

Eine Blüte auf Pump

*Provozieren, schockieren,
experimentieren – das war
die Devise innovativer
Künstler in den zwanziger
Jahren. Scharfer Realismus
traf sich mit Neuer
Sachlichkeit und jüdischem
Intellekt.*

Von MATHIAS SCHREIBER



„Großstadt“ von Otto Dix, 1927
(Mittelteil des Triptychons)



Was für ein Wunder: Der Schlachtenlärm des Ersten Weltkriegs, Todesurteil für mindestens 15 Millionen Menschen, war kaum verklungen, da war die Berliner Kunstszene schon wieder quicklebendig; und das deutlich bevor die Zwanziger sich zu jenen legendären „Goldenen Zwanzigern“ aufgeschwungen hatten, die erst auf die Inflation des Jahres 1923 folgten.

In der Galerie Otto Burchard firmierte 1920 eine Ausstellung von Fotomontagen, Collagen und Zeichnungen als „Erste Internationale Dada-Messe“. Es war die Zeit des Nonsens-Kultes, in der etwa Wieland Herzfelde mit einer Zeitschrift des Titels „Jedermann sein eigener Fußball“ provozierte. Der wichtigste Erfolg der „Dada-Messe“ war ein Prozess wegen „Beleidigung der Reichswehr“ und „Aufreizung zum Klassenhass“. Der Prozess sorgte in einer Stadt, die schon wenig später – 1928 – über 147 politische Tageszeitungen verfügte, für eine Publicity, die den Künstlern zwar willkommen war, aber auch Geldstrafen einbrockte – der Zeichner George Grosz musste 300 Reichsmark zahlen.

Der Schriftsteller Kurt Tucholsky (1890 bis 1935) feierte in einer Kritik der Berliner Ausstellung vor allem diesen George Grosz (1893 bis 1959). Der Künstler hieß eigentlich Georg Ehrenfried Groß und wurde in Berlin geboren. Tucholsky: „Es ist ziemlich still in der kleinen Ausstellung, und entrüsten tut sich eigentlich auch niemand mehr. Dada – na ja. Aber einer ist dabei, der wirft den ganzen Laden um. Dieser eine ... ist George Grosz ... Wenn Zeichnungen töten könnten: das preußische Militär wäre sicherlich tot ... Seine Mappe ‚Gott mit uns‘ sollte auf keinem gutbürgerlichen Familientisch fehlen – seine Fratzen der Majore und Sergeanten sind infernalischer Wirklichkeitsspek. Er allein ist Sturm und Drang, Randale, Hohn und – wie selten – Revolution.“

Infernalischer Wirklichkeitsspek – das ist die Formel für die Hauptstadt-Kul-

tur der zwanziger Jahre. Eines der Blätter zeigt einen desillusionierten, stahlhelmbewehrten Soldaten, der sich an einem großstädtischen Flussufer entspannen möchte, jedoch auf eine aufgeschwemmte Wasserleiche trifft, wohl einen ehemaligen Kameraden, den der Lebensmut verlassen hatte. Der sarkastische Titel „Feierabend“ zielt auf den Tod des ertrunkenen Selbstmörders wie auch auf die Tages-End-Gefühle dessen, der ihn betrachtet. Dem ins Negative seiner ersten Bedeutung verkehrten Bildtitel entspricht darstellerisch eine scharfkantige, schockierend direkte Lineatur, das Erkennungszeichen eines wachen Blicks auf die realen Widersprüche.

Dieser kalte Blick auf die „Asphaltstadt“ (Bertolt Brecht) und ihre sinistren

anrührend erregt gestammelten „Bruder Mensch“-Ergüsse dieser Anthologie erscheinen 1919/1920. Der Expressionismus, eine Geburt der ersten Jahre des Jahrhunderts, ist zu dieser Zeit bereits Vergangenheit, auch wenn Werke expressionistischer Maler aus Deutschland noch 1922 und 1928 auf den Biennalen in Venedig gezeigt werden.

Die Gegenwart, das sind grinsende, Zigarre rauchende, geil säftelnde Dickwänste, die vor allem damit beschäftigt scheinen, auf üppige Hurenhintern und Hurenbrüste zu schielen. So geistern sie durch die Bildwelten von Malern wie George Grosz und Otto Dix. Besonders grotesk kombiniert Dix in dem Bild „Ungleiches Liebespaar“ (1925) Hurenleib und Männergier. Die Künstler spiegeln in ihren fast karikaturistischen Halbwelt-Impressionen die sozialen Missstände dieser Jahre, etwa das Nebeneinander von arbeitslosen Hungerleidern (1928 allein in Berlin 133 000) und neureichen Geschäftsleuten, die mit schicken Damen garnierte, großvolumige Cabriolets herumschauffieren.

Diese Maler prägen auch früh den Stil, der die zweite Hälfte der zwanziger Jahre dominiert: politische Zuspitzung, kühle Übergenauigkeit, ein brennender Realismus, der dem Auge weh tut, kurz und gut: „Neue Sachlichkeit“ – unter diesem Titel macht 1925 eine Ausstellung der Kunsthal-

le Mannheim Kulturgeschichte. Im rastlosen Alltag der Berliner Kulturszene wird die scharfe Gesellschaftskritik dieser Kunstrichtung überpudert von wirbelnder Geselligkeit, von einem turbulenten Unterhaltungsbetrieb zwischen Varieté und Kabarett, Chanson und Schlager („Wer hat bloß den Käse zum Bahnhof gerollt?/ Das ist ’ne Frechheit, wie kann man so was tun,/ Denn er war noch nicht verzollt!“), Revue und Operette, Sechstagerrennen und Modenschau. All dies wird gewürzt durch den intelligenten, schnellen, spöttischen Witz der Berliner.

Dieser Humor blitzt auf etwa in den sozialkritischen Chansons und Bänkellie-

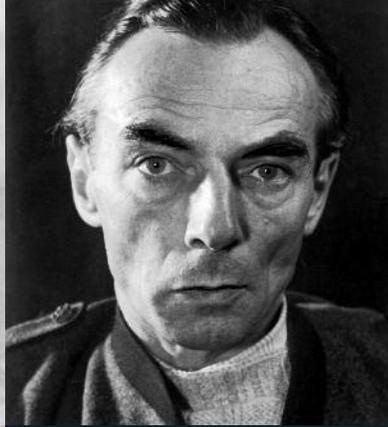


Katalog-Titel (Lithografie von John Heartfield, 1920)

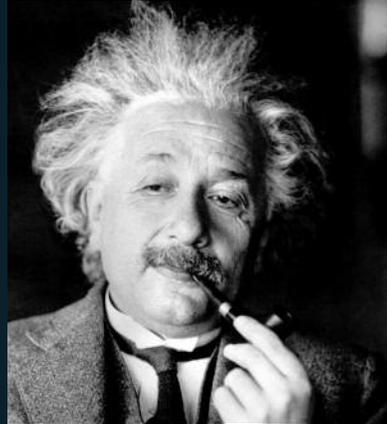
Akteure setzt sich fortan in den wichtigsten Kunstsparten durch, beschleunigt durch die neuen, flüchtigen oder luftigen Medien Fotografie, Radio, Plakat-Reklame, Schallplatte, Tagespresse, Kabarett und Film. Authentische Wahrheit ersetzt ausdrucks selige Schönheit: „Kunst langweilt, man will Fakta“, so hat der Schriftsteller Alfred Döblin (1878 bis 1957) diese veristische Welle definiert.

Sie bricht mit jenem steilen expressionistischen Verkündigungspathos, dessen „Feuerschweife der Intensität“ (so der Dichter Ludwig Rubiner) in der berühmten Gedichtsammlung „Menschheitsdämmerung“ dokumentiert werden. Die teils genialischen, teils auch nur

Die Künstler spiegeln in ihren Halbwelt-Impressionen das Nebeneinander von Hungerleidern und Neureichen.



Künstler und Intellektuelle im Berlin der zwanziger Jahre:
Alfred Döblin, Erich Kästner, Gottfried Benn, Ricarda Huch, Kurt Tucholsky, Albert Einstein, Franz Kafka, Comedian Harmonists, Claire Waldoff, Ferruccio Busoni, Leopold Jessner, Otto Dix, George Grosz, Josephine Baker, Walter Gropius, Wilhelm Furtwängler, Willy Fritsch (jeweils von links nach rechts)



dern der Claire Waldoff (1884 bis 1957). „Es gibt nur ein Berlin“, „Ach Gott, was sind die Männer dumm“, „Wer schmeißt denn da mit Lehm, der sollte sich was schäm“, der sollte auch was anders nehm' als ausgerechnet Lehm“ tiriliert sie mal auf der Kleinkunstabühne, mal in der Kneipe.

Weniger drastisch als die Waldoff, eher liebevoll und lyrisch parodieren die „Comedian Harmonists“, ein in Berlin gegründetes Sängerkvintett mit einem Pianisten, die menschliche Komödie mit ihren alltäglichen erotischen Sehnsüchten („Veronika, der Spargel wächst!“, „Mein kleiner grüner Kaktus“). Eines ihrer Programme ist besonders berlinisch: „Tempo-Variété“. 1928 nehmen diese heiteren Melancholiker ihre erste Schallplatte auf – im Verlauf ihrer Weltkarriere werden es über 80.

Zwischen 1924 und 1929, zwischen dem Ende der Inflation und dem New Yorker Börsencrash mit folgender Weltwirtschaftskrise, gibt es in Deutschland eine kurze Phase wirtschaftlicher Erholung – sie legitimiert den ökonomischen Nebensinn der Rede von den „Goldenen Zwanzigern“. Die industrielle Produktion, an der Berlin mit Weltfirmen wie Siemens, AEG oder Borsig beteiligt ist, steigt zwischen 1924 und 1929 um knapp 50 Prozent. Trotzdem bleibt Deutschland wegen der hohen Reparationskosten auf gewaltige Kredite amerikanischer Banken angewiesen. Sobald der Geldstrom aus den USA versiegt, wie es nach 1929 geschieht, muss „das Gebäude“ der Weimarer Republik „zusammenbrechen“ (so der Historiker Werner Conze).

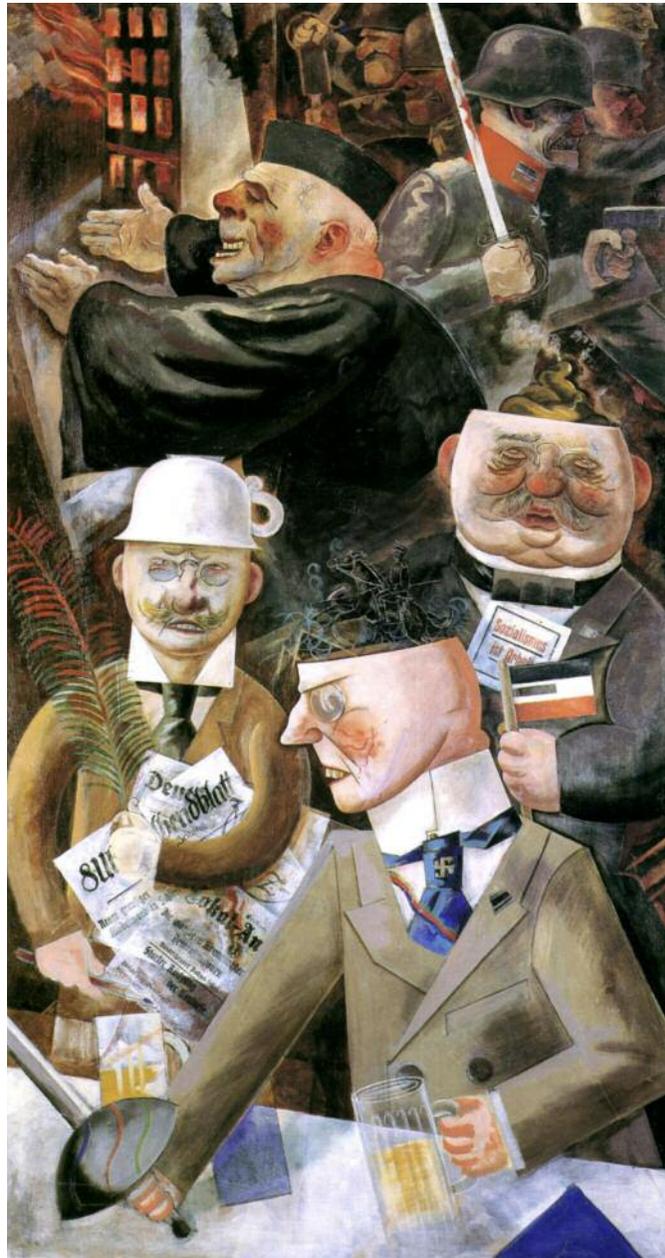
Die kulturelle Blüte der Jahre, in denen Berlin formelhaft als „Stadt der dreißig Bühnen“ (sie besaß ja weit mehr) gerühmt wird, ist eine Blüte auf Pump. Der Dramatiker Carl Zuckmayer („Der

Hauptmann von Köpenick“), der von 1924 bis 1933 in Berlin lebt, hat es in einer Rückschau bestätigt: „Die Künste blühten wie eine Wiese vorm Schnitt. Daher die tragisch-genialische Anmut, die dieser Epoche eignet, wie oft den

Ton, der bald zum Markenzeichen künstlerischer Modernität wird. Das gilt buchstäblich für die raffinierte Simplizität der Anti-Plüsch-Stahlrohrmöbel des Bauhaus-Designers Marcel Breuer und für die aus streng funktionalen Stahlskeletten entwickelte Architektur derselben Richtung; deren typische kantige Konturen und Flachdach-Kuben sind beispielhaft ablesbar an dem Dessauer Schulkomplex (1925/26) des Berliner Bauhaus-Gründers Walter Gropius (1883 bis 1969).

Diese lapidaren Formen wirken nach dem dekorativen Überborden der historisierenden Stuckfassaden der Jahrhundertwende provozierend sprachlos und nackt, sie sind entsprechend umstritten: Die unter der Leitung von Ludwig Mies van der Rohe 1927 gebaute Weißenhofsiedlung in Stuttgart wird bald als „Arberdorf“ verspottet. Im Sinne dieser großzügig verglasten, auf luftige Transparenz erpichten Raumgeometrie entstehen in Berlin bedeutende Villen, aber auch ungewöhnliche, öffentlich geförderte Wohnsiedlungen. Die Entwürfe stammen von Gropius, etwa in der Siemensstadt, und von Architekten wie Bruno Taut (Siedlung Onkel Toms Hütte, Hufeisen-Siedlung in Zehlendorf), Hans Scharoun und Mies van der Rohe. Mies, dessen Leitspruch „Weniger ist mehr“ das bekannteste Bauhaus-Motto wird, ist Direktor dieser Schule, als sie 1932 von Dessau nach Berlin verlegt und 1933 unter dem Druck der Nazis aufgelöst werden muss.

Metaphorisch gilt die Tendenz zum metallischen, schnörkellosen Ausdruck auch für die Literatur jener Jahre. Das betrifft allemal die objektivistische Collagetechnik eines Alfred Döblin in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“ (1929). Da werden Windgeräusche,



„Stützen der Gesellschaft“ von George Grosz, 1926

Bildern frühvollendeter Dichter und Künstler.“

Die Ahnung, es könne nicht lange gutgehen, grundiert die besten Kunstwerke dieser Jahre mit jenem metallischen

Die Ahnung, es werde **nicht lange gutgehen**, grundiert die besten Kunstwerke dieser Jahre.

Dampfrahmen-Stöße („rumm rumm“), Zitate aus Zeitungsannoncen, Börsenberichten, Soldatenliedern, Kinderreimen, Hurenjargon mit expressivem poetischem Höhenflug gemixt und dem Bewusstseinsstrom des Helden zugeführt.

Das kolossale Buch erzählt minutiös den letztlich vergeblichen Kampf des aus dem Knast entlassenen Möbelpackers Franz Biberkopf um ein neues Leben. Dieser erste bedeutende Großstadtroman deutscher Sprache ist auch der erste große Arbeiterroman des 20. Jahrhunderts, 1931 verfilmt mit Heinrich George als gutmütig-kinderhaftem Franz Biberkopf.

Herb und direkt bis zur Brutalität ist die mit biblischer Einfachheit kokettierende Sprache des Marxisten Bertolt Brecht (1898 bis 1956), etwa in dem Stück „Trommeln in der Nacht“ – ein Soldat verpasst die Revolution im Lotterbett. Das Stück wird 1922, kurz nach der Münchner Uraufführung, am Deutschen Theater in Berlin gespielt. Bei der Münchner Aufführung hängt über der Bühne das legendäre Transparent mit der Zeile „Glotzt nicht so romantisch!“ In dem revuehaften Gangster-Drama „Die Dreigroschenoper“, einem aus der im 18. Jahrhundert von John Gay verfassten „Beggars Opera“ (Bettleroper) fortentwickelten, unterhaltsamen Gruselstück über Liebe, Kriminalität, Klassenhass und Geldgier, verbindet Brecht sozialkritische Polemik mit erotischer Sentimentalität. Er jagt den Gauner Mackie Messer in den Konflikt zwischen der Geliebten Polly Peachum und der verräterischen Ex-Geliebten, genannt Seeräuber-Jenny. Die sozialen Klischees, die er dabei streift – auch diese ehrlich brutalen Gangster! –,

werden gemildert durch die vielen suggestiven Song-Einlagen der Sorte: „Und der Haifisch, der hat Zähne, und die trägt er im Gesicht, und Macheath, der hat ein Messer, doch das Messer sieht man nicht.“ Die Musik hat Kurt Weill

talität, den harten Knockout der Songs von Brecht und Weill. Jeder etwas zeitgemäße jüngere Mann trug diese Brutalität im Knopfloch als den Slogan des Tages.“ Der metallische, sozusagen coole Ton war Mode geworden.

Im Jahr 1922 bereichert Alfred Döblin – in einer Umfrage der „Vossischen Zeitung“ – die typisch berlinische Härte um das Hauptstadtsignet „automobiles Tempo“: „Diese Erregung der Straßen, Läden, Wagen ist die Hitze, die ich in mich schlagen muss, wenn ich arbeite, das heißt: eigentlich immer. Das ist das Benzin, mit dem mein Motor läuft.“ 1921 wird die dem knatternden Benzin-Vehikel exklusiv zugeteilte „Automobil-Verkehrs- und Übungs-Straße“ (Avus) eröffnet, die erste Autobahnstrecke der Welt; sie wird hauptsächlich als Renn- und Teststrecke genutzt.

Der private Pkw ist damals ein Luxusgut der oberen Zehntausend. Während die Berliner Bevölkerung auf 4,3 Millionen anschwillt, sind in der Stadt gerade mal 50 000 private Pkw zugelassen; neben Bussen, Straßenbahnen, Lastwagen und Motorrädern quälen sich immer noch viele Pferdedroschken durch das Verkehrsgewusel. Es wird erstmals 1924 am Potsdamer Platz durch Lichtsignale gesteuert. Diese erste Berliner Ampel bedient ein Polizist mit der Hand. Er steht auf einem überdachten, schicken Verkehrsturm – ein Import aus den USA.

Als Symbolgebäude für die Berliner Tempo-Manie gilt neben diesem Verkehrsturm das Verlagshaus Rudolf Mosse. Der Architekt Erich Mendelsohn hat es von 1921 bis 1923 markant umgebaut, die Fassade des Gebäudes war bei Straßenkämpfen zwischen Regierungstruppen und Spartakisten kurz nach dem Ersten Weltkrieg stark beschädigt worden. Mendelsohn überbietet die statische Ra-



Szene aus „Nosferatu“, „Dreigroschenoper“-Uraufführung, 1928

komponiert. Die Uraufführung findet 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm statt, das Stück bleibt fast ein Jahr lang auf dem Spielplan und wird 1929 auf 19 deutschen Bühnen nachgespielt.

Diesen Riesenerfolg der brechtschen Hammer-Ästhetik erklärte der Publizist Willy Haas später so: „Die Zeit war reif für den gallenbitteren Zynismus, die Bru-

tio der Bauhaus-Geometrie durch die Rationalität der raschen Bewegung. Er dynamisiert die abgerundete Ecke des zehngeschossigen Pressehauses durch umlaufende Gesimse und Fensterbänder. Die Kurvatur dieser „rasanten“ Ecke, inszeniert an einer Straßenkreuzung, erinnert an Straßenbahnschienen und lässt das um die Ecke saussende Gefährt ahnen, egal ob Bahn oder Automobil. Der Journalist und Architekt



Verkehrsturm am Potsdamer Platz (kolorierte Postkarte, zwanziger Jahre)

Adolf Behne meint dazu, das sei „nicht Potsdam oder Neu-Ruppin“, sondern „Großstadt, moderne City, konzentriertes, mächtiges Leben, Zuversicht, Bejahung, Wille und Arbeitstempo“.

Das jüdische Verlagshaus Mosse – ohne die jüdischen Intellektuellen wäre das Berlin dieser Zeit nur halb so vital – war das Domizil des „Berliner Tageblatts“. Die Tempo-Symbolik seiner Fassade passt denn auch ideal zu der kommunikativen Motorik der modernen Tagespresse, deren gesellschaftlicher Siegeszug damals beginnt. Die industrialisierte Großstadt wird zum Labor der Beschleunigung fast aller Lebensvollzüge; ihnen dient als Erlebnisraum und Verstärker das Medium Tagespresse.

Dieses Bündnis von Zeitgeist und Journalismus wird illustriert durch das Porträt, das der Maler Christian Schad 1928 von dem „rasenden Reporter“ Egon Erwin Kisch fertigt. Unter dem Titel „Der rasende Reporter“ veröffentlichte Kisch 1924 gesammelte Arbeiten. Schad malt Kisch als Proleten: mit nacktem, leicht übergewichtigem, delikatautotowiertem Oberkörper – ein Messer durchbohrt seine linke Brust, mitten auf dem Bauch prangt eine Domina; und mit einem sehr direk-

ten Blick, der so wirkt, als wolle er selbst den Betrachter des Bildes betrachten und journalistisch erkunden. Dieses Porträt bekennt sich, wie ein Manifest, zur Gleichwertigkeit von Literatur und Reportage im Zeichen einer Sachlichkeit, die der neuen Rolle von Wissenschaft und Technik entspricht.

Im Jahr 1920 sind zu den sechs Berliner Bezirken durch Eingemeindungen 14 weitere hinzugekommen. So entstand „Groß-Berlin“, dessen kulturelle Anziehungskraft auch durch solche Künstler-Viten belegt wird. Der Maler Schad, der der Neuen Sachlichkeit die entscheidenden Porträts zugespielt hat, stammt aus dem bayerischen Miesbach und hat in München gewohnt, ehe er

Venus“ Josephine Baker, die 1926 Berlin bezaubert, bis zu den Schriftstellern Robert Musil, Lion Feuchtwanger, Erich Maria Remarque (sein Antikriegsroman „Im Westen nichts Neues“ von 1928 wird ein Welterfolg), Erich Kästner, Franz Kafka (er wohnt 1923/24 in Berlin), Ricarda Huch und Gottfried Benn. Nicht zu vergessen: die Komponisten Paul Hindemith und Ferruccio Busoni. Große Dirigenten dieser Zeit starten in Berlin ihre Karriere: Wilhelm Furtwängler, Bruno Walter, Otto Klemperer. In der einmalig bunten Berliner Theaterlandschaft glänzen so herausragende Schauspieler wie Heinrich George oder Intendanten wie Leopold Jessner, Max Reinhardt und Erwin Piscator. Nach dem Scheitern an der Volksbühne gründet der linke Piscator am Nollendorfer-



Berliner Autorennbahn Avus, 1921

platz ein eigenes Theater mit 1100 Sitzplätzen; das Geld dafür gibt ein Bierbrauer. Es ist eines von 75 privat finanzierten Theatern in Berlin. Der von Piscator mehrfach sichtbar gelassene Schnürboden sowie Distanz schaffende Filmprojektionen werden zum Inbegriff eines illusionsfeindlichen „epischen Theaters“ im Sinne Brechts.

Mit feiner Ironie schreibt Kurt Tucholsky 1929 über

das Theaterfieber der Berliner: „Das Publikum ist gut genug, die Ränge zu füllen, ... aber eigentlich stört es. Es versteht ja doch nichts. Wichtig ist die Kritik.“ Die Kritiken der Tageszeitungen, oft schon wenige Stunden nach den Premieren gedruckt, werden vom Publikum und den Theaterchefs erwartet wie Sportergebnisse. Wenn ein Alfred Kerr tadelt oder lobt, entscheidet das über Künstlerkarrieren.

Gedruckte Kritik am Theater gab es schon zu Lessings Zeiten, doch neu ist diese Beschleunigung der intensiven Wechselwirkung von Kritik und Publikumsreaktion. Wobei das überwiegend linksliberale Publikum nur eine mehr und mehr isolierte Minderheit in der kriselnden Massenmetropole darstellt – das Volk bleibt dieser Kunst und ihren Kritikern fern.

Beschleunigend wirkt neben der Tagespresse auch ein neues Medium, dessen Produkte auf viel Technik angewiesen sind, insofern also gleichfalls erst einmal sachlich wirken: der Film. Schon im Jahr 1921 gibt es in Berlin über 400 Filmtheater mit rund 150 000 Plätzen. Zum Stummfilm, dessen Ära etwa um 1929 zu Ende geht, spielen bis zu 70 Musiker auf, sie schaffen die dramatische Tonkulisse – so in dem Vampirfilm „Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens“ (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau. Wie um die technische Kühle des neuen Mediums vergessen zu machen, treibt dieser Film in Gestik und Maske den atmosphärischen Expressionismus bis an die Grenze des Erträglichen.

Der berühmteste Stummfilm dieser Jahre heißt „Metropolis“ (1926/27), der Regisseur heißt Fritz Lang. In höchst suggestiven Massenszenen, die die Großstadt-Moderne dämonisieren, konfrontiert Lang zwei Welten: den „Klub der Söhne“ der Sorglosigkeit, eine abgehobene Elite, und die Unterwelt der roboterhaft bewegten Maschinen-Arbeiter.

Eine Liebesgeschichte baut die heikle Brücke über den sozialen Abgrund hinweg.

Der erste deutsche Tonfilm ist die Musikkomödie „Melodie des Herzens“ (1929), bemerkenswert durch den Hauptdarsteller Willy Fritsch – er bekommt allein zwischen 1920 und 1930 in jedem Jahr eine neue Filmrolle. Der erste Satz, der in diesem Film gesprochen wird, lautet: „Ich spare nämlich auf ein Pferd.“

Fast gleichzeitig entsteht 1929/30 in den Berliner Ufa-Studios der erste bedeutende deutsche Tonfilm: Josef von Sternbergs Heinrich-Mann-Adaption „Der blaue Engel“, die Geschichte eines

Zukunft des deutschen Films. Die Machtübernahme der Nazis 1933 trennt das Leinwand-Liebespaar. Dietrich unterstützt im Zweiten Weltkrieg die Amerikaner, die Jannings wegen dessen Mitwirkung in NS-Propagandafilmen nach ihrem Sieg über Deutschland mit einem lebenslangen Auftrittsverbot belegen.

Die Kultur der zwanziger Jahre in Berlin, das ist ein geistiger Aufbruch nach der kriegerischen Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts. Beteiligt daran sind weltbedeutende Künstler und Autoren, deren Namen bis heute unvergessen sind. Was sie motivierte? Gewiss der lebhaft, intensive Gedankenaustausch, den diese

kratzbürstige Metropole liebte. Es war auch ein Versuch, der seelischen und materiellen Not nach dem verlorenen Krieg zu entfliehen. Auch wollte man sich absetzen vom hohlen Prunkgehebe und Pathos der wilhelminischen Gründerzeit. Das überkommene Menschenbild, das noch um die Jahrhundertwende in neugotischen Kirchen so greifbar ist wie in den schwülstigen Heimatromanen von Ludwig Ganghofer, weicht nun einer experimentell beweglichen, wissenschaft-

lich-technisch interessierten, auf eine offene Zukunft hin orientierten Suche nach Humanität.

In mancher Hinsicht erinnert das Berliner Kulturfeuerwerk der zwanziger Jahre an ein Rock'n'Roll und Hippie-Motto, das 50 Jahre später „hip“ wurde: „live fast, die young“, „lebe schnell, stirb früh. Die Chance zur Reife bot sich manchen großartigen Entwürfen dieser frühen deutschen Moderne erst nach dem Zweiten Weltkrieg.



Kisch-Porträt von Christian Schad; „Ungleiches Liebespaar“ von Otto Dix



Gymnasiallehrers namens Rath, der von seinen Schülern als „Professor Unrat“ verspottet wird und der in einer deutschen Provinzstadt einem berechnenden Revuegirl begegnet. Er trifft sie, das wird sein Verhängnis, leicht bekleidet in der Garderobe eines Variététheaters. Und er verfällt ihr so total, dass es sein Leben ruiniert. Das amüsante Lehrstück zum ewigen Thema „Der Intellektuelle und das triviale Leben“ macht Hollywood auf Marlene Dietrich aufmerksam – das von ihr gesungene Lied „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ wird ein Welthit.

Die unterkühlt brillante Schauspielkunst der Dietrich und die eher wuchtige Art ihres männlichen Widerparts Emil Jannings versprechen eine große



Video: „Nosferatu“ und „Metropolis“ – das Kino der zwanziger Jahre

Für Smartphone-Benutzer: Bildcode scannen, etwa mit der App „Scanlife“.

<http://www.spiegel.de/app52012kino>