ landet Evelyne am Ende ihrer Odyssee durch die Filmstadt Berlin auf einem Rummelplatz, wo sie durch einen Spiegeltrick in „Iva, den lebenden Vampir“ verwandelt wird, einen Menschenkopf mit Spinnenkörper. Hilflös ist sie so den Beleidigungen der Zuschauer ausgesetzt: „Fräulein, bei ihre Eltern hat’s wohl bloß zum Kopp gelangt?“ (ebd.: 112). Exakt dasselbe Schicksal ereilt die Hauptdarstellerin im ersten Teil des Filmzyklus „Die Geheimnisse von Berlin“ aus dem Jahr 1921. Auch die Fürstentochter muß laut Zwischentitel als „Else, der lebende Vampyr“ in einer Kirmesbude auftreten und sich Zurufe gefallen lassen wie „Sie, Fräulein da oben, bei Ihrer Geburt hat’s wohl bloß zum Kopp gelangt?“⁴⁸

Das Resümee muß nach alledem zwiespältig ausfallen: Vom Stil her ähneln Edels Kinoromane den Drehbüchern für eben jene Filme, die dem Inhalt der Romane nach als minderwertige „Massenkunst“ anzusehen sind. Auf der einen Seite kann man das „Glashaus“ und den „Filmgott“ als belletristisches Äquivalent zu Peter Bächlins Klassiker der Medienökonomie - „Der Film als Ware“ - lesen. In seiner 1947 entstandenen Promotion hat Bächlin nachzuweisen versucht, daß der Zwang zur Amortisation der Produktionsanlagen insbesondere in den Jahren nach 1914 zu einer Standardisierung des Filmangebots und zu einer Nivellierung des Publikumsgeschmacks geführt hat (Bächlin 1975: 34f., 155f.). Für eine solche Kritik der Politischen Ökonomie des Kinos liefern Edels Filmromane reichhaltiges Anschauungsmaterial, obwohl ihm selber für Kritik - und das ist die andere Seite seiner Haltung zum Film - jedweder Maßstab abhanden gekommen ist. Ist Kritik nicht auch bloß eine Attitüde? Und ist nicht jeder käuflich, sobald der Preis nur hoch genug ist? Würden diejenigen, die sich über die „Gesinnungsprostitution“ im Filmgewerbe ereifern, nicht ebenso zu Mitläufern, wenn man sie nur mitlaufen ließe? Es paßt in sein Weltbild universeller Korruptierbarkeit, wenn Edel die Vertreter des Bildungsadels vor dem Repräsentanten der Finanzaristokratie, dem Direktor der Filmfabrik, stramm stehen läßt: „Der Bühnenmeister, ein mit Schmissen ausgestatteter

⁴⁷ Siehe Hans Teßmer in: Der Merker, Heft 15/16, 1918, S.566. Zu den vielen Ungereimtheiten des ersten Filmromans gehört es, daß Robert Büchner eigentlich ein Idealist sein soll, der mit dem Goethe-Film eine kulturelle Mission verfolgt, tatsächlich aber als cleverer Marketingmensch agiert, der mit dem Goethe-Film eine Marktlücke entdeckt zu haben glaubt.

⁴⁸ Quelle: Zensurkarte Prüf-Nr. 4075, 4.Akt; Bundesfilmarchiv Berlin. Edel war übrigens nicht der einzige Kinometerdichter, der die Mehrfachverwertung seiner Texte von vornherein mit einkalkuliert hat: "Wie sehr unsere Autoren bereits bei der Niederschrift ihrer Werke mit der Verfilmung rechnen, zeigt das neuste Buch Hans Hyans: ‚Ein genialer Schwindler‘. Es ist eine amüsante Hochstaplergeschichte, die in ihrem Wechsel an Szenerien ungemein mannigfaltig ist: von verschiedenen deutschen Städten springt die Handlung nach Indien, an die Riviera (...)" (Film-Kurier Nr. 264, 11.11.1921).

Hochschulingenieur, der Kostümier, ein akademischer Professor der Malkunst, der Dramaturg, ein ehemaliger Ordinarius der Universität, erscheinen in den Türrahmen, verbeugen sich vor dem Gewaltigen“ (Edel 1920: 25). Der Kinometerdichter macht sich über das Geschäftsmäßige des Schaugeschäfts lustig, ohne jemals ernsthaft gegen den Materialismus zu opponieren. Er wollte seinem Helden die Maske abreißen, verkündet Edel im Vorwort zum „Filmgott“. Und weil das nach einem ernsten Anliegen klingt, fügt er sogleich hinzu, er habe „dabei nicht das Ziel im Auge gehabt, die Menschheit zu verbessern oder sie höheren Zwecken entgegenzubringen (... wird von den gelehrten Weltverbesserern besorgt ...)“ (ebd.: 5).

Abb.: Der „Filmgott“ Holger Holling

Ein weiteres Filmbuch aus dem Umkreis der Berliner Autorengruppe ist der 1914 erschienene Roman „Schatten“. Sein Verfasser, der Schriftsteller Balder Olden, ist in den Großstadt-Dokumenten mit einer Reportagesammlung über den Hamburger Hafen vertreten. Olden kam schon früh mit dem Filmmetier in Berührung, ist jedoch selber kein Kinometerdichter geworden. Seine Haltung zum Drehbuchschreiben war ablehnend, bestenfalls ambivalent. Das geht u.a. aus seinen Bemerkungen über Norbert Jacques hervor, von dem „Dr. Mabuse, der Spieler“ stammt, die Romanvorlage zu dem gleichnamigen Filmklassiker. Die beiden hatten zu Beginn ihrer Karriere gemeinsam für die „Oberschlesische Grenzzeitung“ in Beuthen gearbeitet und sich später über die Frage des Einstiegs ins Filmgeschäft zerstritten. Olden schreibt hierüber in seiner Autobiographie: Daß Jacques „dann auf das Niveau seines Welterfolges ‚Dr. Mabuse‘ herabstieg, daß er vom Dichter zum Filmbuchautor sank, einen Achtzehn-Zylinder-Mercedes fuhr und gute Literatur für einen sinnlosen Sport erklärte, war das Verhängnis seines zu frühen Erfolgs. Je höher die Honorare sausten, umso tiefer tauchte der Poet - das ging hier auf, dort ab - von Stufe zu Stufe“ (Olden 1977: 25).⁴⁹ Falls Olden damit zu verstehen geben will, er selbst habe sich damals allein der Dichtkunst verpflichtet

⁴⁹ Eine Zeit lang war Olden auch mit Thea von Harbou befreundet, die mit dem Regisseur Fritz Lang - ihrem zweiten Ehemann - das Drehbuch zu „Dr. Mabuse“ geschrieben hatte. 1933, die Szenaristin Harbou wurde mittlerweile von Goebbels protegiert, schrieb sie Olden einen Brief, in dem sie ihn zur Rückkehr aus dem Exil und zur Mitgestaltung der neuen Verhältnisse aufforderte. Oldens Erwiderung „Mir wäre nichts Besonderes passiert...“, die er in den Prager „Neuen Deutschen Blättern“ veröffentlichte, gehört zu den bekanntesten Manifesten der deutschen Exilliteratur während des Dritten Reiches (siehe Greuner 1969: 223).

gefühlt, darf man dies bezweifeln. Nachdem er mit dem Beitrag zu der Ostwald-Reihe sein „ausgesprochen kritisch-realistisches Talent“ unter Beweis gestellt hatte, so die Olden-Biographin Ruth Greuner, entstanden „zwischen 1905 und 1914 auch mehrere flache, in ihrem Stil dem gefällig-gekünstelten Unterhaltungston höherer Töchter und gelangweilter Lebemänner angepaßte ‚Gesellschaftsromane‘, Produkte der Scherl-Welt, goldschnittig und einschläfernd“ (Greuner 1969: 229). Vom DDR-Duktus der Kritikerin einmal abgesehen, kann ich mich ihrem Urteil, Oldens frühe Belletristik sei alles andere als „gute Literatur“, durchaus anschließen.

Balder Olden: Schatten. Ein Filmroman, 1914 (318 S.)

Leutnant Freddy von Papenhausen bekommt von einem entfernten Verwandten unerwartet ein Vermögen vererbt. Er kehrt der kleinen Garnisonsstadt in Oberschlesien den Rücken, um die Wunder der Weltstadt Berlin kennenzulernen... und sich dort prompt zu verlieben. Aber nicht in die flotte Baroness, die den Hinterwälder in die vornehme Gesellschaft einführt, und auch nicht in deren Freundin, eine ebenso schwerreiche wie schwermütige Komtesse. Nein, Freddy schwärmt für eine junge Frau, die er Hilde nennt und nur von der Leinwand kennt: Er verliebt sich in die Hauptdarstellerin einer Kinonovelle, einen Schatten. Nachdem er sich den Film immer wieder angesehen hat, faßt Freddy den Entschluß, nach der Schauspielerin zu suchen. Da es sich um eine dänische Produktion handelt, macht er sich auf den Weg nach Kopenhagen. Er irrt dort durch Filmateliers und Künstlercafés, bis er irgendwann seiner Traumfrau gegenüberzustehen meint: Liddy Seewald ist eine Operettensängerin aus Berlin, die in Dänemark umhertingelt und gelegentlich auch schon vor der Kamera geschauspielert hat. Die beiden verloben sich, doch glücklich werden sie miteinander nicht. Als Freddy nach einigem Hin und Her erfährt, daß Liddy gar nicht die Frau sein kann, die er so lange gesucht hat, kehrt er niedergeschlagen nach Berlin zurück. Um dort - wie durch ein Wunder - doch noch seiner Angebeteten zu begegnen: im Haus der Komtesse, wo sie sich auf eine Stellenanzeige hin als Aushilfe beworben hatte. Wie sich bald herausstellt, mußte die junge Frau, die tatsächlich Hilde heißt, alle möglichen Arbeiten annehmen - unter anderem auch beim Film -, weil sie aus heiterem Himmel enterbt worden war, und zwar von demselben Onkel, dem Freddy seinen plötzlichen Reichtum zu verdanken hat. Die Welt ist eben klein und am Ende wird alles gut.

Oldens Erzählstil mag konventionell sein, das Thema seiner Liebesgeschichte ist es auf keinen Fall: Es geht um das - im Jahr 1914 - allerneueste Produkt im „Warenhaus der Lebensformen“, die Liebe zu den Lichtgestalten auf der Leinwand. Aktualität ist eines der formalen Merkmale, die Oldens Buch mit Edels Filmromanen gemeinsam hat.⁵⁰ Eine inhaltliche Gemeinsamkeit ist die Auseinandersetzung mit dem Star-System. Beide Autoren sind von der historisch neuartigen Erfahrung fasziniert, daß durch die modernen Medien ganz normale Menschen buchstäblich über Nacht in Berühmtheiten verwandelt werden konnten. Dank der Kinematographie ist die Aura im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit angelangt.⁵¹ Selbst aus einem Durchschnittsmann wie Holger Holling läßt sich ein „Filmgott“ machen, wenn man ihn nur richtig ins Bild setzt. Holling zieht aus seinem plötzlichen Ruhm vor allem sexuelle Vorteile. Auch wenn er die Post seiner weiblichen Fans „zum Speien“ findet - „Backfischlyrik“ (Edel 1920: 15) -, schmeichelt es ihm, daß die Frauen ihn „zum Spielball

⁵⁰ Heute wären die beiden wahrscheinlich mit Geschichten über Erotik per Email bzw. über die Produktionsfirmen des Privatfernsehens in Berlin/Mitte auf dem Buchmarkt präsent.

⁵¹ Siehe hierzu auch den Marlene Dietrich-Essay von Felix Salten (im Anhang).

ihrer erotischen Phantasien“ machen. Die Schauspielerinnen sind dagegen, darüber sind sich Edel und Olden einig, ausschließlich am Geld interessiert. Sex ist für sie nur ein Mittel zum Zweck, nach oben zu kommen. Solange sie unbekannt sind, liegt es in der Macht der Männer, aus einem „Schreibmaschinenfräulein“ ein Idol der Massen zu machen. Doch irgendwann kehren sich die Machtverhältnisse um. Martha Stängel nimmt die Filmbosse mit ihrer Koketterie so lange für sich ein, bis sie eine Position erlangt hat, in der sie selber die Bedingungen diktieren kann, die ihrem Luxusbedürfnis entgegenkommen, weil die gesamte Produktion der Pegasus-Filmgesellschaft auf deren weiblichen Star zugeschnitten ist. Eine ähnliche Strategie verfolgt der Operettenstar Liddy Seewald in „Schatten“. Die Betrogenen sind am Ende die Männer: Robert Büchner und Freddy von Papenhausen können ihren Geliebten noch sie viel bieten, sie werden sie doch niemals besitzen. Der Konflikt zwischen dem Besitzanspruch der Männer und dem Emanzipationsstreben der Frauen ist denn auch das eigentliche Thema der Filmromane. Für Martha, Liddy und auch Evelyne Dorfeld soll die Filmkarriere der Auftakt zu einem selbstbestimmten Leben sein, aber weil ihre Geschichten von Männern erzählt werden, können sie damit nur scheitern. Die Frauen müssen ihren Ausbruch aus der Enge der bürgerlichen Familie, ihre Teilhabe am Flair der Weltstadt, ihre kosmetische Schönheit am Ende - wie Martha und Liddy - mit einer häßlichen Charakterdeformation bezahlen, es sei denn, sie werden - wie Evelyne - von einem tumben Helden gerettet und ihrer eigentlichen Bestimmung - der Heirat - zugeführt. Nur Hilde, die Heldin der Stummfilmnovelle, braucht nicht gerettet zu werden, weil sie zu Freddys großer Erleichterung gar keine Schauspielerin geworden, sondern eine bescheidene junge Dame geblieben ist. Edel und Olden feiern also beim großen Finale denselben Typus Frau, den sie bis dahin als gänzlich unattraktiv apostrophiert haben: den „Backfisch“. Womit sie vermutlich der Mehrzahl ihrer „schöngepuderten Leserinnen“ (Edel) schmeicheln wollten.

Die beiden Kinometerdichter setzen in ihren Versionen der Filmwelt unterschiedliche Akzente: Während Edel vor allem auf die Produktion eingeht, steht bei Olden die Rezeption im Vordergrund; während Robert Büchner in den Ateliers und Filmcafés Berlins zu Hause ist, unternimmt Freddy von Papenhausen - angetrieben von seiner Obsession für einen „technischen Traum“ - Streifzüge durch die Kinokultur der Großstadt.⁵² Der Kontrast zwischen dem Ladenkino und dem Kinopalast gerät dem Autor Olden dabei zum Sinnbild für die schroffen Klassengegensätze der wilhelminischen Gesellschaft. Hier das Luxuskino in der Tauentzienstraße: Die Damen und Herren, die es sich in den Fauteuils der Fürstenloge bequem gemacht haben, tragen „Gesellschaftsrüstung“ - Abendtoilette mit Opernglas - und lassen sich vom Diener in Livree Tee oder Sekt bringen; dort das heruntergekommene Film-Varieté in einer Seitengasse der Friedrichstadt, mit einem Saal voller Zigarettenrauch und Bierdunst, in dem während der Vorführung laut gelacht und gesprochen wird. Bemerkenswert ist nun, wie Olden die Zuschauer auf das für sie ungewohnte Format des längeren Melodrams reagieren läßt: „Novelle! - Schon faul!“ brüllt am Anfang ein Zwischenrufer im Ladenkino, doch dann zieht das tragische Schicksal der Protagonistin das Publikum in seinen Bann, es fließen Tränen (Olden 1914: 84). Im noblen Lichtspieltheater macht sich dagegen Unmut breit. Dort möchte man sich amüsieren und keine „psychologischen Experimente“ serviert bekommen: „Novellen und neuklassische Musik im Kientopp - man kann sich nirgends mehr vor der Kultur retten...“, sagt die Baroness zu ihrem Begleiter (ebd.: 16).

⁵² Es geht hier wohlgerne um die Akzentsetzung. Auch Edel schildert anlässlich einer Uraufführung das muntere Treiben in einem Kudamm-Kino (Edel 1917: 130 f.) und auch Olden beschreibt die Arbeit im Filmatelier anlässlich eines Abstechers zu „Henningsens Filmfabriken, Kopenhagen, Frederiksgade 17“, die wohl für die berühmte Nordisk Films Kompagni stehen soll (Olden 1914: 112 f.).

Olden stellt den ‚echten‘ Empfindungen, die der Filmliebhaber Freddy mit dem kleinbürgerlich-proletarischen Kinopublikum teilt, die Verlogenheit der Umgangsformen im Bildungsbürgertum gegenüber. Gelegenheit hierzu gibt ihm die Darstellung eines Atelierfestes. Die mit Statuen und Gemälden ausgestaffierten Salons sind für Freddy „Marterkammern“ der Gelehrsamkeit, die Konversation über Kunst ist voller Fallstricke, in denen sich der ungeübte Plauderer verfängt. Das Repräsentationsgehabe der Kulturelite und deren Vorbehalte gegenüber dem Kino bringt der Außenseiter auf einen gemeinsamen Nenner: „kalter unehrlicher Rationalismus“ (67). Nach dem Festbankett kommt Freddy mit einem Professor samt Gattin und Tochter ins Gespräch. Als Freddy von seiner Kinobegeisterung erzählt, von den Bildern mexikanischer Reiterkavalkaden in der Pampa oder dem Erblühen der Rosen in fünfzigtausendfacher Geschwindigkeit, will ihn der Professor korrigieren und fängt an zu dozieren:

„Es handelt sich da hauptsächlich um die Wiedergabe von Verbrechen, die womöglich noch die sogenannte Aktualität besitzen müssen - man erkennt allgemein im Volk, daß es sich beim Verbrechen um eine outrierte Trägheit des moralischen Hemmungssystems (... handelt), eine Art Fall aus innerer Schwere. Und aus dieser Verken- nung heraus liebt es das Volk, Verbrecher zu Helden zu machen. Diesen materiellen Heldenkultus benützt nun eine Sorte erwerbsgieriger und unbedenklicher Spekulanten zu ihren Zwecken, und ...‘ ,Papa, warst Du denn einmal in so einem Theater?’ ,O nein!’ antwortete der Professor selbstbewußt. ,Ich glaube, mein Mann ist seit sieben Jahren überhaupt nicht mehr aus dem Grunewald herausgekommen, Herr von Papen- hausen’, fiel die Frau Professor (...) ein. ,Sie können sich nicht denken, wie fern er der Welt ist, obwohl er doch scheinbar immer mitten im Getriebe steht und gerade die modernsten Fragen zum Gegenstand seiner Abhandlungen macht.’ ,Das ist genial’, gestand Freddy (...)“ (ebd.: 56f.).

In Oldens Satire auf die Weltfremdheit der Kinogegner und den Bildungsterror des Bürger- tums klingt manches von dem an, was Corinna Müller in ihrer exzellenten Studie über „frühe deutsche Kinematographie“ ausgeführt hat (Müller 1994). Bei den Warnungen vor einem Ab- sinken der Hemmschwellen und einem Ansteigen krimineller oder sexueller Delikte infolge von Kinokonsum ging es eigentlich um etwas anderes: „Die eigentliche Ebene der Ausein- andersetzung war die Kluft zwischen sogenannter ‚U‘- und ‚E‘-Kultur: Unterhaltung oder Ver- gnügen war als unbotmäßig-müßiger Zeitvertreib in Konkurrenz zum bewußten und ideell einträglichen Kunstgenuß gesetzt“ (ebd.: 201). Aus der Ideologie, der Kunstgenuß sei unwei- gerlich mit Anstrengung verbunden, hat das Bildungsbürgertum eine „Hierarchie der Forma- te“ abgeleitet. Wahre Kunst konnte nur ernst, schwer und groß sein, weshalb die kleine Form per se als minderwertig galt. Ein richtiges Kunsterlebnis dauerte mindestens drei Stunden, wie ein Theaterbesuch, oder fünf Stunden, wie eine Wagneroper, niemals aber nur eine Stunde, wie die Kinonovelle, oder gar nur ein paar Minuten, wie die Kurzfilme des Kinovarietés.

Zu den kleinen, als minderwertig angesehenen Formaten gehörten übrigens auch die Mono- graphien der Großstadt-Dokumente. Weil die Einzelbände nicht mehr als jeweils 80 bis maximal 120 Seiten umfaßten, wurden sie von zeitgenössischen Rezensenten als „Heftchen“, „Bändchen“ oder „Schriftchen“ titulierte (siehe Jazbinsek/Thies 1996: 46). Ein ernstzuneh- mendes wissenschaftliches Werk mußte ihrer Ansicht nach wohl mindestens 300 Seiten um- fassen. Dabei ist den damaligen und auch den späteren Kritikern entgangen, daß alle 50 Bän- de der Ostwald-Reihe zusammengenommen eines der ehrgeizigsten Unternehmen der Stadt- forschung darstellen, die es im deutschsprachigen Raum jemals gegeben hat. Sie haben - mit anderen Worten - vor lauter Bäumchen den Wald nicht gesehen.

6) Ein Wiener Film, der nie gedreht wurde

Nicht jeder Versuch, von der Stadtforschung zum Stummfilm zu gelangen, führte zum Erfolg. Ein Autor der Großstadt-Dokumente, der als Kinometerdichter gescheitert sind, war der österreichische Journalist Max Winter. Als die Berliner Reihe erschien, war Winter bereits ein bekannter Publizist. Schon mit seinen ersten Berichten über Wiener Straßenkinder hatte er für Aufsehen gesorgt. 1895 ging er im Alter von 25 Jahren zur sozialdemokratischen Arbeiter-Zeitung, für die er in den folgenden vier Jahrzehnten mehr als 1.500 Artikel verfaßte. Die Schwerpunkte seiner Berichterstattung waren die Arbeitsbedingungen in den österreichischen Industrieregionen sowie die Wohnungsnot in der Hauptstadt (vgl. Riesenfellner 1987). Victor Adler, Chefredakteur der Arbeiter-Zeitung und Exponent des Austromarxismus, wurde für Winter zu einer Art Vaterfigur. Von Adler bekam er die Anregung zu der Reportagetechnik, die er dann selber perfektioniert hat. Winter hat sich immer wieder als Hilfsarbeiter oder Wohnungssuchender ausgegeben, um die Situation in den Fabriken und „Zinskasernen“ hautnah mitzuerleben. Obwohl er mit seinen Rollenreportagen zahlreiche Nachahmer fand - unter ihnen war auch Egon Erwin Kisch -, ist Max Winter nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geraten. Erst Anfang der 80er Jahre wurde er wiederentdeckt und zum „k.u.k. Muckraker“ bzw. „Wallraff der Monarchie“ (Haas 1999: 247f.) ernannt.

Auch wenn Winters Recherchen darauf angelegt waren, mit „sozialen Sensationen“ für Schlagzeilen zu sorgen, gingen seine Ansprüche über ein rein journalistisches Unternehmen hinaus. Der spektakuläre Einzelfall war für ihn nur dann von Interesse, wenn er die Aufmerksamkeit auf den Alltag lenkte und Einblicke in gesellschaftliche Zusammenhänge vermittelte. Roland Girtler hat auf die Gemeinsamkeiten hingewiesen, die in dieser Hinsicht zwischen Winters „sozialen Wanderungen“ und der soziologischen Feldforschung bestehen (Girtler 1981). Winter ergänzte seine Beobachtungen oft mit statistischen Daten aus den Sozialenqueten seiner Zeit, zugleich sollten seine Reportagen über soziale Mißstände die Dunkelziffern zum Thema machen, die von der offiziellen Statistik nicht erfaßt wurden. Winters Fallstudien sprengten schon vom Umfang her den Rahmen des Tagesjournalismus, weshalb er seine Berichte häufig in Artikelserien veröffentlichte. Einige dieser Serien hat er nach ihrem Abdruck in der Arbeiter-Zeitung mit neuen Details und Hintergrundinformationen angereichert und in Buchform veröffentlicht. Zwei der wichtigsten so entstandenen Reportagesammlungen sind in der Reihe Großstadt-Dokumente erschienen.

In Band 11 - „Das goldene Wiener Herz“ - werden die Mängel im österreichischen System der Armenfürsorge aufgedeckt, Band 13 - „Im unterirdischen Wien“ - ist dem Problem der Obdachlosigkeit gewidmet. Ein weiterer Winter-Band über die Prostitution in Wien wurde in der Verlagsreklame bereits unter dem Titel „Strizzi und Dirne“ angekündigt, ist dann aber aus irgendeinem Grund nicht erschienen. Indem er das andere Wien zum Thema machte, das Leben in den Elendsquartieren und tristen Vorstädten, das im Klischee der heiteren Operettenstadt nicht vorkam, löste Winter eine Grundidee ein, die Hans Ostwald mit den Großstadt-Dokumenten verfolgte. Ostwald hatte die ersten 20 Bände der Reihe für die parallele Untersuchung der Lebensverhältnisse in Wien und Berlin reserviert, wobei er die beiden Städte nicht - wie damals üblich - als Gegensätze auffaßte, hier die traditionsreiche Kulturmetropole, dort die seelenlose Stadt der Arbeit, sondern als zwei durchaus miteinander vergleichbare Schauplätze der urbanen Modernisierung und ihrer Folgeprobleme (vgl. Jazbinsek/Thies 1996: 19f.).

Ein Vorzug der Winter-Bände gegenüber vielen anderen Großstadt-Dokumenten (einschließlich der Beiträge von Hans Ostwald) besteht darin, daß der Autor dem Leser laufend Rechenschaft über seine Vorgehensweise ablegt. Ich möchte dies am Beispiel der Studie über die

Wiener „Griasler“ (oder auch „Pülcher“, heute „Sandler“, in Berlin „Penner“) illustrieren. Darin berichtet Winter über seine „Expeditionen“ zu den Schlupfwinkeln der Obdachlosen am Donauufer, in der Kanalisation und im Ringofen einer Ziegelbrennerei. Obwohl er seinen „Elendsfrack“ anzieht, um das Terrain unauffällig auskundschaften zu können, handelt es sich - methodologisch gesprochen - um keine ‚verdeckte teilnehmende Beobachtung‘, da der Journalist von den ‚Einheimischen‘ erkannt wird. Manche sind ihm bereits früher einmal bei seinen Stippvisiten im Obdachlosen-Milieu begegnet, andere haben seine Artikel hierüber in der Arbeiter-Zeitung gelesen. So hat er wenig Mühe ‚Vertrauensmänner aus der Wiener Elendsarmee‘ zu finden, die ihn zu den geheimen ‚Villen‘ (= Schlafstellen für eine Person) und ‚Hotels‘ (= Unterkünfte für mehrere Personen) führen (GD 13: 46). Winter inspiziert diese Orte, ohne dort selber zu übernachten, was charakteristisch ist für die Art und Weise, wie er Annäherung und Abstandhalten austariert. Er will den Griaslern gegenüber nicht so tun, als sei er kein Fremder, und zugleich den Eindruck vermeiden, er halte sich für ‚was Besseres‘. Der ‚Strotterschritt‘ durch die engen Kanäle des Wienflusstunnels - mit dem Oberkörper weit vornüber gebeugt oder auf allen Vieren - bringt ihn an der Rand der physischen Erschöpfung. Streckenweise muß er durch Menschenkot waten. Und doch drängt er sich nicht als exemplarisch Leidender in den Vordergrund, sondern zielt mit seinem Selbstversuch auf einen Kontrasteffekt: Wenn *ein Tag* im unterirdischen Wien schon dermaßen an die Substanz geht, wie müssen sich dann diejenigen fühlen, die dort jahrelang hausen?

Winter möchte ‚das öffentliche Gewissen der Millionenstadt‘ wachrütteln (GD 13: 4), indem er die Menschen zu Wort kommen läßt, die dort unter unmenschlichen Bedingungen leben müssen und gerade deshalb von der übrigen Bevölkerung für ‚Unmenschen‘ gehalten werden. Trotz aller guten Absichten und vertrauensbildenden Maßnahmen sehen einige Obdachlose in ihm einen ‚Vigilanten‘, einen Polizeispitzel. Das Mißtrauen ist nicht aus der Luft gegriffen. Nach Winters ersten Berichten über die Stadtstreicher hatte die Polizei an genau jenen Orten Razzien durchgeführt, die in der Zeitung genannt worden waren. Dieser Polizeiterror ist denn auch das eigentliche Thema des Großstadt-Dokuments: ‚Die Polizei ist der Obdachlosigkeit gegenüber machtlos‘, schreibt Winter (GD 13: 74), was nicht heißen soll, die Repressalien seien sinnlos. Statt der Armut werden die Armen bekämpft, indem die ‚öffentlichen Gewalten‘ sie zu ‚Verbrechern‘ stempeln und Ängste vor Verhaftung, Mißhandlung und Zwangsarbeit schüren. Die Obdachlosen, denen Winter begegnet, sind ständig auf der Flucht, können sich nirgendwo sicher fühlen. Einer von ihnen kriecht durch ein Bodenloch in den engen Lüftungsschacht eines Ziegelofens und mauert sich dort mit losen Steinen ein, um von keiner Polizeistreife entdeckt werden zu können. Und genau dies ist Winter zufolge der Sinn der ‚Menschenjagd‘: das Elend unsichtbar zu machen, die Elenden bei lebendem Leibe zu begraben, und den ‚ordentlichen Bürgern‘ das Gefühl zu geben, daß etwas gegen die Unordnung in der Stadt getan wird (GD 13: 58f.).⁵³

Weil er den Obdachlosen mit seiner üblichen Publikationsstrategie eher schadet als nutzt, entschließt sich Winter dazu, einen Schritt weiter zu gehen, von der teilnehmenden Beobachtung zur Aktionsforschung. Nach der Erstveröffentlichung seiner Reportage über eine Massenunterkunft im Simmeringer Ringofen kehrt er noch einmal an den Ort des Geschehens zurück. Er überzeugt die Anwesenden davon, daß sie vor der drohenden Polizeiaktion nicht flüchten, sondern sich allesamt verhaften lassen, damit die Behörden das wahre Ausmaß des sozialen Problems vor Augen geführt bekommen und zum Bau von Notunterkünften gezwungen werden. Als die erwartete Razzia ausbleibt, begibt sich Winter mit einer Delegation der Griasler zur nächsten Polizeistation, um die Misere aktenkundig zu machen. Der zuständige

⁵³ Eine aktuellere und nur wenig mildere Variante dieser Polizeistrategie scheint die New Yorker zero tolerance-Doktrin zu sein.

Kommissar quittiert sein Anliegen ohne große Regung. Der Schlußsatz von Band 13 der Großstadt-Dokumente lautet: „Das Elend der Wiener Obdachlosen ist wohl in den Akten - aber für die Offiziellen scheint es noch immer nicht zu existieren.“

Das resignative Ende deutet die Umorientierung an, die Winter in den folgenden Jahren vollziehen wird: Um wirklich etwas bewirken zu können, *für* den Sozialstaat und *gegen* den Obrigkeitsstaat, wird er vom politisch engagierten Publizisten zum Parteiarbeiter mit publizistischem Zweitberuf. 1908 kandidiert er zum ersten Mal für die Sozialdemokraten bei den Wiener Kommunalwahlen, 1911 geht er als Abgeordneter in den österreichischen Reichsrat, 1919 schließlich wird er nach dem Sieg seiner Partei bei den Gemeinderatswahlen zum Vizebürgermeister der Hauptstadt ernannt (Selbherr 1995: 45ff.). Der Lokalpolitiker Winter orientiert sich an den Leitlinien der Sozialhygiene und des sozialen Wohnungsbaus. Besonders aktiv ist er im Arbeiterverein „Kinderfreunde“, wo er sich u.a. für eine Reform des Erziehungswesens engagiert. Zu den Projekten des Publizisten Winter gehören die Gründung der sozialdemokratischen Frauenzeitschrift „Die Unzufriedene“ sowie mehrere Initiativen zur Förderung der „Volksbildung“. Welchen Stellenwert er in diesem Zusammenhang dem Kino als Erziehungs- und Propagandainstrument einräumt, geht aus einer Rezension des Aufklärungsfilms „Die Tuberkulose“ hervor, die am 9. Januar 1923 in der Arbeiter-Zeitung erschienen ist. Der Film zeichnet sich Winter zufolge durch eine Darstellung der Volkskrankheit aus, „die durchaus ernster wissenschaftlicher Beurteilung standhält und doch in das Kleid eines spannenden Kinodramas gehüllt ist, so daß auch die Schaulust, und die Lust, die so viele ins Kino treibt, dort Schicksale zu schauen, auf ihre Rechnung kommt.“ Winter überträgt hier gewissermaßen seine Recherche-Erfahrungen - man muß sich verkleiden, um an Informationen heranzukommen - , auf die Erwachsenenbildung - man muß Informationen in eine unterhaltsame Form kleiden, um sie zu verbreiten.

Unklar bleibt, warum sich der Sozialdemokrat für ein „Meisterstück“ des Kinos begeistert, das eine erkonservative gesundheitspolitische Botschaft propagiert. Wer es versäumt, sich einem rigiden Sauberkeitsregime zu unterwerfen, wird in dem Film darüber ‚aufgeklärt‘, daß er selber dafür verantwortlich ist, wenn die Tuberkulose ihm und seiner Familie das Leben kostet.⁵⁴ Der ‚Menschenfreund‘ Winter hält es durchaus für angebracht, Kranke und ihre Angehörigen als „Sünder“ an den Pranger zu stellen. Da die Vorführung des Films vor dem Wiener Fachpublikum ein großer Erfolg war, ist Winter davon überzeugt, daß er bei dem normalen Kinopublikum einen ähnlich nachhaltigen Eindruck hinterlassen wird: „So stark wirkt dieser Film, daß man wünschte, eine Handhabe zu haben, alle Kinobesitzer zu zwingen, diesen Film zu ermäßigten Preisen zu spielen.“⁵⁵ Kurze Zeit später hat er dann selber den Versuch unternommen, ein ernstes Thema als unterhaltsames Kinodrama zu präsentieren. Im Max-Winter-Nachlaß in der Arbeiterkammer Wien findet sich der Entwurf eines Drehbuches, das vermutlich aus dem Jahr 1927 stammt. Der Titel des Filmskripts lautet „Spaziergänge in der Unterwelt oder Die Rose von der Treustraße. Ein Wiener Film.“⁵⁶ Der Autor rekapituliert darin in fiktionalisierter Form seine Erlebnisse als junger Reporter im Wien der Jahrhundertwende.

⁵⁴ Das geht aus Winters Rezension hervor, aber auch aus der Inhaltsangabe der Bundesfilmhauptstelle Wien: „In mannigfachen Bildern zeigt er (der Geist der Krankheit) der Mutter die Schuld, die sie selbst an dem furchtbaren Siechtum des Sohnes trägt.“ In: Hygienischer Wegweiser, Heft 4/1926: 53f.

⁵⁵ Tatsächlich sind die ‚Wirkungen‘ der frühen Sozialhygiene-Filme weit hinter den Erwartungen ihrer Macher zurückgeblieben (siehe hierzu Schmidt 2000).

⁵⁶ Das Typoskript umfaßt 45 halbseitig beschriebene Seiten und ist nicht ganz vollständig. Da es gegen Ende des Textes eindeutig um die Schlußszene des Filmes geht, können allenfalls zwei oder drei Seiten verloren gegangen sein. Das Skript selber ist undatiert, im Winter-Nachlaß findet sich jedoch eine Art Begleitschreiben, in dem von einem „Filmentwurf aus dem Jahre 1927“ die Rede ist (siehe Abb. S. 43).

Die Story: Der Schriftsteller und Journalist Fred Walter wird bei einem seiner Streifzüge durch die Wiener Vorstadt Zeuge, wie ein Junge beim Spielen in die Donau fällt und im letzten Moment vor dem Ertrinken gerettet wird. Fred begleitet den Jungen auf dem Krankentransport nach Hause, wo er die große Schwester des kleinen Ferdl kennenlernt, das Sepherl, die Rose von der Treustraße, in die er sich auf den ersten Blick verliebt. Dem Mädchen zu Liebe macht sich Fred auf die Suche nach ihrem älteren Bruder Poldl, der sich einer „Platte“, einer Bande zwielichtiger Obdachloser angeschlossen hat. Fred erwirbt sich das Vertrauen der Bande und kann Poldl dazu bewegen, ein anderes Leben zu beginnen. Er besorgt ihm bei seiner Zeitung eine Stelle als Zeichner. Sepherl ist Fred dankbar und nun steht dem gemeinsamen Glück nur noch ihr Vater im Wege: Der trinkt, verprügelt seine Kinder und verachtet „Zeitungsschmierer“. Erst als er wegen der Sauferei seine Arbeit und seine Frau zu verlieren droht, kommt der Vater zur Besinnung und willigt in die Verlobung ein. Aber das ist noch nicht das Happy-end: Die letzte von insgesamt 6 Episoden spielt 20 Jahre später - aus Sicht des Drehbuchautors also in der Gegenwart. Fred ist in der Zwischenzeit mit Sepherl und Poldl in die USA gegangen und hat dort Karriere gemacht. Bei einem Besuch in der Heimatstadt werden sie von Sepherls Eltern durch das „Rote Wien“ geführt und mit den Errungenschaften der sozialdemokratischen Gemeindeverwaltung vertraut gemacht.

Das Drehbuch enthält eine ganze Reihe von Szenen und Charakteren, über die Winter schon in den Großstadt-Dokumenten berichtet hatte. Fred Walter folgt den Obdachlosen zu den Hochwasserkähnen am Donauufer, zu den Simmeringer Ziegelöfen und in die Seitenkanäle des Wienflusstunnels - also genau zu denselben Schlafstellen, die auch im 13. Band der Ostwald-Reihe beschrieben werden. Zu den markanten Details, die Winter aus den Reportagen in das Filmskript übernimmt, gehören die Ziegelsteine, die sich die Bewohner des Ringofens als ‚Kissen‘ unter den Kopf legen (GD 13: 70), und der „Hanselspritzer“-Umtrunk: Ihren Durst stillen die Griasler mit Bierresten aus den Fässern, die im Hinterhof der Kneipen zum

Abtransport bereit stehen (GD 13: 21). Auch die Figur des Journalisten trägt weitgehend autobiographische Züge: Fred Walter arbeitet für die sozialdemokratische Zeitung „Morgenröte“ und wandert mit einem Notizblock durch Wien, um „soziale Zustandsbilder“ zu skizzieren. Bevor er zu der Platte Kontakt aufnimmt, verwandelt er sein Erscheinungsbild: „Fred kleidet sich unauffällig, legt den eleganten Mann ab und wird ein Wiener Pülcher; zerfetzter blauer Janker, eingetepschter Hut, aufgestellte Kragen“ (Filmskript: 14). Wie Max Winter verteilt auch sein Alter Ego Zigaretten, Wurst und Brot, um sich das Vertrauen der Pülcher zu erwerben. Der Filmheld gilt den Obdachlosen daher „halb als Gleicher, halb als Gottgesandter“ (ebd.: 18). Von dem Problem, daß seine Berichte eine Verschärfung der Polizeikontrollen zur Folge haben könnten, ist in dem Drehbuch nicht mehr die Rede. Dafür taucht ein neues Detail auf, das mit Sicherheit *nicht* autobiographisch ist. Fred Walter arbeitet mit einer Kodak-Kamera. Er geht sogar so weit, die Platte von Sepherls Bruder in die Redaktion einzuladen, damit sie dort Schlafszenen für den Fotografen nachstellt.

Es hat damals einen Wiener Journalisten gegeben, der gemeinsam mit einem Fotografen Szenen aus dem Leben der Obdachlosen abgelichtet hat, doch der hieß nicht Max Winter, sondern Emil Kläger. Im Jahr 1908 hat Kläger seine Erlebnisse unter dem Titel „Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits“ veröffentlicht. Kläger beschreibt darin exakt dieselben Quartiere, die vor ihm schon Max Winter besucht hatte, ohne allerdings seinen Vorgänger auch nur mit einer Silbe zu erwähnen. In der Arbeiter-Zeitung ist ihm deshalb nicht zu Unrecht der Vorwurf des Plagiats gemacht worden (Ausgabe vom 12.1.1908). Klägers Originalität beschränkt sich laut Arbeiter-Zeitung auf zwei Dinge: zum einen die Ergänzung des Textes mit Fotodokumenten, „wenn man von einigen absieht, die ganz zweifellos Atelierarbeit vor gestellten Gruppen sind“ (siehe Abb. S. 45); zum anderen die „Kolportageromantik“, die sich durch seinen Text zieht. „Alles hält beim Lesen gespannt den Atem an, während der kühne Elendsforscher den Apparat spielen läßt und zugleich mit Heldenmut den Revolver und den englischen Stahlboxer umfaßt“, so der Rezensent der Arbeiter-Zeitung. Während Winter sich stilistisch in Demut geübt hat, stilisiert Kläger sich zum heroischen Sozialforscher; während Winters Reportagen den Charakter von Skizzen haben, bekommen sie bei Kläger „romanhafte Züge“. Die Pointe besteht nun darin, daß der Drehbuchautor Winter offenkundig an Klägers Abenteuergeschichten anknüpft, um die für das Kinodrama nötige Spannung zu erzeugen, daß er also zum Plagiator seines eigenen Plagiators geworden ist. So bekommt es Fred Walter mit einem Pülcher zu tun, der bedrohlich mit einem Messer herumfuchelt - eine für Kläger typische Action-Szene, die Max Winter selber nie erlebt hat (zumindest schreibt er nichts darüber).

Winter wendet noch andere dramaturgische ‚Tricks‘ an, um dem Stoff eine filmgerechte Form zu geben. Er streut „lustige Szenen“ ein, bei denen es meist um die verblüffenden Effekte geht, die man mit Verkleidungen erzielen kann. Rückblenden firmieren in dem Typoskript unter der Überschrift „Filmerzählung“. Die mit Abstand häufigste Regieanweisung ist jedoch das Wörtchen „visionär“. Damit markiert Winter die Szenen, in denen das gerade von den Akteuren Gesagte oder Gedachte visuell umgesetzt werden soll. Wenn die Mutter mit dem Vater über die Hochzeit der Tochter spricht, dann „erscheint eine Trauungsszene in der Kirche“. Und wenn sich die beiden wegen seiner Trunksucht streiten, dann „tanzt ein Bierkrügel herein und umgaukelt den Vater“.

Winters Bildideen zeugen von der rührenden Naivität eines Kino-Autodidakten. Aber auch bei einem professionelleren Drehbuchautor hätte die Geschichte meines Erachtens als Film nicht funktioniert. Winter konzentriert sich nämlich nicht darauf, wie ein bestimmtes soziales

Problem - das der Obdachlosigkeit - auf die Leinwand gebracht werden kann, sondern will alle möglichen Probleme abhandeln, die in seinen frühen Reportagen vorkommen. Der Mangel an Spielplätzen in der Großstadt, die Prügelstrafe in den Erziehungsanstalten, die Ausbeutung der Lehrlinge in den Handwerksbetrieben, die unbarmherzige Bürokratie der Armenfürsorge, das Ungeziefer in den Altbauvierteln, der Alkoholismus - all dies und noch einiges mehr wird in dem Drehbuch angerissen, ohne daß es vom Handlungsablauf immer einen zwingenden Grund dafür gäbe. Daß Winter einen ganzen Katalog von Mißständen in Szene setzen will, entbehrt jeder dokumentarischen oder dramaturgischen Logik und dient allein einem agitatorischen Zweck: In der letzten Episode werden sämtliche sozialen Probleme im Wien der Jahrhundertwende noch einmal „visionär“ in Erinnerung gerufen, um sie dann mit den ‚Lösungen‘ zu kontrastieren, die die sozialdemokratische Gemeindeverwaltung in der Zwischenzeit für sie gefunden hat. Im Eiltempo marschieren die Protagonisten an Waisenhäusern und Kindergärten, Spielplätzen und Badeanstalten, Gemeindehäusern mit modernen Waschküchen und am neuen Fürsorgeamt vorbei. Es ist nur wenig übertrieben, wenn man die Moral von der Geschichte auf die Formel bringt, die Stadtsanierung habe ein Paradies auf Erden geschaffen. Denn im Grunde genommen handelt es sich nicht um die Filmversion einer Sozialreportage, sondern um eine Erlösungsgeschichte. Fred Walter ist ein Messias, ein Wunderheiler, der die Elenden von ihrem Übel erlöst, indem er ihnen etwas Anständiges zum Anziehen gibt. Sein Erscheinen in der Unterwelt will Winter mit „Visionen“ bebildern wie: „Christus gibt seinen Rock her, um einen Nackten zu bekleiden“ oder „Christus teilt Brot unter den Armen aus“ (Filmskript: 17f.). Winters religiöser Agitprop wird erst vor dem Hintergrund der parteipolitischen Konstellation im Wien der Vorkriegszeit nachvollziehbar. Die Botschaft sollte lauten, daß die angeblich gottlose Sozialdemokratie mehr Nächstenliebe aufbringt als die Christlichsoziale Partei unter der Führung des langjährigen Bürgermeisters Karl Lueger. Luegers notorischer Antisemitismus wird in dem Filmentwurf dem Vater von Sepherl in den Mund gelegt. „Der Vater: Merk Dir’s Madl, Jud kommt mir kaner ins Haus. Sepherl: Fred ist kein Jude. Der Vater: Aber ein jüdisches Gewerbe hat er und das hat immer schwindligen Boden“ (ebd. 32). Am Ende ist aus „dem Saulus ein Paulus“ geworden, denn nun spricht auch der Vater die Parteisprache der Sozialdemokraten (ebd. 42).

Dialoge nehmen in dem Skript breiten Raum ein, was die Vermutung nahe legt, daß die Erfindung des Tonfilms Winter dazu veranlaßt hat, sich an dem neuen Medium zu versuchen. Dialoge gehörten nämlich von Beginn an zu den Markenzeichen seiner Reportagen. Auch in den beiden Großstadt-Dokumenten kommen seine Gesprächspartner ausführlich zu Wort. Wobei man sich heute kaum noch vorstellen kann, wie Winter es geschafft hat, unter widrigsten Umständen alle möglichen Äußerungen wortgetreu mit zu stenographieren. Denn das ist der Eindruck, den seine Transkriptionen hinterlassen: daß es sich um O-Ton handelt, der kaum redigiert worden ist. Winter behält den Wiener Dialekt seiner „Elendskameraden“ bei, übersetzt allenfalls in Fußnoten den Griasler-Jargon ins Hochdeutsche. Der Eindruck der Authentizität wird noch dadurch verstärkt, daß auch scheinbar belanglose Bemerkungen, ja Stoßseufzer, Versprecher, Gedankenpausen wiedergegeben werden - der Autor also nicht nur diejenigen Aussagen herauspickt, die irgendetwas ‚Wichtiges‘ transportieren. Dagegen trifft auf die Gespräche im Filmskript dasselbe zu, was die Arbeiter-Zeitung über die Dialoge bei Emil Kläger geschrieben hat: Ihnen „fehlt jede Unmittelbarkeit und veristische Treue“. Die Personen sprechen nicht miteinander, sondern vertreten Standpunkte.

Zusammengefaßt heißt das, durch die Fiktionalisierung seiner Erfahrungen und Beobachtungen sind Winters Filmskript eben jene Qualitäten verloren gegangen, die Alfred Polgar in einer Rezension der ersten Buchveröffentlichung von Max Winter hervorgehoben hat: „Von all diesen Erfahrungen und Beobachtungen erzählt er sehr ruhig, trocken, einfach, ohne ‚rote‘

Drastik, mit Verzicht auf Pointen und effektvolle Kapitelschlüsse“ (Polgar 1984: 196). Obwohl die „Spaziergänge in der Unterwelt“ niemals verfilmt wurden, ist das Drehbuch nicht das einzige Textexperiment geblieben, das Winter in den 20er Jahren unternommen hat. 1929 veröffentlicht er einen Science-Fiction-Roman, dem dieselbe Idee zugrunde liegt wie dem Filmentwurf: Durch einen Zeitsprung werden die sozialen Verhältnisse in der Donaumonarchie mit denen eines Sozialstaates kontrastiert, nur ist hier nicht mehr 1925, sondern 2025 das Vergleichsjahr. In diesem Jahr erwacht ein Soldat, der im Ersten Weltkrieg verwundet wurde und seitdem im Koma lag, in den „Vereinigten Staaten von Europa“, einem Paradies auf Erden, das die Menschheit der Planwirtschaft von Gesundheitserziehern und Eugenikern zu verdanken hat. Man verständigt sich mit dem „Radio-Visiographen“ – einer Art Bildschirmtelefon – und „die Kinoabende dienen nicht mehr ödem Kitsch, sie boten immer neben der notwendigen Unterhaltung und Erhöhung der Lebensfreude auch einige Minuten der Belehrung“ (Winter 1929: 236).

Winters Versuche, mit verschiedenen Genres zu jonglieren, zeugen von einer ähnlichen Unbekümmertheit, wie sie die Kinometerdichter an den Tag legten. Er selber hat es jedoch nie zum Filmschriftsteller gebracht, weil der Erfolg des Politikers Winter - und die sozialpolitischen Errungenschaften im „Roten Wien“ hat Winter offenkundig auch als einen persönlichen Erfolg empfunden - letztlich zu seiner Selbstdemontage als Autor geführt hat. Der Publizist Max Winter zehrt noch als 50jähriger von dem, was er als 30jähriger geschrieben hat.⁵⁷ Dies ist einer der Gründe dafür, warum ihm lange Zeit die Anerkennung versagt geblieben ist, die ihm als Pionier der Sozialreportage eigentlich gebührt. Ein anderer Grund hierfür ist die Machtergreifung der Austrofaschisten. Im Februar 1934 kommt es in Wien zu blutigen Auseinandersetzungen zwischen Anhängern der Dollfuß-Regierung und der sozialdemokratischen Opposition. Für Max Winter, der sich gerade auf einer Vortragsreise in den USA befindet, kommt eine Rückkehr in seine Heimatstadt nicht mehr in Betracht. Während des Exils in den Vereinigten Staaten versucht Winter noch einmal, im Filmgeschäft Fuß zu fassen.⁵⁸ Er schreibt für die „Jewish Daily Forward“ eine Kolumne mit dem Titel „Film Klatsch“, er dreht pädagogische Kurzfilme für Kinderheime, er bewirbt sich als Autor bei MGM und Warner Brothers, er läßt Charlie Chaplin eine Filmgeschichte zukommen, die er für ihn maßgeschneidert hat. Doch letztlich scheitern all diese Bemühungen. Völlig verarmt stirbt Max Winter am 11. Juli 1937 in Hollywood.

⁵⁷ Was - nebenbei bemerkt - noch auf eine Reihe weiterer Verfasser von Großstadt-Dokumenten zutrifft, u.a. auch auf Hans Ostwald.

⁵⁸ Dies geht aus Tagebuchnotizen hervor, die von Gabriele Selbherr entziffert worden sind (dies. 1995, S. 76 f.).

Abbildungsverzeichnis

- Seite 1 : Filmwerbung, Der Kinematograph, Nr.221, 22.3.1911
- Seite 6: Filmprogramm zu „Mädchenhandel. Eine Internationale Gefahr“ (Deutschland 1926, Regie: Jaap Speyer) Siehe: www.filminstitut.de/dt2tb00399.htm
- Seite 11: Anziehbilderbogen aus der Zeitschrift „Lustige Blätter“ Jg. 1906, abgedruckt in: Winfried Löschburg: Ohne Glanz und Gloria. Die Geschichte des Hauptmanns von Köpenick. Berlin: Der Morgen 1978, S.228
- Seite 13: Foto aus: Film...Stadt...Kino...Berlin (Hg. von Uta Berg-Ganschow und Wolfgang Jacobsen). Berlin: Argon 1987, S.18
- Seite 15: Faksimile Titelblatt Großstadt-Dokumente Band 19
- Seite 18: Lya de Putti in dem Ufa-Film „Varieté“, Foto aus: Moreck 1926, S. 44
- Seite 21: Foto aus: Filmplakate 1908 – 1932 (Hg. vom Filmmuseum Potsdam). Potsdam 1986
- Seite 24: Filmwerbung, Der Kinematograph Nr. 371, 4.2.1914
- Seite 25: Filmwerbung, LichtBildBühne Nr.35, 1922
- Seite 26: Foto aus: Filmplakate 1908 – 1932 (Hg. vom Filmmuseum Potsdam). Potsdam 1986
- Seite 28: Auszug aus Brennert 1916, S.20
- Seite 32: Illustration von Conny aus Edel 1920, S.11
- Seite 36: Illustration von Conny aus Edel 1920, S.103
- Seite 43: Arbeiterkammer Wien, Max Winter-Nachlaß
- Seite 45: Fotos von Gerichtssekretär Hermann Drawe aus: Kläger 1908
- Seite 53: Illustration zu Brennert 1916
- Seite 62: Foto aus: Film...Stadt...Kino...Berlin (Hg. von Uta Berg-Ganschow und Wolfgang Jacobsen). Berlin: Argon 1987, S.31

Literaturverzeichnis

- Emilie Altenloh: Theater und Kino. In: Bild und Film, Nr. 11/12, 1913, S. 264-266
- Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kino. Jena: Eugen Diederichs 1914
- Julius Bab: Die „Veredelung“ des Kientopps. In: Die Gegenwart, Nr. 47, 1912, S. 740-742
- Julius Bab: Die Kinematographen-Frage. In: Die Hilfe, Nr. 18, 1913, S. 280-283

- Julius Bab: Der Film. In: Die Hilfe, Nr. 26, 1920, S. 28-30
- Julius Bab: Film und Kunst. In: ders.: Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen. Heidelberg, Darmstadt: Verlag Lambert Schneider 1960 (Erstveröffentlichung 1924)
- Peter Bächlin: Der Film als Ware. Frankfurt a.M.: Fischer Athenäum 1975
- M. Baer: Mädchenhandel. In: Arena, Nr.5, August 1908, S.549-555
- Béla Balász: Schriften zum Film, Bd.1. München: Hanser 1982
- Manfred Behn: Filmographie. In: Schwarzer Traum und weiße Sklavin: deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930 (Red. Manfred Behn). München: Edition Text + Kritik 1994, S. 151f.
- Helga Belach: Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960. Berlin: Haude & Spensersche Verlagsbuchhandlung 1986
- Herbert Birett: Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911. München: Filmbuchverlag Winterberg 1991
- Hans Brenner: Kinometerdichter. In: Die zappelnde Leinwand (Hg. von Max Mack). Berlin: Verlag von Dr. Eysler & Co. 1916, S. 19-28
- Edmund Edel: Das Glashaus. Ein Roman aus der Filmwelt. Berlin, Wien: Ullstein 1917
- Edmund Edel: Protektion. Ein dunkles Kapitel der Filmerei. In: Film-Kurier, Nr. 85, 13.9.1919
- Edmund Edel: Der Filmgott. Berlin: Kurt Ehrlich 1920
- Edmund Edel: Wie Berlin zur Kinostadt wurde. Unvollkommene Erinnerungen. In: Film-Kurier, Nr. 83, 9.4.1926 (zit. als Edel 1926a)
- Edmund Edel: Autobiographische Notiz. In: Lexikon des Films (Hg. von Kurt Mühsam und Egon Jacobsohn). Berlin: Verlag der Lichtbildbühne 1926 (zit. als Edel 1926b)
- Thomas Elsaesser: Wilhelminisches Kino. Stil und Industrie. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, Nr. 1, 1993, S. 10-27
- Thomas Elsaesser: Early German Cinema. A Second Life? In: A Second Life. German Cinema's First Decades (Hg. von Thomas Elsaesser). Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, S. 9-37
- Michael Esser: Fesselnde Unterhaltung. Mit weißen Sklavinnen zu neuen Ufern. In: Schwarzer Traum und weiße Sklavin: deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930 (Red. Manfred Behn). München: Edition Text + Kritik 1994, S. 55-62
- Roland Girtler: Kontinuität und Wandel in der „Kultur der Armut“ der obdachlosen Nichtseßhaften Wiens. In: Soziologie in weltbürgerlicher Absicht. Festschrift für René König (Hg. von Heine von Alemann und Hans Peter Thurn). Opladen: Westdeutscher Verlag 1981, S.270-284

- Ruth Greuner: Gegenspieler. Profile linksbürgerlicher Publizisten aus Kaiserreich und Weimarer Republik. Berlin: Der Morgen 1969
- Hannes Haas: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1999
- Rainer Herr: Die Darstellung des Arztes in zwei frühen Sexualaufklärungsfilmern. In: Frankensteins Kinder. Medizin und Film (Hg. von Jutta Philips-Krug und Cecilia Hausheer). Zürich: Museum für Gestaltung 1997, S. 55-65
- Magnus Hirschfeld: Aus der Bewegung. In: Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen, Nr. 1/ 2, 1919
- Roman Horak, Wolfgang Maderthaner: Mehr als ein Spiel. Fußball und populäre Kulturen im Wien der Moderne. Wien: Löcker 1997
- Hans Hyan: Autobiographische Notiz. In: Lexikon des Films (Hg. von Kurt Mühsam und Egon Jacobsohn). Berlin: Verlag der Lichtbildbühne 1926
- Hans Hyan: Die Entwicklung des Kriminal-Tonfilms. In: Film-Kurier, Nr. 8, 10.1.1931
- Hans Hyan: Der Schriftsteller und das Drehbuch. In: Film-Kurier, Nr. 200, 25.8.1932
- Reingard Jäkl: Vergnügungsgewerbe rund um den Bülowbogen. Berlin: Bezirksamt Schöneberg 1987
- Dietmar Jazbinsek, Ralf Thies: Großstadt-Dokumente. Metropolenforschung im Berlin der Jahrhundertwende. Berlin: WZB discussion paper FS II 96-501, 1996
- Dietmar Jazbinsek, Ralf Thies: Berlin/Chicago 1914. Die Großstadt-Dokumente und ihre Rezeption durch die Gründergeneration der Chicago School of Sociology. Berlin: WZB discussion paper FS II 98-501, 1998
- Anton Kaes: Einführung. In: Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929 (Hg. von Anton Kaes). Tübingen: Niemeyer 1978, S. 1-36
- Oskar Kalbus: Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film. Hamburg: Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld 1935
- Jürgen Kasten: Film schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches. Wien: Hora Verlag 1990
- Jürgen Kasten: Der Stolz der deutschen Filmkomödie. Die frühen Filme von Ernst Lubitsch. In: Die Modellierung des Kinofilms (Hg. von Corinna Müller und Harro Segeberg). München: Wilhelm Fink 1998, S. 301-332
- Emil Kläger: Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens. Ein Wanderbuch aus dem Jenseits. Wien: Verlag Karl Mitschke 1908
- Ulrich J. Klaus: Deutsche Tonfilme. Jahrgang 1932. Berlin: Ulrich J. Klaus-Verlag 1990
- Paul Klebinder: Der deutsche Kaiser im Film. Berlin: Verlag Paul Klebinder 1912

- Rudolf Kurtz: Die Geschichte des Filmmanuskripts. In: Der Kinematograph, Nr. 55, 56, 58, 60, 61, 68, 73, 75, 76, 78; 1934
- Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos. Dresden: Paul Aretz Verlag 1926
- Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie: formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994
- Victor Noack: Die Lage der Zivilberufsmusiker. In: Die Neue Zeit, Nr. 12, 22. Dezember 1906, S. 397-406
- Victor Noack: Die soziale Bedeutung des Kinematographen. In: Das freie Wort, Nr. 17, Dezember 1909, S. 668-673 (zit. als Noack 1909a)
- Victor Noack: Das Sexualgift in der Volkskunst. Teil I. In: Sexual-Probleme, September 1909, S. 679-686 (zit. als Noack 1909b)
- Victor Noack: Das Sexualgift in der Volkskunst. Teil II. In: Sexual-Probleme, Dezember 1909, S. 892-902 (zit. als Noack 1909c)
- Victor Noack: Der Kino als Volkserzieher. In: Die Umschau, Nr. 32, 3. August 1912, S.667-669 (zit. als Noack 1912a)
- Victor Noack: „Schlafburschen“ und „Möblierte“. In: Sexual-Probleme, Juni 1912, S. 384-398 (zit. als Noack 1912b)
- Victor Noack: Der Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung. In: Kultur und Fortschritt. Neue Folge der Sammlung „Sozialer Fortschritt“ Nr. 487/88, 1913
- Franz Pfemfert: Kino als Erzieher. In: Die Aktion, Nr. 18, 19.6.1911; zit. nach Prolog vor dem Film. (Hg. von Jörg Schweinitz). Leipzig: Reclam 1992, S. 165-169
- Alfred Polgar: Im dunkelsten Wien. In: ders.: Kleine Schriften. Band 4 (Hg. Von Marcel Reich-Ranicki). Reinbek: Rowohlt 1984 (Erstveröffentlichung 1904)
- Balder Olden. Schatten. Ein Filmroman. Berlin: Carl Duncker 1914
- Balder Olden: Stationen meines Lebens. In: ders.: Paradiese des Teufels. Biographisches und Autobiographisches. Berlin: Ruetten & Loening 1977, S.9-54
- Hans Ostwald: Das Berliner Dirnentum. Band 5, Männliche Prostitution. Leipzig: Walther Fiedler 1906
- Hans Ostwald: Volksfeste. In: Die Hilfe. Beiblatt Nr. 25, 20.6.1912, S.395-396
- Hans Ostwald: Das galante Berlin. Berlin: Verlagsanstalt Hermann Klemm 1928
- Hans Ostwald: Sittengeschichte der Inflation. Ein Kulturdokument aus den Jahren des Marktsturzes. Berlin: Neufeld & Henius 1931
- Willy Rath: Emporkömmling Kino. In: Der Kunstwart, 4. Bd. 1912/13; zit. nach Prolog vor dem Film (Hg. von Jörg Schweinitz). Leipzig: Reclam 1992, S. 75-89

- Herta Elisabeth Renk: Ernst Lubitsch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992
- Stefan Riesenfellner: Der Sozialreporter. Max Winter im alten Österreich. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987
- Heide Schlüpmann: Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1990
- Ulf Schmidt: Sozialhygienische Filme und Propaganda in der Weimarer Republik. In: Gesundheitskommunikation (Hg. von Dietmar Jazbinsek). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 53-82
- Jörg Schweinitz: Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam 1992
- Gabriele Selbherr: Max Winter. Philosophie-Diplomarbeit an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1995
- James Steakley: Film und Zensur in der Weimarer Republik. Der Fall *Anders als die Andern*. In: Capri. Zeitschrift für schwule Geschichte, Nr.21, 1996, S.2-33
- Edward Timms: Karl Kraus. Satiriker der Apokalypse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999
- Kurt Tucholsky: Die Prostitution mit der Maske. In: ders.: Gesammelte Werke Bd.2. Reinbek: Rowohlt 1989 (Erstveröffentlichung 1919)
- Walter Turszinsky: Der „Kientopp“. In: Die Schaubühne, Nr. 7, 14.2.1907, S. 183-184
- Karl-Heinz Wegner: Berlin in Spielfilmen. Katalog. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR 1987
- Max Winter: Die lebende Mumie. Ein Blick in das Jahr 2025. Berlin: E. Laubsche Verlagsbuchhandlung 1929
- Louis Wirth: A Bibliography of the Urban Community. In: The City (Hg. von Robert E. Park, Ernest W. Burgess, R.D. McKenzie). Chicago: Chicago University Press 1925, S. 161-227
- Friedrich von Zglinicki: Der Weg des Films. Textband. Hildesheim: Olms Presse 1979

Anhang: Filmessays

Walter Turszinsky: Der Ein-Stunden-Film (1912)

Seine Erfindung ist ein geschickter Schachzug gegen die Mängel der alten Kino-Bühne: – man darf ja wahrhaftig schon von einer Vergangenheit dieser neuesten, allerneuesten Richtung sprechen. Die Leute, welche über den Abstand, der die beiden Kunstwelten, die der Worte und die der Gesten, Theater und Kientopp, voneinander trennt, noch diskutieren, haben ja immer darauf hingedeutet, daß das Kinodrama nach seiner Veranlagung nur eine Skizze bleiben müsse; ein Extrakt; eine hastige Zusammendrängung der Pointen, ohne die Möglichkeit zur sorgfältigen Auseinandersetzung jener mehr oder weniger schwierigen stofflichen Verästelungen, von denen das Theaterstück einen Teil seiner Lebenskraft erhält. Die Fabrikanten und Verschleißer der Ein-Stunden-Films versuchen nun, dem Theater diesen Vorzug abzuzwacken. Früher spielten sich die Kinotragödien und -komödien unter der Parole: "Zeit ist Geld" ab. Man verausgabte ein Erhebliches an brutaler Tragik und lauter Lustigkeit; aber in zehn Minuten war alles vorüber. Jetzt beginnt die Kinobühne, die sich als geschickte Demagogin durch die Reichhaltigkeit ihres Programms, die Billigkeit ihrer Preise, das Konkrete ihrer Stoffe zunächst die "große Masse" erobert hat, auch um die bessere Gesellschaft zu werben, und zwar durch eine nachdrückliche Vorsorgfältigung der Form. Man verwendet für den Aufbau dieser Ein-Stunden-Films eine Summe der Verwicklungen, eine Addition der Irrungen, Wirrungen und Intriguen, die genügen würde, drei abendfüllende Stücke zu speisen: es ist ja auch Platz genug vorhanden, da das Wort ausquartiert ist. Man entwickelt, erläutert, erklärt nun ebenso sorgfältig, wie der mit Worten operierende Bühnenautor: und für jeden Satz des gesprochenen Dramas tritt hier eine der Szenen ein, die blitzgleich, von der Sekunde geboren, von keinem Theatermeister, keiner Drehbühne abhängig, hintereinander her wechseln, für die Rede den Anschauungsunterricht einsetzen und dem Auge des Publikums nichts, seinem Geist sehr vieles ersparen. Ich will hier gewiß nicht der Kritiker und nicht der Sachwalter des Kino sein: aber die inhaltliche und dekorative Verschwendung, die aus den sentimental retardierenden oder hitzig vorwärtseilenden Bildchen dieser zuweilen von wahrhaft hoftheatermäßigem Statistenaufwand unterstützten Ein-Stunden-Films spricht, ist verblüffend; hat etwas von dem Parvenütum desjenigen, dem ein guter Geschäftsgang erlaubt, sich alles Mögliche zu leisten. Man fliegt z.B. im Rahmen eines einzigen Stundenfilms – ich greife da nur irgend etwas heraus – mit dem leicht lenkbaren Kinoluftschiff aus den Räumen eines Kavalierklubs in die Alleen eines grünenden und blühenden Villenvororts, macht dort, ungesehen, eine Tour zu Roß und Wagen mit, wohnt, drei Sekunden später einer eleganten Hochzeit bei, springt in das Coupé der Hochbahn, daß im Leben des geschneigelten Helden dieser Kinotragödie Schicksal spielt, ist in Boudoirs zu Gast gebeten, in Landwirtshäusern und in vornehmen Junggesellenheimen, auf der Tribüne des Rennplatzes und zwischen seinen Würden und in seiner Leichenkammer. So gleicht der Ein-Stunden-Film jenen "Nahrungspillen", die den Kräftegehalt der Speise dadurch zu erreichen wünschen, daß sie nur ihren Nährstoff und nicht ihre Nebenstoffe auf einen kleinen Raum konzentrieren. So nimmt der Ein-Stunden-Film den Zuschauer, stellt ihn eine Stunde lang unter die Brausen äußerlich stark wirkender Ereignisse und blendender Szenen, läßt eine Stunde lang diesen, nur von einem kurzen Pauseneinschnitt unterbrochenen Wirbel um den Beobachter kreisen und ist solange sicher, ihn zu faszinieren, wie die meisten Faszinationen (für die große Menge wenigstens) nicht in der Werkstatt des Geistigen, sondern in der Werkstatt des Konkreten, Körperlichen geschaffen werden...

In den Spätnachmittagstunden, in denen, wie es die gräßlichen Hintertreppenplakate in die Welt brüllen, der Ein-Stunden-Film als Schlußnummer der Kinotheater-Programme gezeigt wird, sind auch die kleinsten Kinos – sie besonders schwören zu der neuesten Methode –

mit Gästen ausgestopft. Man nimmt diese Sechzig-Minuten-Sensation wie den Koffeingehalt einer Tasse türkischen Kaffees. Man – dieses Wort ist falsch gewählt, denn gerade die Frauen laufen den Ein-Stunden-Films am eifrigsten zu – unterbricht die Promenade, den Geschäftsweg, um sich schnell noch ein Animo, einen Nervenreiz zu holen. Die Konditoreien, die Erfrischungsräume der Warenhäuser, die Cafés verlieren einen Teil ihrer Kundschaft, die sich, schlimmstenfalls mit Hut und Mantel in einen von Zigarettenqualm überwallten Kinositz quetscht, am Ende gar stehend die Sensationspille schluckt, um dann erfrischt sich vom Weltstadtgewühl weiterrücken zu lassen. Die Kinder haben gewöhnlich, von einem auf der Kinofläche erscheinenden Plakat gezwungen, vorher hinausgehen müssen. Aber die Damen des Westens kommen, die dieses Mittel als Medizin gegen Uebersättigung brauchen, und die "kleinen Mädchen", die um die Dämmerstunde herum ein bisschen weinen müssen, und ein paar Denker und Künstler, die ihrem Intellekt diesen Spätnachmittagsschlaf gönnen, und der Troß der Nichtstuer, die hier, in geistiger Beziehung, ihr Handwerk fortsetzen können. Sie alle nähren sich eine Stunde lang von der Paprikadosis, die ihnen der Riesensfilm zuführt. Denn, und nun kommt meine Beschwerde gegen diese Vervollständigung der Kinobühne: der Ein-Stunden-Film hat sicher die Form, keinesfalls aber den Inhalt des Kinodramas veredelt und bereichert. Man mag mir sagen, daß die Stammgäste dieser neuen Errungenschaft gerade den Stachel der brutalsten Sensation spüren wollen: daß sie sehr empört wären, wenn man plötzlich zur entscheidenden Zutat dieser Speisen statt Paprika (und zwar viel Paprika) nur ein paar Salzkörnchen oder gar Zucker wählen würde. Aber es schmerzt doch, diese Fülle an szenischem und darstellerischem Aufwand, dieses Uebermaß an dekorativen und schauspielerischen Feinheiten – denn zumal die Kinomimen der Kopenhagener Ein-Stunden-Films stehen auf der Höhe der zugleich vornehmen, zugleich ausdrucksvollen Geste und Mimik – lediglich im Dienste eines an deutlichen Schauerszenen und ebenso deutlichen Alkovenszenen genährten Nervenkitzels zu sehen. Da findet man die arme Klavierlehrerin, die sich einem Zirkusmenschen ergibt und tief in die Pfützen des Lebens taucht, um – nach sechzig Minuten – von einem braven Pfarrerssohn reingewaschen zu werden. Da gibt es den Eheriß zwischen Professor und Professorin, der durch die Liebe ihres kranken Kindes geflickt wird: und die Eheirung der Offiziersdame, die sich vor den Augen des Gatten mit dem Browning vom Leben zum Tode befördern muß: und das Märchen von der Kellnerin, die zur Oberin eines Hospitals emporsteigt: und andere Dinge, die mit dem einen Auge der Tränendrüse, mit dem andern dem Geschlechtstrieb zublinzeln. Schade! Denn gerade der Ein-Stunden-Film, der sich Zeit läßt, die Dinge zu verhandeln, hätte die Möglichkeit gehabt, zu beweisen, daß der Kinobühne auch der Ausdruck tieferer und ernsterer dramatischer Probleme offensteht. Und er hätte dank seiner Beliebtheit, aber auch vermöge der reichen szenischen und darstellerischen Mittel, die er sich verbündet, die Möglichkeit gehabt, das gut zu beweisen....

Quelle: 1. Beilage des Berliner Börsen-Courier Nr. 46, Sonntag, 28. Januar 1912

Arno Arndt: Der Sport im Film (1912)

Alles was Sport heißt ist im Fließen, ist in ständiger Bewegung und gibt ein Mosaik von Augenblicksbildern ab. Das schreitet in jeder Phase nach dem Film und ist so dankbares Objekt für die weiße Leinwand. Ob es sich um ein Rudel von Rennpferden handelt, das in voller Pace über die Rennbahn galoppiert und über Gräben und Hürden springt, ob ein Feld von Radrennern hinter Motoren geduckt auf dem Zement hinjagt, ob Automobilkolosse oder Aeroplane mit mehr als Schnellzuggeschwindigkeit dahersausen, Tennisspieler den Ball schlagen, Läufer die Beine rühren, Jäger zu Schuß kommen, Ruderer sich in die Riemen legen und Segler gegen die Wogen kämpfen: auf die Kinoplatte gebannt, werden alle diese Szenen

noch einmal lebendig, wirken durch die Nähe und das Zusammendrängen des Objektes noch kräftiger und lebhafter.

Der Sportfilm ist nicht nur eine Augenweide, er ist auch der geborene Lehrmeister und Chronist und als solcher für die Welt des Sports um so wertvoller, als die Geschichte des Sports noch ungeschrieben ist und jeder Tag neue Eindrücke schafft.

Das Leben auf dem grünen Rasen, der mörderische Kampf von Roß und Reiter läßt Bilder auf die Filmwand zaubern, die fast eine dramatische Spannung auslösen. Wer sich niemals auf eine Rennbahn gewagt hat, kann im Film das hastende Getriebe auf dem Turf förmlich erleben, und wer es kennt, lebt es um so stärker mit: Das Massenbild auf den Tribünen und dem Rasen davor. Die Toilette der Pferde, das Aufsitzen der Jockeys. Dann der Galopp zum Start. Dazwischen an der Wettmaschine die Opferung des Mammons. Derweilen ist das Feld am Startposten versammelt. Es ist ein Rennen auf der Flachen. Der Film rollt und rollt und das Auge sieht, daß die vierbeinigen Kämpfer unruhig vor dem Band der Startmaschine hin und her tänzeln, daß sie dem Mann am Start gar nicht gehorchen wollen und nicht ruhig in Linie zu bringen sind. Bis dann Raison hineinkommt, bis die Flagge sinkt und das Rudel wie die wilde Jagd auf und davon stiebt. Der Positionskampf unterwegs. Das Zurückfallen des Führenden, das Aufrücken irgend eines der hinteren Pferde und das Finish, das heiße Ringen vor dem Pfosten, an dem der Richter steht. Bis der Sieger den Kopf durchs Ziel steckt.

Das Rennen zieht auf der weißen Wand, schneller noch als es geschehen, vorüber, je nach der Aufnahme im Zusammenhang oder auseinandergerissen als Bruchstück. Noch bewegter wird das Bild, läuft auf dem Film eine Steeplechase, geht es im Galopp über hohe Sprünge. Pardautz, da stürzt ein Pferd und sein Jockey fliegt aus dem Sattel, überschlägt sich und liegt mit gebrochenem Schenkel da. Es ist die Kunst des Films, daß er dem Beschauer vor Augen führt, wie Pferde stürzen, wie ihre Reiter sich, geschickt oder ungeschickt, vor dem Sturz retten und am Pferdehals herabgleiten. Das englische Derby von Epsom und die Grand Nationalsteeplechase von Liverpool, das blaue Band von Deutschland auf dem Horner Moor und der Grand Prix von Paris haben dem Film schon „gestanden“, der besser als jedes Malers Pinsel und jedes Photographen Moment-Platte, die blendende Aktion eines edlen Vollblüters, seinen raumgreifenden Galoppsprung und die ganze Maschinerie des Pferdekörpers verewigt. Das ist ein Andenken, bleibender als das vielseitigste Pferdemuseum; und statt dem Beispiel des Herzogs von Portland, des großen englischen Züchters zu folgen, der in seinem Schloß das Gerippe seines berühmten Rennpferdes St. Simon aufstellen und seine weiche braune Haut an die Wand nageln ließ, sieht der Rennmann von heute seine Vierbeiner im Kinema in voller Bewegung, auch wenn sie längst schon unter dem grünen Rasen liegen.

Ein Automobilrennen im Film ist ein die Nerven packendes Erlebnis. Die Maschine mit dem tief im Sitz verschwindenden Lenker am Steuerrad und dem halb außen hängenden Mechaniker neben sich schießt in rasendem Tempo über die Strecke, - frißt förmlich die Erde, Kilometer um Kilometer, und der leise surrende, singende Film gibt ganz harmonisch die Melodie her zur Höllenmusik des Motors, der seine Bahn entlangsaust. Mit einer unheimlichen Schärfe prägt sich im Lichtbild der Gang des Automobils aus. Die Landschaft und die Menschen darauf fliegen vorüber, weiter und immer weiter zieht sich die Straße schnurgerade, bis eine scharfe Kurve kommt, das Tempo sich verlangsamt und die Maschine, herumgeworfen, die Tour fortsetzt. Oder ein Wagen verfehlt die böse Kurve, fährt in vollem Tempo hinein und überschlägt sich, um alles unter sich zu begraben. Im Film gesehen, wirkt die Szene grausam klar. Oder ein Automobil wagt ein Wettrennen mit der Eisenbahn. Dampf und Benzin kämpfen kilometerweit mit einander. Auf gerader Strecke ist immer der Motor schneller, an den Kurven aber holt die Lokomotive Boden auf, und das Duell endet erst, wenn

irgend eine Station, ein gesperrter Bahnübergang dem Automobil die Hetzjagd verbietet. Die Filme der Automobilrennen aus den letzten Jahren, hintereinander aufgerollt, geben eine sehr anschauliche Geschichte des Automobilismus, lassen ganz deutlich erkennen, wie der Motorismus in seiner ganzen Struktur sich mit der Zeit verändert hat, wie aus den unbeholfenen, die Pferde vermissenden Maschinen die schnittigen Rennwagen entstanden sind: schlank in der Linie und schnell im Gang.

Der kleine Bruder des Automobils, das Rad kommt in der lebenden Photographie auch zu Ehren. Es sind schon zahllose Rennen zu Rade im Film festgehalten worden. Auf dem Zement der Rennbahnen wie auf der Landstraße, die heute mehr denn einst den Pedaltretern als Kampfplatz dient. Am spannendsten wirken die Steher-Rennen. Der Starter schießt mit der Pistole. In Reih und Glied macht sich die Kolonne der Fahrer auf den Weg. Hundert Meter hinter ihnen sind schon sausend die Motoren vorgeschossen und jeder Fahrer sucht nun so schnell wie möglich hinter seinen Motor zu kriechen und die Jagd aufzunehmen. Dieses Suchen nach dem Windschützer und dann der Kampf um die Front, das Dahinsitzen Bord an Bord muß, auch nur im Bilde gesehen, das Auge fesseln. Die Radrennen auf der Landstraße geben mehr äußerliches Milieu, ein Massenbild über eine Kolonne von oft mehr als hundert Kämpfern auf dem Stahlroß. An jeder Etappe werden die Gruppen kleiner, die Maroden scheiden aus, bis schließlich nur eine kleine Spitzengruppe um jeden Zoll im Ziel einen mörderischen Kampf besteht.

Nichts im Sport kann dem Film aus dem Wege gehen. Auch nicht der gen Himmel schwebende Aeroplan und nicht das Luftschiff. Lebende Aeroplanbilder können auf zweierlei Art aufgenommen werden. Von außen auf der harten Erde stehend oder von irgend einem anderen Objekt aus oder auf dem Flugzeug selbst. Das Flugzeug umkreist in beängstigendem Auf und Nieder die Bahn, es wippt, von den Böen geschüttelt, hin und her und dreht und wendet sich in den Kurven, daß selbst auf der Filmwand einem angst und bange wird, bis der Riesenvogel in den Wolken verschwindet, um zu einem Höhenflug aufzusteigen, den keine Platte mehr fixieren kann. Oder ein jäher Sturz. Wie ein Klumpen Blei fällt die Maschine starr zu Boden. Ein wirres Durcheinander von Gestänge und zerbrochenen Motorteilen und ein regungsloser Menschenleib dazwischen erzählen trübselig von einem der vielen Opfer der Aviatik. Eines der anschaulichsten Flugzeugbilder hat zum Sujet eine Jagd im Aeroplan und ist geschickt von der Maschine selbst aufgenommen. Die Leinwand zeigt den vorderen, auf und ab sich wiegenden Teil des Aeroplans, in dem schußbereit ein Jäger sitzt. Wald und Wiesen gleiten schnell unter dem Flugzeug fort. Ein ganzer Hühnerschwarm flattert unten an der Erde auf. Der Jäger legt an und schießt, schießt hintereinander. Dann wird gelandet, frohlockend die Beute an Bord geborgen und wieder heimgeflogen.

Quelle: Paul Klebinder: Der deutsche Kaiser im Film, 1912, S.72-74

Hans Hyan: König Geist im Kinotheater (1916)

Er wäre eigentlich gar nicht da, lacht jemand im Parkett. Zappelbilder und Narrenspossen, nicht mehr.. Wir wollen sehn... Vor zehn Jahren etwa baute auf dem Nollendorfplatz in Berlin, da, wo jetzt Theater und „Mozartsaal“ stehen, ein Herr Ohlig sein Kinozelt, er führte eine respektable Dynamomaschine und einen Vorrat an „Schlagern“ mit. Ich sah dort zum ersten Male das Lichtbild, auf dem ein amerikanischer Thoug ein halbes Dutzend Leute erledigte (glückliche, zensurfreie Zeit!) dann wuchsen Engel und Teufel aus Blütenkelchen, und ich glaube, es wurde damals schon das traditionelle Kind überfahren, dessen delierender Vater dadurch alkoholfrei wird...

Das sind zehn Jahre her... Wir haben kinematographisch viel erlebt und erduldet in dieser Zeit. Aber mir dünkt, wir haben auch einiges geleistet. Im Anfang, darin hat *Paul Wegener* recht, im Anfang war für das Kinema nicht das Wort, sondern das Bild. Aber wir haben am „Yoghi“, wie ich meine, gesehen, daß die Formel nicht ausreicht, wir brauchen Worte. Wir brauchen sie als Titel (sehr nötig! Der titellose Film war der gefährlichste Mißgriff!) und wir brauchen sie vor allem als geistige Unterlage, als *Manuskript*! Ja, daran dachte der Regisseur jener Kindertage des Kintopps noch nicht, hatte es nicht nötig, für ihn genügte die „Idee“. Noch besser waren eine Handvoll Tricks. Man kannte ja auch keinen Schauspieler. Die Ansicht, daß ein Dienstmann am besten vom Dienstmann und der Friseur nur gut von so einem Haarturmbauer gespielt werden könnte, war Gemeingut. So machte *Greenbaum* seine über fünfstöckige Häuser hinwegrasenden Verfolgungen und *Messter* die rührenden Musikfilme. In den Kintoppen standen vorn an der Leinwand der „Herr Erklärer“, und das Publikum war begeistert. Natürlich, es waren Leute einfachen Geistes, damals, womit nicht gesagt sein soll, daß die heutigen Beschauer der Flimmerwand allzu kompliziert in der Hinsicht seien. Das sind Hörer und Zuschauer überhaupt selten; bei allen Schaustellungen wird damit gerechnet, nur im Kintopp soll die Blüte des Geistes, des ästhetischen Geschmacks und, was weiß ich sonst noch, sich versammeln!.. Und das Merkwürdige, ja das Erschütternde ist, daß diese verstiegene Forderung heute, nachdem das Wunderkind zehn Jahre alt ist, dieser merkwürdige, rätselhafte, aller Torenfeindschaft hohnsprechende Film – daß dieser hyperbolische Wunsch der ewigen Ideologen (wo sie nichts dafür zu zahlen haben!) schon in Erfüllung ging. Ich habe neulich einen Messterfilm gesehen „Der Mann im Spiegel“, der mir und anderen wirklich mehr bot, als viele Theaterstücke. Und an diesem Film – als Beispiel gemeint – haben viele, haben alle mitgeholfen. Vielleicht wurde ein Eckstein gelegt, als Hermann Fellner in der Vitascope mit Max Mack, *Albert Bassermann* und *Paul Lindau* zu sich einlud, als erste starke psychologische Sensation, über die weiße Bühne zu rollen sich vorbereitete, jenes noch in vielem unklare, titelbeschwerte Drama, „*Der Andere*“, der dem literarischen, dem Autorenfilm die Bahn brach... *Paul Davidsohn* in der „*Union*“ hat den Weg weiter verfolgt... Wer, wie ich, die Straße mitgegangen ist, weiß, daß jene Vorwürfe: die Branche suche nur immer neue „Tricks“, um sich rasend zu bereichern (haha!...) haltlos sind... Im Gegenteil, nicht viele Erwerbszweige werden sich eines so *starken Idealismus* rühmen dürfen, wie die Filmbranche!... Daß nicht alles richtig verstanden war, ist eine andere Sache! Das konnte man aber auch von den Männern, die doch Kaufleute waren, nicht ohne weiteres verlangen.

Schaun Sie, das ist ein heikler Punkt, der nämlich, wo nun endlich vom „König Geist im Kinotheater“ die Rede ist. Es gibt auch einen kaufmännischen Geist, aber der ist nicht der ausschlaggebende, so nötig, so unentbehrlich er für die Filmfabrikation ist! Was ich meine, ist der Tropfen jenes heiligen Oeles, mit dem der unwiderruflich gesalbt sein muß, der in irgend eine Beziehung zur Kunst tritt. Und Film ist Kunst, wo er sein Ziel erreicht: man sehe sich Paul Wegeners „Rübezahl“ an und wage das Gegenteil noch zu behaupten!...

Aber damit, mit jenem geweihten Tropfen aus reiner, heil'ger Schale hapert es ein wenig bei den Direktoren der Filmfabriken. Ist das eine Beleidigung oder nur ein zu harter Vorwurf? Kaum. Eine Feststellung, die einer machen darf, der wie ich, nun bald ein halbes Dutzend Jahre gehandelt hat um Manuskripte. Denn schau Sie, meine Herren, Paul Wegener hat wirklich nicht Recht! Im Anfang war nicht das Bild, im Anfang war das Wort.... Das ist vielleicht der wesentlichste Unterschied zwischen dem Kulturgeschöpf und dem Urmenschen. Dieser, noch der Rede nicht mächtig, nur in dumpfen Lauten sich äußernd, sah und formte zuerst kindlich das Bild.... Wir Heutigen haben diese Fähigkeit so verloren, daß wir zu allem und für alles erst schneller Rede und flinker Worte uns bedienen.

„*Das Wort ist der Zauberstab, der das Bild ins Leben ruft!*“ – Das sollte in goldenen Lettern über jedem Kino-Atelier stehen; jeder Filmfabrikant sollte es zu seinem Wahlspruch erheben! Er würde nicht allein Millionen, die andere töricht einbüßen, sparen, er wird, er muß zum reichen Manne werden. Also zuerst muß das von einem Schriftsteller gearbeitete Manuskript vorhanden sein.... Warum denn? Früher hat's doch auch der Regisseur, der mitunter vordem dem Seiltänzer- oder einem ähnlich hohem Beruf frönte, verfaßt! In der Tat. Nur gab es damals keine Zensur, und in den „Kintöppen“ sah man sechs Nummern für zwanzig Pfennige, usw. ... Es hilft alles nichts, es *muß* von einem *Schriftsteller* sein, das Manuskript!.. „Na, und was darf's kosten?“ – „60 M., der Regisseur arbeitet's ja doch erst noch aus!“ - „Wie, zweihundertfünfzig?... Das ist ja unerhört!.. Was kostet denn nachher der fertige Film?“ - „Na, so für 10 bis 12 000 Mark kann man schon ein recht nettes Negativ herstellen.. hübschen Dreiakter mit guten Schauspielern und anständiger Regie... Und der Schriftsteller, der Filmautor, der macht die Sache offenbar so nebenbei, ist zum Beispiel Romanzier oder auch Journalist.. denn sonst, von dem Filmhonorar kann er doch nicht fett werden!...“

Du lieber Gott, der geistige Arbeiter, der meist ein schlechter Rechner ist, ist es gewöhnt, derartig eingeschätzt zu werden... Ich will hier nicht einmal sein Anwalt sein. Ich denke an die Industrie selber und sage aus einer tiefen, in langen Jahren gewonnenen Überzeugung: *Nur wenn die Industrie dem Schriftsteller die ihm gebührende Stelle anweist*, und ihn genau, wie der Theaterdirektor, nach seinem vollem Wert partizipialiter bezahlt, kann die deutsche Industrie, die in allem anderem das Zeug dazu hat, ihren Platz in der Weltkonkurrenz behaupten, ja sie kann alsdann ihre Mitbewerber überflügeln. Es werden heute zweifellos von allen Films, die auf dem Erdenrund gedreht werden, *die besten in Deutschland* gemacht. Aber dieses große Lob kommt nur einigen wenigen Fabriken und auch diesen nicht uneingeschränkt zugute. Die Produktion ist fast überall schwankend. Einem wundervollen, aus aller Ästhetik wachsenden und dabei doch gewaltig packenden Werk folgt ein hirnloser Quatsch – nicht etwa, weil Schauspieler und Regie schlechter wären, oh! nein, soweit sind selbst schon die kleinsten Fabriken, daß sie darauf Wert legen... Nein, nur die 1000 Mark, die ein vernünftiges, wirksames und *zensurfrees* Manuskript kostete, waren nicht verfügbar. Der Film verkauft sich zwar schlecht, zum Teil gar nicht, aber das liegt dann an anderen Dingen! Sehr große Unternehmungen sind an dieser Art von Sparsamkeit zugrunde gegangen, viele Millionen sind „investiert“, das heißt verquast worden – die Erkenntnis, daß das allerallerwichtigste beim Film das Manuskript ist, bricht sich nur sehr langsam Bahn.

Ein paar ganz große Häuser haben sich einen *Dramaturgen* geleistet. Der verstorbene Walter Turscinsky saß bei Messter an der Stelle, die jetzt der feinsinnige und filmgewandte Dr. Wiene einnimmt; bei der „Union“ ist es Rudolf Kurz, ein Schriftsteller und Kritiker von Bedeutung, der für „Manuskript“ sorgt. Und in der „Bioscop“ arbeitet Robert Reinert, den ich selbst einst in die Kinematographie einführte, als Mitdirektor. Seine „*Homunculus*“*serie* hat ihm und der Fabrik alle Anerkennung gebracht. Das sind Anfänge, gewiß! Aber die Gefahr liegt vor, daß solche „Dramaturgie“ zur Einseitigkeit führt. Und außerdem nur die wenigsten Fabriken sind imstande, einen solchen Posten zu besetzen, hätten auch kaum die Möglichkeit, ihn voll auszunutzen. (...)

Quelle: Der Film, 1 Jg. Heft Nr. 46, 9. Dezember 1916⁵⁹

⁵⁹ Es handelt sich offensichtlich um die Mitschrift eines Vortrages, die Rechtschreibfehler und *Hervorhebungen* stammen aus dem Original. Der Schluß des Artikels ist leider nicht mehr komplett mikroverfilmt worden.

Alfred Deutsch-German: Erfahrungen eines Film-Jurors (1924)

Die „Wiener Volkszeitung“ hatte ein Preisausschreiben für den besten Filmstoff erlassen. 1636 Filme liefen ein. Einer der Juroren, der Schriftsteller und Regisseur Alfred Deutsch-German schilderte in der „Frankfurter Zeitung“ in sehr unterhaltender Weise die Eindrücke die ihm die Sichtung des Massenstoffs bot. Deutsch-German erzählt:

„Bis zum fünfzigsten Film ging es leidlich. Dann war mein Gehirn erfüllt von Detektiven, Verbrechern, von leichtfertigen Frauen, von kühnen Männern, die vom Dach auf die Erde und von der Erde aufs Dach springen, und die unehelichen Kinder wurden zahlreich, wie der Sand am Meer. Bei Nummer hundert kam Land in Sicht. Eine junge Dame sandte ihr Bild und schrieb: „Ich will Filmschauspielerin werden, das Schreiben ist zu fad und bringt nichts ein. Was sind auch schon fünf Millionen für den ersten Preis?“

Ostern kam heran, am Ostersonntag wurde durchgearbeitet, und um Mitternacht waren achthundert Stücke erledigt. Darunter befand sich die Erschaffung der Welt, die Entdeckung Amerikas, das Ende der Menschheit. Eine Dame schrieb: „Schlage die Verfilmung der Sintflut vor, mein Bruder könnte den Noah spielen. Bin überzeugt, das Thema würde allgemein interessieren.“ Ein anderer schreibt: „Werte Herren! Die beste Humoreske ist mir vorige Woche passiert. Mein Hund hat Fieber gehabt, ich stecke ihm das Thermometer – na – nicht in das Maul. Denken sie sich, das Thermometer ist verschwunden, nicht zu finden! Wir lachen uns krank über das Vieh. Aber das Fieber ist zurückgegangen. Also: das wäre die Preis-Humoreske. N. B. Wenn das Thermometer zum Vorschein kommt, werde ich es der Jury anmelden.“

Die Situation wird unbehaglich, wenn freundliche Einsender die ältesten Filme (Golem, Student von Prag, Quo Vadis usw.) plagieren. Einer schickt folgende Filmidee: „Ein Schwarzer liebt eine Weiße, sie heiratet ihn, da wird er eifersüchtig, erwischt ein Taschentuch von ihr bei seinem Freund und erwürgt sie; zu spät erkennt er, das sein Verdacht grundlos war.“ Eine Frau schreibt: „Ich habe wohl nicht die Aussicht, einen Preis zu erlangen, und ich konkurriere auch gar nicht ernstlich. Bin viel zu wenig gebildet dazu, habe nicht viel gelesen und kann mir nur selten den Kinobesuch vergönnen. Was ich ihnen sende, ist mein Leben, vielleicht ist es auch ein Film.“ Die Lebensgeschichte ist sehr traurig, aber die Jury hat entschieden, es ist kein Film.

Jetzt kommen dickleibige Pakete. Einer schickt Schillers „Räuber“. Das wäre ein Film! Ein anderer „Die schwarze Tulpe“ von Dumas. Und dann folgen unzählige Reklambüchlein. Einer schreibt ein Lustspiel, knüpft aber die Bedingung daran: Chaplin muß die Hauptrolle spielen! Elfhundertachtzig Stücke spielen in Neuyork, vierzig in Indien, dreißig in Wien, sieben in Grönland, vier in München. Einmal ist der Mond und einmal der Mars Schauplatz der Filmereignisse. Die Entdeckung Amerikas erfolgt viermal (einmal schreien die Indianer wirklich: Kolumbus ist da, hurra! Wir sind entdeckt!) Der Mutterschaftszwang ist vierzehnmal vertreten. Tutankhamen erwacht dreiundsiebzigmal zum Leben, Peter Schlehmil wird dreimal empfohlen, Jules Vernes hundertmal bestohlen! Gedichte wie „Der Taucher“, der „Zauberlehrling“, „Die beiden Grenadiere“ werden zum Verfilmen angeboten und Kaiser Franz Josef und Kaiserin Elisabeth treten fünfmal handelnd auf.

Kriminalstatistisch ist das Ergebnis wie folgt: 412 Einbrüche, 98 Totschläge, 90 vorsätzliche Morde, 123 Kindesweglegungen, 608 Meineide, 32 Schändungen. Die Trunkenheits- und Raufexzesse, die Verführungen unter Zusage der Ehe, sowie die Ehebrüche übergehe ich wohlwollend. Seit drei Tagen verfolgt mich ein Schreckbild: Kolumbus entdeckt den

Mars, Kaiser Franz Josef empfängt ihn mit den Worten: „Mir bleibt doch nichts erspart!“ Und die Marsbewohner beschießen mit glühenden Pfeilen Wien und just das Gebäude der „Volks-Zeitung“.

Quelle: Film Kurier Nr. 158, 7. Juli 1924

Edmund Edel: Wie Berlin zur Kinostadt wurde. Unvollkommene Erinnerungen (1926)

Irgendwer erzählte von diesen springenden Bildern, die Lebendes auf eine Leinwand projizierten. Man hatte so ähnliches auf Jahrmärkten, Vogelwiesen gesehen. Spaßeshalber. Wie man sich den Genuß der Dame ohne Unterleib oder des feuerfressenden Indianers leistete. Bis eines Tages oder vielmehr eines Abends (eines späten, sehr späten Abends, dieweil man im Café Größenwahn erst zu sehr vorgerückter Stunde sich zu geistigem Zusammensein traf) ...bis also jemand von einem Kino erzählte, drinnen in der Stadt. Im Norden oder im Osten. Jedenfalls wurde Neugier erregt. Die Neuerer (wir alle waren Neuerer, Kämpfer, Draufgänger) entusiasmieren sich, da der eine oder der andere von seiner Entdeckungsfahrt erzählte: eine kleine Bude, schmal wie ein Handtuch, die Menschen dichtgepökelt, hinten eine Leinwand. Schließlich eine Art vergrößerte Laterna Magica, wie wir sie aus fröhlichseliger Kinderzeit im Gedächtnis hatten. Aber wirkliche Menschen huschten an uns vorüber, gebärdeten sich in lustigen und tragischen Posen, spielten wie auf dem Theater. Das war das Neue, Imponierende, Etwas, das auf Zukunft weisen konnte.

Wir wallfahrten aus dem Westen, der für diese derbe, naive Volksbelustigung (naiv im Sinne verderbten Snotums) zu vornehm war, in die Chausseestraße, wo, wie ich mich zu erinnern glaube, ein winziges Kinotheaterchen sein bescheidenes Dasein fristete. Von zehn Pfennigen aufwärts. Der feinste Platz vierzig oder fünfzig Pfennige. Der Ausrufer eingeschlossen. Der Ausrufer brüllte die Nummern der Billette. „Numero 17 ist abgelaufen!“ Der Inhaber eines Billettes mit dieser Nummer mußte seinen Sitz räumen, widrigenfalls er noch einmal zu zahlen gezwungen wurde.

Nach Nr. 17 ging das Spiel weiter: volkstümlicher Humor, tränenreiche Rührballaden, gefilmte Moritaten. Der Ausrufer erklärte: „...Die Jräfin hat also das Kind jeraubt und der alte Jraf is darieber waaahnsinnich jeworden...hier können Se sehen, meine Herrschaften ---, (Von einer Gräfin wollte man es damals ebensowenig wissen wie heutzutage)...

Ein Ereignis von großer Tragweite war die Eröffnung des ersten Uniontheaters am Alexanderplatz. Als man von der Riesenfläche, auf der die Bilder in Überlebensgröße sich zeigten, Kunde brachte, zogen wir in Scharen den weiten Weg, um das Wunder zu erleben. Noch stehe ich, wenn ich zurückdenke, unter dem Banne des ersten amerikanischen Sensationsfilms: Mord und Totschlag, ein rasender Eisenbahnzug (welche Perspektive für Naturaufnahmen!), ein mannshoher Safe, in dem die Sekretärin, die die Tochter des Mannes war, der den jungen Liebhaber nicht zum Schwiegersohn wollte, eingeschlossen wurde.

Atemraubende Verfolgung. Der Eisenbahnzug. Die erstickende Sekretärin. Das Nummernschloß, dessen Auflösung kein anderer wußte als der Vater selbst - - Für uns „Geistige“ (oder klingt Intellektuelle besser?) war das Problem gelöst: Volkskunst. Diese neue Kunst gab uns zu denken. Für und Wider wurden aufgeworfen. Die Hochnäsigen (die ganz wasserdichten Intellektuellen) wiesen den „Kintopp“ mit leichter Geste von sich ab: Aschingerkunst, Proletenspeise. Courts-Mahler war noch nicht erfunden. Sonst hätte man auch diese beglückende Schriftstellerin in einen Topp mit dem Kintopp geworfen.

Plötzlich gab es eine Filmbranche. Eine „Branche“, wie es eine Blusen-, Konfektions-, Automobil- oder Lebensmittelbranche gibt. Man fabrizierte Filme. Einer der ersten war Meßter, der die neue Technik mit künstlerischem Beiwerk zu versehen bestrebt war: Meßters lebende Lieder. Diesen Anfängen der Aufnahmemöglichkeiten hatte ich einmal beizuwohnen Gelegenheit. Irgendeine Zeitschrift wollte von mir ein Referat über Girardi, der gerade in Berlin war. Ich erwischte den berühmten Schauspieler und Volksänger bei seinem Schlager, dem „Fiakerlied“. Oben im Friedrichstraßenatelier Meßters, in einer kleinen von Jupiterlampen erstrahlten Koje stand Girardi im Frack, sang und mimte seinen klassischen Fiakerkutscher einem unsichtbaren Publikum vor. Girardi sagte mir nach der Aufnahme, daß er vor so einem teilnahmslosen Auditorium noch niemals seine Kunst losgelassen hätte, er, der vor Allerhöchsten, Höchsten und Minderhöchsten Herrschaften sich zu produzieren gewohnt war. „Aber wissen’s, solchene Angst, wie vor dem Kasten da, hab ich halt noch nie verspürt...“, versicherte er, nachdem die Operation erledigt war.

Inzwischen ist der kleine Kurbelkasten das Auge der Welt geworden. Seitdem Girardi sein Fiakerlied geschmettert, hat sich vor diesem Kasten die ganze Erde gespreizt, gebrüstet und wichtig getan. Keiner fürchtet ihn mehr, jeder sehnt sich danach, vor dem Kurbelkasten diejenige Pose einzunehmen, mit der er seinen Mitmenschen imponieren möchte... Und Girardi hatte „solchene Angst“.

Der Westen Berlins wurde erst allmählich vom Kintopp erobert. Berlin W. lächelte über dieses harmlose Vorstadtvergnügen. Historiographen streiten sich, wer zuerst im heutigen westlichen Kinoparadies Berlins die Flimmerwand aufgespannt hat: das kleine Taubentzientheater oder die Kantstraßenolympia. Bald jedoch wurden diese beiden Kinooasen vom ersten Prachttheater, dem Kurfürstendamm U. T. überholt. Die Eröffnung dieses Palastes im Jahre 1912 schlug wie eine dicke literarisch-künstlerische Bombe ein und machte das Kino über Nacht gesellschaftsfähig. Hatte doch der berühmte Reinhard den ersten Film, der in diesem Hause lief, selbst gedreht („Die Insel der Seligen“, ein Film, der in Venedig aufgenommen und leider Max Reinhardts einziger Versuch auf dem Gebiete der Kinematographie geblieben war). Kino und Film rückten mit einem Schlage in die Diskussion, man konnte die Bewegung nicht mehr ohne weiteres abtun. Leute von Geist und Leute, die den Geist bei anderen entlehnten, entdeckten die hohe Mission des Films und strömten in die eleganten Kinotheater, um sich für die Spanne kurzer Stunden von der Hast des Tages auszuruhen, sich mühelos in die Ferne traumersehnter Länder führen zu lassen, sich an den Sensationen kriminalistischer, sozialer, seelischer Konflikte zu erregen oder durch die Erschütterung ihres Zwerchfells durch groteske und humorige Klownerien ihre Nerven aufzufrischen.

Ein schneller Weg vom Vorstadtkino zum Prunkpalast: in kaum zwei Jahrzehnten wurde Berlin zur größten Kinostadt.

Quelle: Film Kurier Nr. 83, 9. April 1926

Felix Salten: Marlene Dietrich. Anmerkung zum Tonfilm (1931)

Mit dem Titel „Marokko“ werden die Vorgänge dieses Films nicht bloß geographisch fixiert, darüber hinaus sollen sie psychologisch bezeichnet, sollen durch den Titel schicksalhaft gefärbt sein. Marokko, das Land der sengenden Sonne, ferner das Land der Fremdenlegion, jener Erdenwinkel, in welchem der Kehrlicht so vieler abenteuerlichen und verzweifelten Existenzen, zusammengefeigt, verjaucht. Die heiße Hölle, die alle menschlichen Leiden-schaften, die niedrigen wie die besseren, zum Sieden bringt.

Will man die Handlung dieses Films nachher erzählen, merkt man, daß sie in der hohlen Hand Platz hat. Zwei, drei Sätze würden hinreichen. Es geht ja, ähnlich, wenn man die Linien nachzuziehen versucht, die einen der besten und erfolgreichsten Filme tragen: „Unter den Dächern von Paris“. Kaum einer hat das Bißchen Handlung berichtend in Worte gefaßt. Jeder sagt nur: Ah!, oder: Reizend! Oder sonst einen Ausdruck des Entzückens und weiß, daß er damit mehr als genug sagt. Die Linien solch einer Handlung lösen sich auf der Leinwand ebenso wie später im Gedächtnis, zerfließen zu Atmosphäre, zu Bildern, zu Episoden, lassen Einsicht in Menschlichkeiten zurück, Erinnerungen an Gestalten. Bei verfilmten Theaterstücken gelingen Stimmungen so köstlicher Art nur sehr selten, eigentlich fast niemals. „Unter den Dächern von Paris“ hat die Luft, den Geruch und den Zauber einer Novelle von Murger. Immer deutlicher wird es, daß der Tonfilm weit mehr ein episches Gebilde ist, als ein dramatisches. Man sieht im Kino keineswegs ein Theaterstück, sondern man sieht in Bildern, in Erscheinungen, in wechselnden Örtlichkeiten eine Erzählung. Was die Phantasie des Durchschnittsmenschen bei der Lektüre eines Buches nur mühsam oder gar nicht zuwege bringt, das zaubert ihm der Tonfilm vor. Das Grenzenlose an Landschaft, an Palästen, an exotischen Gärten. An Frauen und Männern, die über Berg und Tal, über Ozeane und Wildnis, über den Tumult der Großstadt, über Bergeinsamkeiten oder hoch in den Lüften hineilen. Kein Theaterstück vermag so alle Zonen der Welt und der Seele zu umfassen wie die Novelle, der Roman und ... ihr technisches Spiegelbild, der Tonfilm.

Die Bühne mit all ihrer Verwandlungsmöglichkeit bleibt stets im Rahmen der bretternen Szenen gebunden. Auch das Bühnenwerk. Nur die epische Form hat keine, aber auch gar keine Fesseln dieser Art. Eine nicht neue Erkenntnis. Freilich. Aber heute, daß die Technik das Mittel gibt, alles in Bild und Ton zu verwandeln, erhält diese Erkenntnis im Praktischen eine solche Wichtigkeit, als sei sie eben erst gefunden. Manche Industrielle des Films müssen diese Erkenntnis sogar erst noch finden und festhalten. Produktionsleiter, Manuskriptschreiber, Regisseure dazu. Der Tonfilm „Im Westen nichts Neues“ zieht seine ungeheure Gewalt aus der Tatsache, daß er einen Roman und kein Stück auf der Leinwand entrollt. Man hat so oft, so sehr oft, die alte und in meisterhafter Vollendung bestehende Form des Dramas auf den Film übertragen wollen. Immer vergeblich. Man vergaß eben, daß ein meisterliches Genre unmöglich übermeistert werden kann. Man hat dagegen nicht begriffen, daß man eine neue Form schafft, wenn man die in Buchseiten gefaßten Vorgänge der Erzählung durch Bilder sichtbar, durch Töne hörbar werden läßt. Man zieht überhaupt nur langsam die Konsequenz aus der Tatsache, daß mit dem Tonfilm eine völlig neue Kunstform oder der Kunst verwandte Form geboren wurde. Eine der Kunst ähnliche, der Kunst benachbarte Form, an der alle Menschen, ohne Unterschied der Nation, der Klasse, der Bildung, Gefallen finden können,

Gefallen finden sollen. Diese ganz neue Form, die man ebenso wenig in alte Schablonen pressen kann wie den Rundfunk ins Telegraphensystem oder das Flugzeug in das erdgebundene Verkehrswesen, diese ganz neue Form hat natürlich auch ihre eigenen Gesetze. Man kennt sie heute noch nicht. Nur wenige ahnen sie einstweilen bloß. Man weiß bisher kaum, daß der alte, vielgeschmähte Begriff vom Kitsch eine Umwertung durchmacht. Wenn die Durchschnittsphantasie der Zuschauer stärker, bunter, beflügelter ist als der Film, wenn der Kinobesucher den Film an Klugheit übertrifft, statt von ihm eingelullt zu werden, dann fängt in diesem Genre der Kitsch an. Früher wohl kaum.

Auch die Eignung der Darsteller ist durch den Tonfilm in einer Umwertung begriffen, die ans Riesenhafte streift. Da steigen Männer und Frauen, die beim Theater winzige Episoden mühselig bewältigt haben, im Tonfilm zu Weltberühmtheit empor. Verblüffend ist das Beispiel, das wir an Marlene Dietrich vor uns sehen. Als in den Kammerspielen noch „Broadway“ aufgeführt wurde, befand sich Marlene Dietrich unter dem halben Dutzend Mädchen, die nichts anderes zu tun hatten, als zwei oder drei armselige Sätzchen zu sprechen und im übrigen ihre nackten Beine zu schmeißen. Sie war eine kleine Figurantin unter so vielen anderen Figurantinnen. Nicht mehr. Nannte irgend jemand überhaupt ihren Namen, erinnerte der andere sich erst, wenn ihm gesagt wurde: „Das ist die mit den schönen Beinen ...“. Ein stärkeres Talent traute ihr niemand zu. Niemand? Doch! Die Filmleute, und unter den Filmleuten (wenigstens soweit sie sichtbar wurden) besonders zwei. Der eine, Erich Pommer, dessen Produktion durch taghelle Klugheit, durch seine Witterung und durch spürnasigen Entdeckersinn auffällt. Der andere, Regisseur Sternberg, der mit seiner Kultur, mit seinem subtilen Geschmack ein echt filmisches Tempo, eine anmutig beflügelte Phantasie und ein nicht alltägliches Empfinden für die Eigenart der Darsteller wie für die Möglichkeiten des Lichtbildes in sich vereint. Von ihm und Pommer wurde Marlene Dietrich im Tonfilm „Der blaue Engel“ vorgestellt. Neben einem Liebling des Publikums wie Emil Jannings. Der ungeheure Erfolg hieß Marlene Dietrich.

Nur wenig über ein Jahr ist das her. Ihr jäher Aufstieg hat etwas Phantastisches, ihre Karriere erscheint märchenhaft – und ihre unvergleichliche Stellung, mit der einzigen Rolle im „Blauen Engel“ errungen, wird jetzt durch den Tonfilm „Marokko“ triumphal bestätigt. Für wie lange, das vermag freilich niemand zu prophezeien. Der Ruhm von heute ist neuartiger, keuchender, eilfertiger. Jawohl, auch der Ruhm. Er ist durchaus verschieden von dem Ruhm, den man bisher kannte, der langsam erglühete, sehr lange brauchte, bis er wieder erlosch. Heute kommt er über Nacht und zergeht schon um Mittag. Heute atmet er kürzer, schneller und bald fehlt ihm überhaupt jede Luft. Der Boxer, der in der vorigen Saison wie ein Halbgott gefeiert wurde, der Rekordflieger, der Meisterschwimmer, die Schönheitsköniginnen und ... die Filmstars. Sie verschwinden dem Gedächtnis oft schneller und so gründlich wie der Schnee des vorletzten Winters verschwunden ist. Es gibt fast nur Augenblicksberühmtheiten, so schallend laut wie Explosionen. Aber eine ganze Registratur wäre notwendig, um alle die Namen zu bewahren, die während der letzten zehn Jahre berühmt gewesen und jetzt längst schon vergessen sind. Auf seinen Lorbeeren kann heute niemand ausruhen. Niemand. Den Filmstars wird der Lorbeer erst recht zur Peitsche. Der enorme Filmverbrauch, der Zwang, immer wieder frische Vergnügungskonserven, wie René Fülöp-Miller den Film treffend nennt, auf den Markt zu werfen, hat wohl beigetragen, das Tempo des Filmruhmes in Galopp zu setzen und seine Dauer zu kürzen. Nur sehr, sehr Wenige erhalten sich über ein Dezennium im Lichte der Projektionslampe, behaupten sich in dieser weithin reichenden Sichtbarkeit immer und immer wieder. Wenn es eine Wahrheit bleibt, daß der Film eine Vergnügungskonserve ist, so darf doch festgestellt werden, wie wenig diese Konserve die besten Künstler konserviert. Freilich hat alles sein Gegengewicht und jedes Ding hat zwei Seiten. Der

Augenblickslohn, den die Augenblicksberühmtheiten empfangen, ist um ein Unermeßliches reicher, als jeder andere Lohn bisher gewesen. Reicher an Geld, an Ehren, an Begeisterung, an komplexerem Umfang. Der schließt eine internationale Verehrerschar in sich, die nach vielen Millionen zählt.

Auf diesem Gipfel des Erfolgs steht Marlene Dietrich heute. Noch kürzlich ein obskures kleines Mädchen, hat sie jetzt den halben Erdkreis mit ihrem penetranten Reiz bezwungen. Schwer zu sagen, ob sie es nur annähernd so weit gebracht hätte, wäre sie mit gleich großer Aufgabe im Schauspiel betraut worden. Die Magie des Films spricht ja keineswegs bloß aus der Gleichzeitigkeit, mit der ein Darsteller in Hunderten von Städten wirkt. Schon die verschiedene Art, mit der die Leute im Theater und im Kino empfänglich sind, dieselben Leute, schon das hat etwas Geheimnisvolles. Dann der Eindruck, den ein Schauspieler übt, der persönlich auf die Bühne tritt, ein realer, mit Händen greifbarer Mensch, in realer, greifbarer Umgebung; wie anders, wie ganz und gar anders wird der Eindruck, wenn der Widerschein dieses Menschen sich auf der beleuchteten Fläche regt. Dort ist er nicht er selbst oder ist es in konzentrierter, in enthüllender, in erhöhter Gestalt, ist es nach anderen Gesetzen, die im wirklichen Dasein und im Bühnenleben nicht gelten. Eine Macht hat ihn ergriffen, umgeformt, hat den Extrakt seines Wesens bloßgelegt und ihn dann erst wieder zur Schau gestellt. Das Objektiv, die Kurbel, der Zelluloidstreifen, die Gelatineschicht, das Bad von Säuren. Durch alle diese Stadien wurde der Darsteller gezogen, ohne sie beeinflussen zu können. Aber alle diese Stadien haben Aehnlichkeit mit den inneren Vorgängen eines schöpferischen Künstlers, der ein interessantes Individuum erfaßt und verarbeitet. Hier beginnen die magischen Kräfte, die in der Apparatur des Filmes verborgen sind. Sogar die Ausdrücke, mit denen diese beiden Prozesse bezeichnet werden, der menschlich künstlerische und der photomechanische stimmen vielfach überein. „Aufnahme!“, ruft der Regisseur, ein Ruf, der auch die Seele des Schaffenden durchzuckt. Dann ist der Film beim Entwickeln, und hier wie in der Seele des Künstlers bleibt Entwicklung ungefähr so wichtig wie Aufnahme. Die Leistung eines Filmdarstellers muß erst durch eine Reihe von anderen, lebendigen und (scheinbar) leblosen Leistungen gegangen sein, ehe sie das Licht der Oeffentlichkeit erblickt. Der Mensch im Rampenlicht der Bühne gibt sich ganz einfach und ganz unmittelbar dem Augenblick hin. Zwischen diesen beiden Tätigkeiten, dem Filmarbeiten und dem Komödienspielen, die dem flüchtigen Betrachter als Eines gelten, liegen himmelweite Distanzen. Der Darsteller, der sich diesem satanisch göttlichen Zwitterwesen von Industrie und Kunst widmet, hat sein besonderes Schicksal. Ihm vereinigt sich Probe und Aufführung zur selben Stunde, er spielt seine Rolle, zerhackt sie in lauter winzige Splitter, spielt sie im Atelier, im Freien, an Bord der Schiffe oder auf den Dächern, spielt sie wochenlang mit einer Konzentriertheit, die er durch alle Pausen, durch alle Unterbrechungen festhält, und spielt immer ganz ohne Publikum. Wie dem Peter Schlemihl vom Teufel der Schatten genommen wurde, nimmt ihm die Kamera, nimmt ihm das Mikrophon seine Persönlichkeit, seine körperliche, sprechende, singende, agierende Person. Aber dieses Abbild seiner selbst übt eine zauberhaft gesteigerte Macht. Dieses agierende, singende, sprechende Scheinbild eines irdischen Wesens besitzt fast überirdische, ans Dämonische streifende Gewalt.

So hat Marlene Dietrich, die jetzt in „Marokko“ ihre zweite Rolle spielt, schon mit ihrer ersten den Stil, die Vollkommenheit eines lockenden Frauentums statuiert. Ueberall in der Welt wurde dieses Frauentum, gerade dieses gesucht. Alle Menschen sehen sich danach, alle, ohne Unterschied des Geschlechtes, des Alters, des Standes. Seit Urzeiten, seit Lilith, ist diese besondere Frauenart das wonnige Entzücken wie die wonnige Empörtheit der Menge. Immer wieder haben Maler und Dichter sie gezeichnet von Toulouse-Lautrec, von Rops und Beardsley bis zu Klimt, von Zola bis Frank Wedekind. Gezeichnet, doch niemals oder nur

ganz selten abkonterfeit. Denn diese Frau existiert nur im schwülen Wunschtraum oder im Angsttraum der Leute. Erst die Magie des Films hat zur unermeßlich verstärkten Sichtbarkeit dieser Frau geholfen. Hier ist von dem Abbild der Marlene Dietrich die Rede, von dem Scheinleben, das sie auf der vertikalen Leinwand führt. Sie selbst mag ganz harmlos sein, mag in ihrem Privatleben zu spießbürgerlicher Ehrbarkeit neigen. Das kümmert niemanden. Hier, im Kino, ist sie ein hochgehüftetes, rankes Mädchen, eine wunderschöne, biegsame Gestalt, ein flächiges, inhaltsreiches und dabei köstlich leeres Antlitz, mit Zügen, Nase, Mund und Augen, die nur beinahe ordinär sind, wirklich nur beinahe, aber im ganzen eine bestrickende Holdheit ergeben. Sie ist völlig unsentimental, Marlene Dietrich, hinreißende Verkörperung der neuen Sachlichkeit, die heute freilich für überwinden gilt. Doch es zeigt sich, daß es die uralte, die ewige und die nie zu überwindende Sachlichkeit ist: die Bereitschaft des Weibes, Umarmung zu dulden; die Gabe, jeglicher Lust zu dienen, das aufreizende Talent, jegliche Glut zu entfachen, um dann aus ihr hervorzugehen, gleichgültig, unbekümmert, als sei nichts passiert. Vielen für kurze Stunden gesellt, keinem verbunden. Und deshalb von allen mit heißer Inbrunst begehrt.

Dieses höllisch erdhafter Weibstum hat etwas Betäubendes. Als Marlene Dietrich im „Blauen Engel“ jene zwei Couplets sang, wahre Meisterstücke an charakterisierenden Couplets, entzündete sie einen Brand in den Nerven aller Zuhörer. Das eine Couplet, von Friedrich Holländer, gab den unglaublich einfachen und unglaublich anfeuernden Inhalt dieser Weibsnatur. Und das zweite, von Robert Liebmann mit rasantem Schmiß textiert, brachte das schnoddrig-wilde, zügellos ironische und dabei anreizende Jauchzen dieses Mädchens, das nur Körper scheint, ohne Herz, ohne Seele, dem sich aber so viele Herzen beglückt opfern wollen. Durch alle die herrlich klaren Bilder des „Marokko“-Films leuchtet jetzt Marlene Dietrich in herrlicher Anmut der Gebärde, in vollendeter, tierhafter Schönheit der Bewegung, in jener sphinxartigen Ueberlegenheit, deren Geheimnis sich nur aus einem Punkte begreift. Ihre ganze Person ist jetzt gesteigert. Vom Erfolg. Ist auf das Raffinierteste verfeinert. Vom Regisseur. Ihr Gleichmut setzt alle Gemüter in Wallung, denn es ist, als berge er, vielleicht, überwundene Erlebnisse. Die Ruhe dieser Frau scheint den Sturm der Leidenschaft, scheint verruchte Liebeskünste zu verheißen und wühlt Begierden auf. Das prachtvoll Animalische dieser Marlene Dietrich brennt wie eine Stichflamme ins Fleisch der Leute. Es ist eben das Animalische, das frei von jeglichem Gewissen, frei von aller Reue und trotz allem auch fern von jedem Laster bleibt. Was da auf der Leinwand vor uns sich bewegt, ist reine, ahnungslose, naive Natur. Unwiderstehliche Wirkung des unbewußt Triebhaften. Kein Verderben geht von ihr aus, wie sie selbst keine Verdorbenheit darstellt. Aber ein Wichtiges, ein allzu Menschliches, wird bis in letzte Tiefen deutlich. Nur ein Abbild, dieses Weib, das vor dem Volke so vieler Länder auf der Leinwand lebt. Nur ein Scheinbild, nur zweidimensional. Doch von einer überdimensionalen Kraft der Existenz. Sie mag im nächsten oder übernächsten Jahr schon „erledigt“ sein, Marlene Dietrich, heute gehört ihr die Welt und heute gehört sie mit zum lebendigsten Beweis für die magische Gewalt, die der Film zu üben imstande ist.

Quelle: Neue Freie Presse, Nr. 23887 vom 15. März 1931