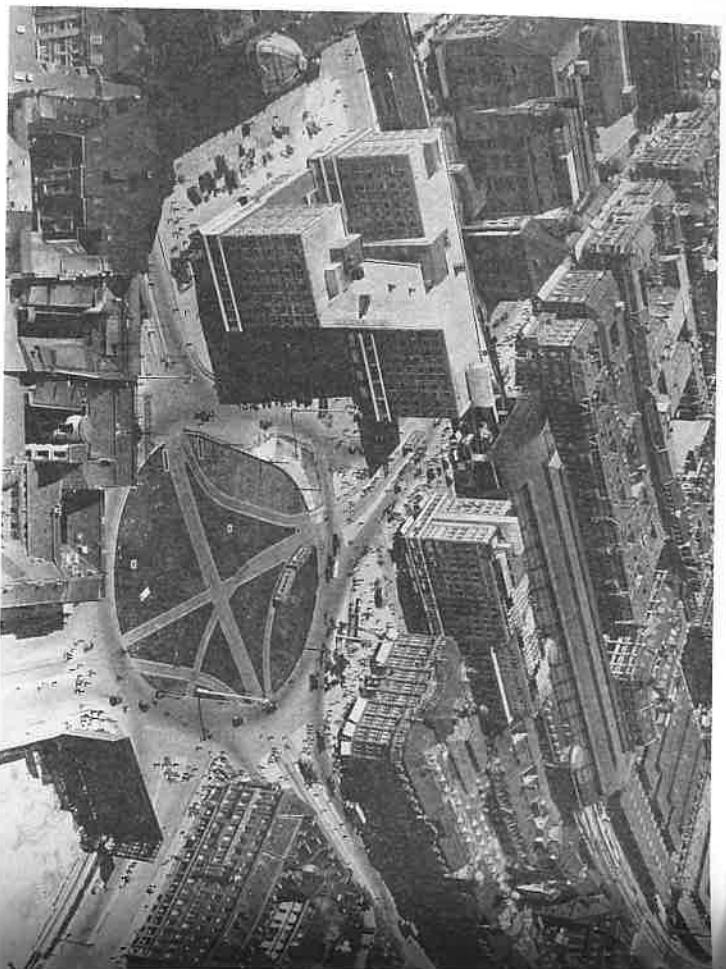




Peter Behrens entwarf die zwischen 1929 und 1932 errichteten Bürohäuser am Alexanderplatz; rechts ist das Kaufhaus Tietz zu sehen, links im Vordergrund das Polizeipräsidium.

zu errichten, der den zweiten Preis erhalten hatte. Berolina- und Alexanderhaus schlossen den Platz zur Stadtbahn ab, während er nach Osten weit offen stand.<sup>89</sup> Mehr wurde in den Krisenjahren nach 1929 nicht verwirklicht.

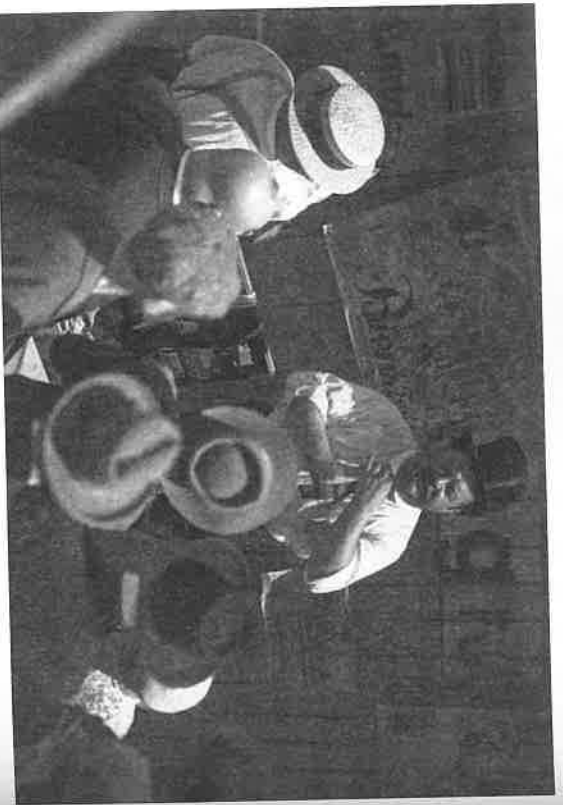
Das Neue Berlin wollte unbedingt modern sein, grundsätzlich unterschieden von der Stadt der Kaiserzeit und selbstbewusst im Wettbewerb mit Paris, London, New York. Es war als kommunale Veranstaltung gedacht. Der entschlossene Zugriff der städtischen Behörden, ihr Wille zum Großen, zur Neuerfindung zeichnete diese kurze Epoche der Stadtgeschichte aus. Doch nur 1924 hatte Berlin mehr Einnahmen als Ausgaben – und fünf Jahre später schon wurde es von politischen und wirtschaftlichen Krisen geschüttelt.

## Stadt der Künstler

Der Baulärm des Neuen Berlin halte bis in das Werk des Nervenarztes Alfred Döblin: «Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brethern», hieß es in dem Roman «Berlin Alexanderplatz», der 1929 bei S. Fischer erschien. «Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden ... Rumm rumm haut die Dampftramme auf dem Alexanderplatz. Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Rammme haut. Ein Mann oben zieht immer eine Kette, dann pafft es oben, und ratz hat die Stange eins auf den Kopf.»<sup>90</sup> In der «Geschichte vom Franz Biberkopf» sind raue Stöße und harte Schläge häufiger als zarte Empfindungen. Der Held, ein ehemaliger Zement- und Transportarbeiter, wird einer «Gewaltkur» unterzogen, bis «das furchtbare Ding, das sein Leben war», einen Sinn bekommen hat.<sup>91</sup> Döblin erzählte eine von vielen Berliner Geschichten, eine keineswegs seltene, ganz gegenwärtige.

Franz Biberkopf saß im Gefängnis, er hatte seine Partnerin erschlagen. Mit seiner Entlassung beginnt der Roman. Fortan will Biberkopf «anständig sein», aber jeder seiner Versuche scheitert an den Umständen – und an ihm selbst. Er trinkt, wird Zuhälter, man betrügt ihn, zieht ihn in Verbrechen hinein, verstümmelt ihn, nimmt ihm seine Braut, seinen Hilfsengel Mieze, die bestialisch umgebracht wird. Von Wahnvorstellungen geplagt, kommt er nach Buch in die Heilanstalt, die er als Neu- und Wiedergeborener verlässt. «Und was er dann tut? Er fängt langsam an, auf die Straße zu gehen, er geht in Berlin herum ... Er geht durch die Stadt. Da sind viele Dinge, die einen gesund machen können, wenn nur das Herz gesund ist. Zuerst der Alex. Den gibt's noch immer.»<sup>92</sup>

Döblins Roman war ein enormer Erfolg.<sup>93</sup> Fünfzigtausend Exemplare konnte der Verlag bis 1933 verkaufen, 1936 lagen bereits neun Übersetzungen vor. 1930 wurde ein Hörspiel produziert, aber aus politischer Vorsicht nach den Wahlerfolgen der NSDAP nicht gesendet. Ein Film mit dem großen Heinrich George in der Rolle des Biberkopfs kam im Oktober 1931 in die Kinos. Die Kritiker diskutierten den Roman, etwa hundert meist wohl-



Heinrich George spielte 1931 den Franz Biberkopf in der ersten Verfilmung von Alfred Döblins Roman «Berlin Alexanderplatz». Der große Schauspieler war damals Intendant des Staatstheaters am Gendarmenmarkt. Unter den Nationalsozialisten hatte er tragende Rollen in Propagandafilmen wie «Hitlerjunge Quex», «Jud Süß», «Kolberg». 1945 wurde er verhaftet und in das NKWD-Speziallager Hohenschönhausen gebracht. Er starb am 25. September 1946 an den Folgen einer Blinddarmpoperation im sowjetischen Speziallager Sachsenhausen.

wollende, manchmal begeisterte Rezensionen erschienen. Martin Wagners Zeitschrift «Das Neue Berlin» brachte zwei Miniaturen aus «Berlin Alexanderplatz», die in der Buchausgabe nicht enthalten waren. Ignaz Jezower, der mit George Grosz, Franz Hessel, Elise Lasker-Schüller und Döblin bekannt, befreundet, in Arbeit verbunden war, lobte in seiner Besprechung: «Menschen und Dinge haben in diesem Buch oft eine erschütternde Wahrheit, und die Lebensfülle des Werkes steigert die Echtheit, mit der hier Berlin und seinen Straßenzügen, Lokalen, Arbeits- und Vergnügungsstätten, seinem Verkehr, Dialekt, seinen Redensarten und Schlagern wiedergegeben ist; man weiß Bescheid in Berlin, wenn man den Roman gelesen hat.»<sup>94</sup>

Alfred Döblin schilderte eine Welt, die er bestens kannte. 1878 in Stettin geboren, lebte er seit 1888 in Berlin. Sein Vater war der Familie – Frau und fünf Kinder – mit einer jungen Schneidermamsell nach New York entflohen. In der Hauptstadt konnte die Mutter auf die Hilfe ihres Bruders, eines Möbelfabrikanten, zählen. Sie wohnten in der Blumenstraße in Friedrichshain, einer rundum proletarischen Gegend. Das Abitur legte Döblin mit zweiundzwanzig Jahren ab, er studierte Medizin in Berlin und Freiburg, arbeitete in der Irrenanstalt in Buch, wo Biberkopf behandelt wird. Dort im Norden hatte Ludwig Hoffmann im Auftrag des Magistrats ab 1898 eine kleine Krankenhausstrasse nach neuen, patientenfreundlichen Grundsätzen errichtet. Ab 1913 hatte Döblin seine Praxis in der Frankfurter Allee, in Berlin O, einer Arbeitergegend. Er meldete sich freiwillig für den Krieg und verteidigte in der «Neuen Rundschau» den Beschluss der Kathedrale von Reims durch deutsche Truppen. Die Wirklichkeit des Krieges dämpfte den patriotisch-nationalistischen Überschwang, erzwang eine Korrektur. Was er von der Revolution in Russland erfuhr, weckte seine Sympathien. Als der Kaiser abdankte, war Döblin Mitglied der USPD. Während der Märzkämpfe, genauer: während des weißen Terrors in Lichtenberg, März 1919, tötete ein Granatsplitter seine Schwester.

Franz Biberkopfs Charakter wurde im Krieg und in der Revolution geformt. Seine Erfahrungen waren typisch für Zehntausende in der Stadt: Kriegstrauma, Umsturzenttäuschung, und dann wie neu anfangen? Biberkopf tummelt sich in den proletarischen Vierteln um den Alexanderplatz, am Rosenthaler Platz und unter den jüdischen Zuwanderern im Scheunenviertel. Der neue Schlachthof im Nordosten der Stadt wird in Zahlen, mit Straßennamen geschildert, das Geschäft der Fleischerzeugung für die Großstadt mit unappetitlicher Genauigkeit vergegenwärtigt: «Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch.»<sup>95</sup>

Fahnpreise, Zeitungsschlagzeilen, Schaufenstergestaltungen, Geschwätz in Kneipen, Versprechen der Reklame, amtliche Mitteilungen, Geräusche, Gedränge – die Stadt rückt dem Helden und dem Leser dicht auf die Pelle. Dass sie ein Protagonist des Romans ist, wurde zu Recht oft festgestellt. Aber sie ist ein Protagonist, der in vielen Zungen redet, der riecht und Krach macht, in Versen und Statistiken, in Zeitungsmeldungen

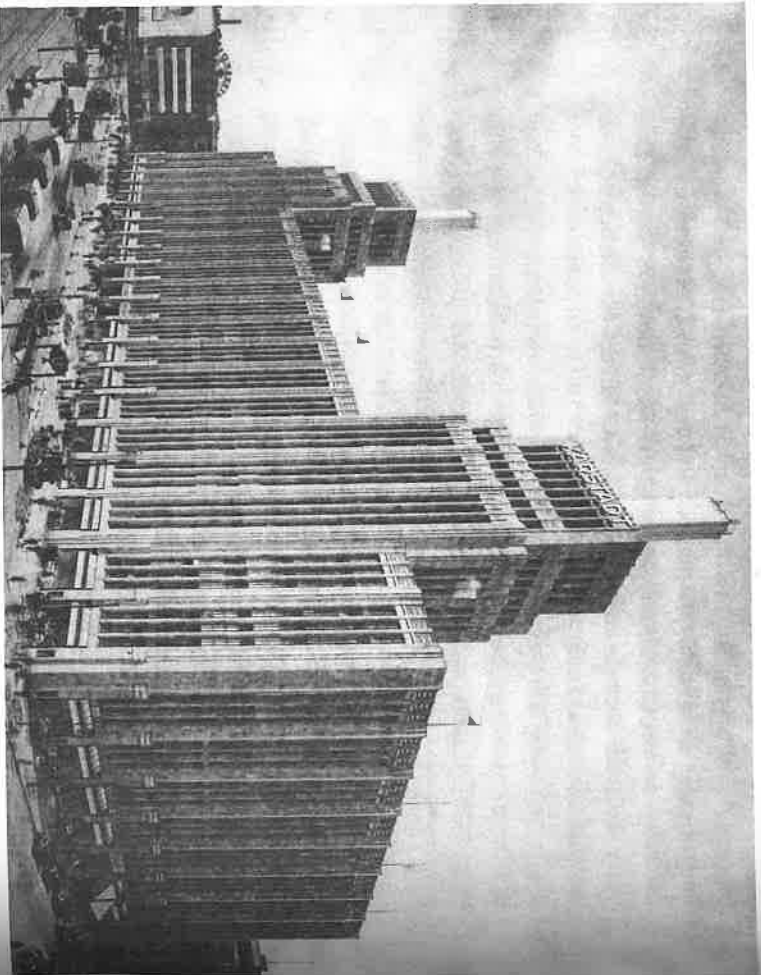
und politischen Plattitüden gleichermaßen virtuos redet. Der Kritiker Herbert Ihering hat Döblin nach diesem Buch in aussichtslosen Bemühungen für den Nobelpreis vorgeschlagen. Heute nennt man «Berlin Alexanderplatz» neben «Manhattan Transfer» von John Dos Passos, neben «Petersburg» von Andrej Bely, neben «Ulysses» von James Joyce, sehr unterschiedlichen Romanen über große Städte. Unter den Berlin-Romanen zeichnet sich Döblins Meisterwerk durch die gelungene Verschwisterung von Alltags-schilderung und urbaner Mythologie aus. Das gelang über die Jahrzehnte kaum wieder. Der Leser glaubt dem «Rumm rumm» der Dampfamme, dem «Ruller, ruller» der Elektrischen ebenso wie dem Wind, der im Schlachthof durch die Viehstraßen weht, und dem Wort von «Babylon» und dass Biberkopf eine Art Hiob ist. Weil neben der Großstadtprosa mit Schnulgeschäfit, Straßenbahn, Baustelle die Überhöhung, die Selbstverklärung der Stadt gleichberechtigt erklang, wurde dieses Berlin-Porträt klassisch. Döblins literarische Collage nivelliert die stilistischen Höhenunterschiede, Bier, Eisbein, Bibelzitat, Schlagervers – «Mein Papagei frißt keine harten Eier» –, politische Phrase werden gleichberechtigte Elemente im «wirbelnden Bild der Riesenstadt» (Axel Eggebrecht). Man versteht Metropolen nicht ohne ihre Traumbilder, ohne ihre Legenden, ohne die Geschichten, die sie ständig hervorbringen. Von Berlin reden hieß eben, über den Einheitsrart von 20 Pfennigen und über die «Hure Babylon» in einem Atemzug zu sprechen. Döblins Genie lag in seinem Satzbau. Die Stadt beschrieb sich seit Jahrzehnten selbst in Zahlenkolonnen und Schlagzeilen, in Verbotsschildern und Werbefloskeln. Er selbst hatte früh, vor dem Krieg, das «märkische Ninive» und die Besucher eines Kinos in der Münzstraße geschildert. Der Wille zur Totalität ging einher mit Eklektizismus, stilistischer Promiskuität. Sehr richtig nannte Axel Eggebrecht in der «Literarischen Welt» neben dem Naturalismus «Dada, Expressionismus, Reportage und Sachlichkeit»: «Döblin benutzt jeglichen Stil ... Zeitungsfetzen, Briefe, Reden, Träume, Bibelzitate wirken mit im großen Simultan-Epos der Weltstadt.»<sup>96</sup>

«Berlin Alexanderplatz» war ein Gegenwartsrroman aus den proletarischen Vierteln. Biberkopf wird im Spätsommer 1927 aus dem Gefängnis entlassen, er bricht mit den Kommunisten, verkauft nationalsozialistische Zeitungen, und es dauert etwa anderthalb Jahre, bis er als neuer Mensch

Berlin-Buch verlässt: «Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links.» Die Handlung endet kurz vor Erscheinen des Buches. Sein Schicksal war in manchem typisch für die Kultur der Weimarer Zeit, vom neuaschlichen Buchumschlag Georg Salters bis hin zu den Adaptionen für Funk und Film. Der Roman bot noch einmal Anlass, die Rivalität zwischen Provinz und Metropole zu diskutieren. Anhänger der Moderne wie Verteidiger der landschaftlichen Bindung sahen scharfe Kontraste, gern auch eine nicht zu überbrückende Kluft.<sup>97</sup> Wilhelm Stapel, Herausgeber der Zeitschrift «Deutsches Volkstum», sah in Döblins Großstadtrroman einen neuen «Großangriff auf die deutsche Landschaft», witterte «Glorifizierung und Mystisierung» der Atmosphäre von Alex und Ku'damm. Deutschland, so fürchtete er, könne Berlin hörrig werden und einer «kessen Zukunft» entgegengehen.<sup>98</sup> Im Meinungskampf waren die Ansichten über Berlin zu Klischeeketten geronnen, selten trat ein Vorurteil allein auf, meist führte es einen Schwanz von Formeln mit sich, die Beschreibung und Wertung unentwrrbar verbanden. Wie man zur Republik stand, zur neuen Kultur-industrie, zur neuen Baukunst, zu Volk oder Revolution – all das ließ sich leicht am Urteil über die Hauptstadt ablesen. Und auf ein solches wollten die wenigsten verzichten.

Die zwanziger Jahre waren kulturell das «Jahrzehnt Berlins»<sup>99</sup>. So hat es Peter de Mendelssohn formuliert, der seine Journalistenkarriere beim «Tageblatt» begann und das aufgeregte Treiben der Journalisten und Künstler 1930 in einem Roman der verlorenen Illusionen schilderte: «Fertig mit Berlin?» Nie zuvor und nie danach war die Stadt so wichtig für die Künste wie eben damals. Zwischen 1919 und 1932 erlebte sie ihren Welt-augenblick als Stadt der Künstler und Zentrum der ästhetischen Moderne. Wenn Magistrat und Bürgermeister unberrt für ihre «Weltstadt» warben, war dies angesichts der tatsächlichen Verhältnisse auf den Straßen, in den Schulen, Büros, Fabriken ein arg vollmundiges Reklameversprechen. Aber kulturell entsprach es, was den Stadtoberen gewiss nur in Ausschnitten bewusst war, den Tatsachen. Aufbruchsgest und Experimente prägten auch New York, London, Paris, Moskau oder Warschau. Berlin schien in den Zwanzigern zu sich selbst zu kommen, seine Stärken entwickeln zu können und neue zu entdecken.

Diese Feststellung schmälert weder den Glanz anderer Städte noch den Ruhm früherer Zeiten. Sie lenkt die Aufmerksamkeit auf das charakteristische Unglück der Berliner Geschichte. Nachdem die Fesseln des Residenz-daseins abgeschüttelt waren, blieb nur ein Jahrzehnt einer krisengeschüttelten, aber freien Entwicklung, bis die programmatische Zerstörung des Positiven, Zukunftsweisenden begann, das in der kurzen, dramatischen Zeit erreicht worden war. Der Nationalsozialismus ist bekanntlich nicht als ein Fremdes, Zufälliges, Unvermeidliches und nicht von außen über die Stadt gekommen. Ohne die Mitwirkung der Berliner wäre sie nicht in wenigen Jahren zum Zentrum des Terrors geworden, in dem man Mord, Angriffskrieg, Vernichtungspolitik plante und organisierte. Ein großer Teil derer, die jene zwanziger Jahre zu «goldenen» gemacht hatten, wurde ver-



New York in Berlin: Für Karstadt entwarf der Architekt Philipp Schaefer das Kaufhaus am Hermannplatz. Neun Etagen, zwei davon unterirdisch, vierundzwanzig Rolltreppen, ein direkter Zugang vom U-Bahnhof aus. Die beiden Türme krönten fünfzehn Meter hohe Lichtsäulen. Der Dachgarten bot Platz für fünf hundred Menschen.

trieben oder ermordet. Die Erinnerungen der Überlebenden an ihr Berlin prägen unser Bild der Weimarer Zeit. Es ist verschattet vom Jahr 1933. Doch die Frage, wie es dazu kam, gilt erst recht für das «Berliner Jahrzehnt» davor. Wieso hier? Was ermöglichte, was förderte das künstlerische Schaffen im Häusermeer zwischen Kiefernwäldern, Sand und Seen? Es kann nicht allein der Hauptstadteffekt gewesen sein, der so viele Talente anzog und etwas werden ließ: George Grosz, Ernst Toller, Bertolt Brecht, Leopold Jessner, Erwin Piscator, Mischka Spoliansky, Friedrich Hollaender, Kurt Weill, Marlene Dietrich, Heinrich George, Fritz Lang, Billy Wilder, Siegfried Kracauer, Joseph Roth, Irmgard Keun, Mascha Kaléko, Max und Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer – und viele mehr, deren Namen aufzuzählen Seiten füllen würde. Warum Berlin? Warum dieser Weltaugenblick?

Alfred Döblin, der schon lange hier wohnte und von ganzer Seele Berliner war, beantwortete 1922 eine Umfrage der «Vossischen Zeitung», ob Berlin das Schaffen hemme oder beeinträchtige. Seine Antwort hob Fülle und Rhythmus hervor: «Vierunddreißig Jahre laufe ich hier herum, immer neugierig, beobachtend, wie sich das bewegt und wie es sich ruckartig entwickelte. Das zuckte durch alle, man konnte nicht still dabei bleiben, man mußte daran teilnehmen ... Und das rebelliert, konspiriert, brütet rechts, brütet links, demonstriert, Mieter, Hausbesitzer, Juden, Antisemiten, Arme, Proletarier, Klassenkämpfer, Schieber, abgerissene Intellektuelle, kleine Mädchen, Demimonde, Oberlehrer, Elternberäte, Gewerkschaften, zehntausend Organisationen, zehntausend Zeitungen, zwanzigtausend Berichte, fünf Wahrheiten. Es glänzt und spritzt.»<sup>100</sup>

Döblin übertrieb die Zahlenangaben nur unwesentlich, um das Muss der Teilnahme, den zwanglosen Zwang des urbanen Betriebs herauszustreichen. Die tatsächlichen Zahlen waren beeindruckend genug. Es gab ein ständiges Überangebot an Kunst, Kultur, Vergnügen, Information und Debatte. Dieses herrliche Zuviel verlangte Einfallstreichum vom Einzelnen, wenn er oder sie sich durchsetzen, ein wenig Aufmerksamkeit nur ergattern wollte. Es galt, sich etwas einfallen zu lassen. Auch der Eindruck des Geheitzseins, des speziellen Tempos, von dem zahlreiche Zeitgenossen berichten, hing mit der Fülle zusammen. Keiner konnte alles erleben.

Um mitreden zu können, auf dem neuesten Stand zu sein, musste man sich ranhalten. Es gab in Berlin 1925 genau 928 Verlage und 1879 Buchhandlungen, 328 Kinos wurden 1921 gezählt – bald kamen große, palastartige hinzu. 23 Theater boten Platz für mehr als tausend Besucher, zwölf Bühnen für Lustspiel und Operette sorgten dafür, dass die Stadt zur gleichen Zeit, in der sie Zentrum der Theaterexperimente eines Jessner oder Piscator wurde, auch Zentrum der Operette war. Und daneben konkurrierten drei Opernhäuser miteinander. Es erschienen etwa zweitausend Zeitschriften und vierzig Tageszeitungen. Hier konzentrierte sich die deutsche Filmbranche, nur ein bescheiden kleiner Teil der deutschen Spielfilme stammte nicht aus Berlin. Unbedingt zu nennen wären noch Cafés, Bars, Restaurants, Kneipen, ohne die urbane Kultur schwer vorstellbar ist.<sup>101</sup> Kurz: Es «zuckte» nicht nur durch alle, sondern auf allen Gebieten, in fast allen Branchen, Genres, Mischformen. Das Geheimnis des «Berliner Jahrzehnts» verbarg sich im Nebeneinander von Franz Lehár und Alban Berg, «Wozzeck» erlebte wie «Land des Lächelns» hier seine Uraufführung, und irgendwo zwischen beidem entstanden Werke wie die «Dreigroschenoper» und Josef von Sternbergs Film «Der blaue Engel», in dem Marlene Dietrich die fescbe Lola war.

Die Künste profitierten von neuen Nachbarschaften und Bündnissen, die sie schlossen, um das Ältere, nicht mehr für zeitgemäß Gehaltene hinter sich zu lassen. Filmaufnahmen wurden in Theateraufführungen verwendet, Meister wie Hanns Eisler komponierten für Arbeiterchöre, Schriftsteller arbeiteten für Radio und Film. Man warf sich der Politik an den Hals, verstand die neue Technik als Instrument wie Herausforderung, liebäugelte mit Nachtleben und Sport. Wer in der Zeitschrift «Der Querschnitt» publizierte, wandte sich damit nicht an die kleinen Leute, sondern an die Jungen, Aufgeschlossenen, Vermögenden und Prominenten. Aber die überlieferte Rangfolge von Historienmalerei, Porträt und Landschaft war ihr oder ihm eine Geschichte aus der alten Zeit. Auto, Skulptur, Foto, Text, Gedicht – all das war gleichwertig. Gutes und Misslungenes, Elegantes und Grobes ließ sich unterscheiden, Hauptsache, es war modern, glänzte und spritzte, um es mit Döblin zu sagen. Und in jedem Fall standen begabte, ehrgeizige, parteiiche Journalisten bereit, Erlebnisse und Eindrücke in Themen und

Sätze für das Stadtgespräch zu verwandeln. Gegenwartsbesoffen waren sie fast alle, der Weg zurück in die Vorkriegswelt schienen verrammelt.

Selbstverständlich meldeten sich Avantgarden auch anderorts, die Provinz der Weimarer Zeit war kulturell nicht so hinterher wie vermutet. Aber wer es in Berlin geschafft hatte, besaß gute Voraussetzungen, es auch woanders, und sei es in Amerika, zu versuchen. Was selbst einem Weltläufigen, mit Philosophie und Literatur Vertrauten in Berlin besonders auffiel, hat der spätere Nobelpreisträger Elias Canetti berichtet. Er kam der Liebe wegen aus Wien an die Spree und arbeitete 1928 im Malik Verlag Wieland Herzfeldes, der Avantgardistisches und Kommunistisches verlegte. Herzfeldes Bruder John Heartfield schuf seine Fotomontagen für Willi Münzenbergs «A.I.Z.» (Arbeiter-Illustrierten-Zeitung) – ein brillant gemachtes Organ kommunistischer Propaganda. In Wien stand Canetti im Bann von Karl Kraus, der wie kein anderer den Journalisten ihre Sprachverhunzungen, ihre Schändung des Deutschen, nachgewiesen und vorgehalten hatte, der mit dem bekanntesten Berliner Kritiker, mit Alfred Kerr, eine Dauerfehde unterhielt, der in seinen «Letzten Tagen der Menschheit» den Zivilisationsbruch des Großen Krieges gestaltete. Canetti kam nicht als Provinzler aus dem gemütlichen Wien ins Irrenhaus Berlin, sondern bestens geschult, auf dem Weg, einer der großen Autoren des 20. Jahrhunderts zu werden. Was fiel ihm auf? Dass die Künstler, Intellektuellen sich nicht in einen Elfenbeinturm zurückzogen, sich nicht abschotteten, dass sie für Zeitungen schrieben, dass er nicht auf die Straße gehen konnte, ohne bekannte, interessante Leute zu treffen. Seine Beobachtungen gipfelten in einer schönen Charakteristik des Genius Loci:

«Es war alles gleich nah in Berlin, jede Art der Einwirkung war erlaubt; es war niemandem versagt, sich bemerkbar zu machen, wenn er die Anstrengung nicht scheute. Denn leicht war es nicht, der Lärm war groß, und immer, mitten im Lärm und Gedränge, war man sich dessen bewußt, daß es hier Dinge gab, die es wert waren, gehört und gesehen zu werden. Es war auch alles erlaubt, die Verbote, an denen es nirgends und schon gar nicht in Deutschland mangelte, vertrockneten hier. Man mochte aus einer alten Hauptstadt wie Wien kommen, hier fühlte man sich als Provinzler und riß die Augen weit auf, bis sie sich daran gewöhnten, offenzubleiben.



Es war etwas Scharfes, Ätzendes in der Atmosphäre, das einen reizte und belebte. Man ging auf alles los und hütere sich vor nichts. Das gräßliche Neben- und Durcheinander, wie es einem aus den Zeichnungen von Grosz entgegenschlug, war nicht etwa übertrieben, es war hier natürlich, eine neue Natur, die einem unenbeherrlich wurde, an die man sich gewöhnte. Jeder Versuch, sich abzuschließen, hatte etwas Perverses und war das einzige, was noch als pervers empfunden wurde, und wenn es für kurze Zeit gelang, bald juckte es einen wieder, und man stürzte sich in den Trubel. Alles war durchlässig, es gab keine Intimität, wenn es sie gab, war sie vor- gemacht, und auf das Übertreffen einer anderen Intimität angelegt und nicht auf sich selber. Das Animalische und das Intellektuelle, entblößt und zuhöchst gesteigert, spielte hier durcheinander, in einer Art von Wechselstrom.» Und diese Durchlässigkeit ging einher mit scharfer Abgrenzung, mit Unvereinbarkeit: «Jeder einzelne, der etwas war, und viele waren etwas, schlug mit sich auf die anderen los.»<sup>102</sup>

Die Atmosphäre, durchlässig, Körper und Geist in ihrer Nacktheit verkoppelnd, kämpferisch, von Egozentrikern geprägt und wie für sie gemacht, war nicht vom Himmel gefallen, keiner lokalen Tradition zu verdanken, sondern Folge der jüngsten zeitgeschichtlichen Entwicklungen. Zu ihren Voraussetzungen zählte, dass Berlin die größte Industriestadt Europas war, «mehr als ein Viertel aller deutschen Aktiengesellschaften und fast ein Drittel aller im Reich bestehenden Gesellschaften mit beschränkter Haftung» hatten ihren Hauptsitz in der Hauptstadt.<sup>103</sup> Selbstverständlich wurde hier auch gehandelt, die wichtigste Börse der Republik war in der Nähe von Schloss Monbijou zu finden. Aber in erster Linie war Berlin eine Stadt der Arbeit, der Industrie. Hier wurde produziert, etwas hergestellt. Wer eine Glühlampe aus deutscher Fabrikation einschaute, hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Osram-Produkt in der Hand, nur zehn Prozent kamen von woanders. Maschinenbau und Elektrotechnik waren dank Borsig, Siemens, Rathenau mächtig. Jeder zehnte der vier Millionen Einwohner verdiente sein Geld in der metallverarbeitenden Industrie. Ingenieure, Facharbeiter, klassisches Proletariat war ebenso wichtig wie die neue Schicht der Angestellten in Banken, Versicherungen, Behörden. Alle verrückten Szenen, bizarren Augenblicke, alle ästhetischen Experi-

mente und künstlerischen Provokationen ereigneten sich in einer sehr bodenständigen, handfesten, von Industriearbeit geformten Landschaft. Nicht der Handel, der am Anfang der Berliner Geschichte eine große Rolle spielte, sondern Produktion bestimmte den Rhythmus oder doch wenigstens einen der Rhythmen der Stadt. Schornstein, Werksirene, Stechuh, Tarifkämpfe gehörten zum Alltag der größten Gruppe. Vierzig Prozent der Frauen arbeiteten, sechzig Prozent der vier Millionen waren erwerbstätig.<sup>104</sup>

Die Stadtoberen waren gewillt, das Leben für die Mehrzahl der kleinen Leute zu verbessern. Dazu hatten sie Stadtrechnik und Verkehrsbetriebe in ihrer Hand. Sie wollten wie die meisten Künstler jener Jahre unbedingt modern sein, Leute von heute, stolz auf die über fünfzig Sportplätze, die dank Gustav Böß eingerichtet wurden, und ebenso stolz auf den Flughafen Tempelhof.

Voraussetzung der besonderen Atmosphäre, des Berliner Geistes im Berliner Jahrzehnt, war neben der Industrie und der Zukunftsfreudigkeit der Stadtverwaltung die Erfahrung der Inflation nach dem verlorenen Krieg. Es schien, als könnte man alle Werte willkürlich setzen – und als wäre auf keinen davon Verlass. Verschwörungstheorien schienen plausibel, nachdem die alten Eliten den Schlamassel, den sie angerichtet hatten, ihren einstigen Feinden – Liberalen, Katholiken, Sozialdemokraten – vor die Füße gelegt hatten, nachdem die hochgestochenen Hoffnungen auf eine Zeitenwende in Straßenkämpfen und Not versandet waren, nachdem die Rentenmark zwar Stabilität, aber in der Kürze der Zeit keine Beruhigung gebracht hatte.

Die Weimarer Kultur begann nicht bei null. Sie nahm die Impulse der Lebensreformbewegungen wie der ästhetischen Avantgarden der Vorkriegszeit auf. Deren Stärke und Differenziertheit war ebenfalls Voraussetzung des Berliner Weltaugenblicks. So wie Alfred Döblin in dem kleinen Text «Das märkische Niniwe» Momente seines späteren Großstadtromans vorweggenommen und sich schon vor 1910 im Scheunenviertel getummelt hatte, so wie Martin Wagner seine Ideen vor 1914 entwickelte, blickten viele Protagonisten auf eine Laufbahn im Kaiserreich zurück. Aufregend

wurde es in dem Moment, in dem die jüngeren, die um 1900 Geborenen, dazukamen: Bertolt Brecht, Erich Kästner, Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl, Billy Wilder, Mascha Kaléko.

Die Verbindung zur ästhetischen Bewegung im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts war nicht oberflächlich oder biographisch zufällig. Sie betraf den Kern. Der Heros des Neuen Bauens, Bruno Taut, hatte vor dem Krieg den Bohemien Paul Scheerbart getroffen, der Pazifismus, Orientalismus und Technikbegeisterung zur literarischen Utopie einer glasarchitektonischen Erlösung der Menschheit verschmolz. Scheerbarts Abkehr vom 19. Jahrhundert setzte dessen große Raumschöpfungen voraus, universalisierte die Architektur der Passagen und Warenhäuser. Auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 schmückte Taut seinen Reklamepavillon der Glasindustrie mit Scheerbart-Sprüchen, in den Kriegsjahren, in denen Aufträge fehlten, formulierte er die Utopie in Zeichnungen und Texten: Die elenden Steinhäufen der Städte sollten zusammenfallen und einer Gemeinschaftsarchitektur aus Glas Platz machen, auf dass die Erde eine gute Wohnung werde. Selbst die Alpen wollte der Glasbaumeister überbauen. In den zwanziger Jahren ging es dann um Verkehrslenkung und Baukosten, aber das war nur die eine Seite. Scheerbarts Texte waren in den Publikationen des Neuen Bauens nie weit, seine Überdrehtheit, der Wille, alles aus einem Punkt heraus zu kurieren, gehörte dazu: «Ohne einen Glaspalast / Ist das Leben eine Last.» Das unterscheidet noch die auf den ersten Blick technizistisch, hyperrational wirkenden Phantasien der zwanziger Jahre von späterer Moderne in Berlin, die ohne Unterströmungen des Traums, der Verwandlung, des Anderswerdens auskommen musste, all das nur noch zitieren konnte.

Zum Utopismus gehörte die kultivierte Antibürgerlichkeit des Expressionismus, die in Krieg, Revolution, Inflation verstärkt wurde, deren Anfänge jedoch im Kaiserreich lagen. Die Tradition des Aufbruchs spiegelte das Erfolgsbuch «Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung». Der Herausgeber Kurt Pinthus war 1918 Soldatenrat, arbeitete kurze Zeit als Dramaturg für die Bühnen Max Reinhardts. Seine Anthologie, die 1920 vom Verleger Ernst Rowohlt übernommen wurde, eröffnete er mit dem Gedicht «Weltende» von Jakob van Hoddis: «Dem Bürger fliegt vom spit-

zen Kopf der Hut / In allen Lüften hallt es wie Geschrei, / Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei ...» Van Hoddis gehörte vor dem Krieg zu einer Gruppe rasend begabter Studenten und Berufsanfänger, die einen neuen Ton in die deutsche Dichtung brachten. 1909 gründete er gemeinsam mit Kurt Hiller in den Hackeschen Höfen den «Neuen Club». Man diskutierte, intrigierte, organisierte literarische Abende und zerstritt sich. Georg Heym, der 1912 mit vierundzwanzig Jahren beim Schlittschuhlaufen in der Havel ertrank, während er einen Freund retten wollte, beschwor in Großstadtedichten die Eintönigkeit des stumpfen Seins, das auf Brand, Krieg, Revolution zu warten schien. Etwas drohte. Die Zeitschriften hießen «Der Sturm», ab 1910 vom Galeristen Herwarth Walden herausgegeben, oder «Die Aktion», deren erste Nummer 1911 den Untertitel «Zeitschrift für freihetliche Politik und Literatur» trug. In ihr propagierte Franz Pfemfert das Werk Georg Heyms und die Idee einer aktivistischen, undogmatischen deutschen Linken, für die es keine Partei gab. «Sturm» und «Aktion» lebten von Entdeckungen, jungen Autoren sowie dem gleichberechtigten Nebeneinander von Literatur und bildender Kunst. In Organisationsform, Erscheinungsbild und Ton nahmen sie vorweg, was in den frühen Zwanzigern populär oder üblich werden sollte.

«Sturz und Schrei», «Erweckung des Herzens», «Aufbruch und Empörung», «Liebe den Menschen» hießen die Kapitel der «Menschheitsdämmerung». Ob die Gedichte vor 1914, während oder am Ende des Krieges entstanden, gelesen wurden sie als Zeichen eines alles erschütternden Umbruchs. Einige der Porträtzeichnungen des Bandes hatte Ludwig Meidner beigesteuert, dessen Großstadtbilder apokalyptische Landschaften zeigten, Explosionen, Wanken, Zusammenstürzen, Brände. Es konnte scheinen, als ob die Realität der Kunst folgte – das Weltende nachvollzog, das diese vor dem August 1914 suggestiv gestaltet hatte. Selbst auf dem Gemälde «Potsdamer Platz», das der «Brücke»-Maler Ernst Ludwig Kirchner 1913 vollendete, wirkt die Straßenszenerie mit Verkehrsinsel und Kokotten bedrohlich, erlösungsbedürftig.

Eine Rettung aus dem Geist neuen Schaffens erhoffte der «Berliner Arbeiterrat für Kunst», 1918 gegründet. Im März 1919 dekretierte er: «Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß

Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.»<sup>105</sup> Bruno Tauts Berliner Siedlungen wie das in Weimar gegründete Bauhaus waren undenkbar ohne diesen Impuls, ohne die Hoffnung, es ließen sich die Trennungen zwischen den Menschen und den Künsten, es ließe sich alle Zerrissenheit durch die Arbeit an einem utopischen Bauprojekt überwinden.

Die Phantasiaarchitekturen waren für das Nachkriegsberlin ebenso charakteristisch wie die Tanzwut. Mit der Rentenmark fanden Lebenslust und Veränderungswille neue Formen, aber die enge Bindung an Politik, Großstadthemen, Aktivismus blieb. 1918 war auch die Dada-Bewegung in die Stadt gekommen. Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck hielten Vorträge, warum man dem Leben im Unterschied zu allen anderen Kunst-richtungen nicht mehr ästhetisch gegenüberstehe. Der Maler George Grosz verfasste einen «Gesang an die Welt»: «Du Lunapark, / Du seliges Abnormitätenkabinett», und veröffentlichte Grafkappen bei Wieland Herzfelde oder zeichnete für die im Malik Verlag erscheinende Zeitschrift «Die Pleite».<sup>106</sup> Das Heft Nummer 3, Anfang April 1919, zierte die Zeichnung «Prost Noske – – das Proletariat ist entwaflnet»: Ein Offizier alten Schlages steht auf einer Straße voller Leichen. In der Kunsthandlung Otto Burchard, am Lützowufer 13, fand im Sommer 1920 die «Erste Internationale Dada-Messe» statt. Für das «Berliner Tageblatt» berichtete Kurt Tucholsky, die Ausstellung sehe aus «wie ein ganz putziger Kramladen». Aber einer sei dabei, der den ganzen Laden umwerfe und den Besuch lohne: «George Grosz, ein ganzer Kerl und ein Bursche voll unendlicher Bissigkeit. Wenn Zeichnungen töten könnten: das preußische Militär wäre sicherlich tot.»<sup>107</sup> Die Mappe «Gott mit uns», die Tucholsky auf jeden «gut bürgerlichen Familientisch» wünschte, trug dem Zeichner wie dem Verleger eine Klage wegen «Beleidigung der Reichswehr» ein. Der neue Reichskunstwart Edwin Redslob ergriß in seinem Gutachten Partei für Grosz, der nun vor Gericht mit seiner vorsichtigen Verteidigung Tucholsky enttäuschte. Der Verleger musste sechshundert, der Künstler dreihundert Mark zahlen. Eine «schon lange gärende Unruhe, Unzufriedenheit und Sportlust» hätten die Dadaisten zum Ausdruck gebracht, sagte Grosz später. Doch war eben Dada in Berlin nach dem Krieg mehr als nur eine

Fopperei des Kunstspießers. Viele Prozesse und Skandale würden folgen. Die Hauptstadt der neuen Republik glied einem brodelnden Kessel. «Wer den Kessel heizte, sah man nicht; man sah ihn nur lustig brodeln und fühlte die immer stärker werdende Hitze. An allen Ecken standen Redner. Überall erschollen Haßgesänge. Alle wurden gehaßt: die Juden, die Kapitalisten, die Junker, die Kommunisten, das Militär, die Hausbesitzer, die Arbeiter, die Arbeitslosen, die Schwarze Reichswehr, die Kontrollkommissionen, die Politiker, die Warenhäuser und nochmals die Juden. Es war eine Orgie der Verhetzung, und die Republik war schwach, kaum wahrnehmbar.»<sup>108</sup> Die Kunst machte mit und musste sich behaupten inmitten von «Lärm, Gerücht, Geschrei»<sup>109</sup>, politischen Parolen.

1919 eröffnete an der Weidendammer Brücke Reinhardts Großes Schauspielhaus mit der «Orestie» des Aischylos. Wo Friedrich Hitzig die erste Markthalle errichtet hatte, spielte ein Zirkus, bis Max Reinhardt das Haus von Hans Poelzig umgestalten ließ zu einem Theater für Massen. Zum ersten Mal traf sich dort am 29. November das «nachkaiserliche Berlin», begeistert von der «Tropfsteinhöhle», dem «Stalaktitenwald», den herabhängenden Zapfen, mit denen der Architekt den Innenraum dramatisiert hatte: «Auf allen Gesichtern das Staunen über das Haus, vor allem über die Kuppel, die sich wie eine Eisgrotte hochtürmt. Nord und Süden: denn in der Pause sahen wir die Wandelgänge, und es war ein Wandeln unter Palmen, die rotes und blaues Licht milde ausstrahlen. Aus größter Einfachheit sind hier stärkste Kräfte geholt.»<sup>110</sup> Da seine Theaterträume im nachrevolutionären Berlin nicht Wirklichkeit werden wollten, übergab Max Reinhardt 1920 die Direktion des Deutschen Theaters an Felix Hollaender und kümmerte sich fortan um die Salzburger Festspiele. In der «Tropfsteinhöhle» wurde 1930 das Singspiel «Im weißen Rößl» uraufgeführt.

Erregend Neues bot das Staatliche Schauspielhaus am Gendarmenmarkt unter dem Sozialdemokraten Leopold Jessner. Zum ersten Mal seit Ifflands Tagen leitete wieder ein Künstler das Haus.<sup>111</sup> Seine Intendanz begann mit «Wilhelm Tell» und wurde ein Skandal, weil Jessner Schillers Revolutionsdrama entschweizerte. Statt Alpendekoration und Folklore zeigte er eine Treppe. Genauer: «ein Treppenrecheck, dessen vierte,



dem Publikum zugewandte Längsseite fehlte, nahm die Breite der Bühne ein. Die ziemlich erhöhten Treppen führten – von hinten oben, rechts und links oben – hinunter auf die so eingekesselte Spielfläche. Der jeweilige Schauplatz wurde nur durch winzige Veränderungen angedeutet.»<sup>112</sup> Fritz Kortner spielte den Gessler und kam, weil dieser anfangs nicht auftritt, etwas später. Jessner stürzte ihm entgegen, er brauche sich nicht zurechtzumachen, man müsse ja doch gleich aufhören. Im Zuschauerraum verärgerten sich Gelächter, Proteste, Verteidigungsrufe, Beifall zu einem Lärm, der die Schauspieler zum Brüllen zwang. Mehrfach drohte der Abbruch der Vorstellung, bis die Polizei eingriff. Kortner erinnerte sich: «Durch diese hohle Gasse muss er kommen ...» – «Wo ist sie?» schrie einer schrill, dem die Andeutung nicht genügte. Darauf Gelächter der Übel-, Empörungsrufe der Wohlgesimten. Einer schrie: «Jüdischer Schwindel!» – «Jüdischer Schwindel!» wurde nun im Chor gerufen. Dann begann eine Saalschlacht. Die Liberalen und die Linken kämpften hart und erfolgreich.»<sup>113</sup> Dem Glauben an die Heilungskräfte der Kunst und die Notwendigkeit, unter neuen Umständen Neues zu erproben, entsprach auf der anderen Seite der Unwille, vom Hergebrachten abzuweichen und sich das Refugium des Schönen auch noch nehmen zu lassen, wenn schon Krieg und Kaiser verloren waren. In einer Teil-Aufführung am Gendarmenmarkt saß, neben seinem Vater, der eine Trillerpfeife mitgebracht hatte, der achtjährige Friedrich Luft, der nach 1946 zum wichtigsten Theaterkritiker West-Berlins werden sollte. Er hat seine Begeisterung fürs Bühnentreiben auf dieses Erlebnis datiert.

Jessner machte weiter. «Richard III.» ließ er den Anfangsmonolog schwarz gekleidet vor schwarzem Vorhang sprechen. Skandale, Proteste begleiteten die zehnjährige Intendanz. Als der Abschied bevorstand, schrieb Alfred Kerr: Jessner habe einen Stall zu einem Tempel geschaffen. «Solche Fülle, solche Blüte (trotz jeder triftigen Einwendung), das gab es nicht in Europa, noch in Amerika. Berlin: Weltzentrum. – Ja, was wird, alles in allem, dieser Abschnitt einstens doch gewesen sein? Es gibt keinen Zweifel: – Das (im Ernst gesprochen) perikleische Zeitalter der Republik.»<sup>114</sup>

Jessner war mutig genug, 1926 auch Erwin Piscator einen Schiller am

Gendarmenmarkt inszenieren zu lassen, «Die Räuber». Spiegelberg, der Gegenspieler Karl Moors, trug eine Trotzki-Maske. Piscators Theater war das Gegenstück zum strengen, von Raum und Zeit abstrahierenden Inszenierungsstil Jessners. Er aktualisierte, projizierte Bilder, Filme, Zeichnungen und Texte auf Leinwände, setzte Chöre ein, agitierte. Der KPD-Mann entwickelte, was er «episches Theater» nannte. Die Volksbühne am Bülowplatz übertrug ihm 1924 die Oberspielleitung und ging aber schon im März 1927 auf Distanz zu den radikalen politischen Tendenzen der Aufführungen. Piscators «proletarisches Theater» fand eine neue Heimstatt in Berlin W, am Nollendorfplatz. Die Piscator-Bühne eröffnete mit Ernst Tollers «Hoppla, wir leben!». Der Autor, einst Student Max Webers, Vorsitzender der USPD in Bayern, an der Seite von Erich Mühsam und Gustav Landauer ein tragischer Held der Münchner Räterepublik, dafür zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt, schilderte in seinem Drama das Ende revolutionärer Illusionen in einer Gesellschaft der Reformen, Angestellten und «Wahlspieler». Wo expressionistisches O-Mensch-Pathos war, tönte es inzwischen newsachlich. Held der Aufführungen war freilich immer auch der Bühnenapparat. Piscator arbeitete mit John Heartfield und Hanns Eisler zusammen, mit dem Bauhausmeister László Moholy-Nagy, mit George Grosz und Bertolt Brecht, der nicht allzu weit vom Nollendorfplatz mit Helene Weigel lebte, seine «Dreigroschenoper» aber im Theater am Schiffbauerdamm aufführen ließ. Das Miteinander der Künste, der Konkurrenzkampf von staatlichen und privaten Bühnen, die gewählte Nachbarschaft zu politischen Tagesfragen und das ewige Großstadtbedürfnis nach Unterhaltung sicherten die Produktivität des Theaterbetriebs, auch wenn immer wieder Geldschwierigkeiten dazwischenkamen.

Den Geist der Neuen Sachlichkeit, wie der Stil hieß, der zur Zeit der relativen Stabilität passte, lernte man gut im «Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte» kennen, das als Mitteilungsblatt der Galerie Alfred Flechtheim begann, bis Ullstein es übernahm. Bis zu zwanzigtausend Exemplare des «Querschnitts» wurden verkauft. Man veröffentlichte neueste Literatur und Kunst, schrieb über Autos und Sport, zeigte großartige Fotos, auch Aktbilder, und war vor allem einem verpflichtet: dem Zeitgeist. Dem aller-

dings wollte man, und das gelang oft, eine Nasenlänge voraus sein. Schon die Mischung – Proust, Hemingway, Majakowski, Gottfried Benn neben Picasso, Chagall oder der jungen Berliner Bildhauerin Renée Sintenis – passte zur Durchlässigkeit im geistigen Berlin. Kunst und Sport wurden gleichwertig, einander spiegelnd, behandelt. War nicht jeder Boxkampf ein Drama von existenzieller Wucht? Immer weltläufig, gern ironisch, bewusst elitär traf man den Geist einer Zeit, die sich von alten Mustern löste, neben Schauspielerinnen und Malern auch Rennfahrer und Boxer anhimmelte.

Mehr oder weniger zaghaft öffneten sich alle Institutionen. Die Akademie der Künste unter ihrem Präsidenten Max Liebermann nahm nach einem reinen Männerjahrbundert Käthe Kollwitz auf und erhielt eine Dichtersektion. Das Pergamonmuseum wurde endlich fertiggestellt, und Ludwig Justi, der Direktor der Nationalgalerie, eröffnete im Kronprinzenpalais eine neue Abteilung mit Impressionisten und Expressionisten. Ein Prunksstück dieser «Galerie der Lebenden» war der «Turm der blauen Pferde» des 1916 gefallenen Franz Marc, den bei Verdun ein Granatsplitter getroffen hatte. Unter Otto Klemperer wurde die Krolloper ab 1927 ein Zentrum der Neutöner. Er führte Werke von Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Leoš Janáček, Ernst Krenek auf. Nie wieder gab es in der Stadt so viel Unerhörtes und Ungesehenes zu entdecken. Und doch schien es unmöglich, die Berliner zu überraschen. Der Schriftsteller Andrej Bely hielt 1924 fest, «wie schön es in Berlin ist», wohin er als einer von Zehntausenden Russen emigriert war. Die Stadt sei «ein organisierter, systematisch realisierter Alptraum, dargeboten in der unschuldigen Form des normalen, gesunden (bourgeois) Menschenverstands». Alle Verrücktheiten würden «von dem »nüchternen« Alltagsberlin» übertroffen.<sup>115</sup> Die russischen Emigranten verwandelten Teile von Berlin W in «Charlottengrad» und wunderten sich, so Bely, wenn sie doch einmal Deutsch hörten. Von den Millionen, die vor Revolution und Bürgerkrieg geflohen waren, kamen etwa 360 000 nach Berlin. 1923 erschienen hier 39 russische Tageszeitungen und Zeitschriften, gab es 86 russische Verlage. Die Stadt galt als «dritte Hauptstadt des russischen Geisteslebens» nach Petrograd und Moskau.<sup>116</sup> Im 19. Jahrhundert hatten sich die Hohenzollern und die Romanows im Zeichen der Heiligen Allianz verbündet, Fortschrittler wie Sozialdemokra-

ten sahen im Zarenreich den Hort der Unfreiheit. Mit «Charlottengrad» begann ein neues Kapitel, entstand die besondere, immer spannungsvolle Beziehung der Stadt zu Russland.

1922 verübten zaristisch gesinnte Terroristen in der Philharmonie ein Attentat auf Pawel Miljukow, den Außenminister der verjagten provisorischen Regierung. Der liberale Publizist Wladimir Dimitrijewitsch Nabokow wurde bei dem Versuch, sie aufzuhalten, ermordet. Sein Sohn Vladimir Nabokow schloss im gleichen Jahr das Studium in Oxford ab, zog dann zur Familie nach Berlin, wo er bis 1936 lebte und schrieb. Nach dem Vertrag von Rapallo 1922 unterhielt die Republik enge Beziehungen zur gerade gegründeten Sowjetunion. Sie zu vertiefen, war das Ziel der «Gesellschaft der Freunde des neuen Russland», die Vortragsabende und Reisen organisierte. Der Vereinigung gehörten Alfred Döblin, Thomas Mann, Albert Einstein, Ernst Rowohlt und Samuel Fischer, auch Ernst Toller, Johannes R. Becher und Anna Seghers an, aber auch der technische Direktor von Telefunken, Georg Graf von Arco, und der Reichspräsident Paul Löbe. Das Interesse an der Wirklichkeit im Osten und an den sowjetischen Künstlern war gewaltig. Die eine Avantgarde lernte von der anderen.

Sergej Eisensteins Film «Panzerkreuzer Potemkin» wurde 1926 verboten, dann nach heftiger Aussprache in der Prüfstelle freigegeben, wenige Wochen später jedoch wieder verboten, woraufhin Alfred Kerr von seinem Amt in der Film-Oberprüfstelle zurücktrat. Eine veränderte Fassung des Meisterwerks kam im August in die Kinos. Das Hin und Her bewies, wie widersprüchlich das Verhältnis zur Sowjetunion war, mit der man Handel treiben wollte, die der Reichswehr bei der Umgehung beschränkender Bestimmungen des Versailler Vertrags half und die dann doch als «bolschewistische Gefahr» galt. Die KPD war längst auf Komintern-Linie, kopierte das Vorbild der KPdSU und folgte Moskauer Anweisungen. Dennoch blieb die Neugier, sie war nicht geringer als die Leidenschaft für alles Amerikanische, für Jazz, Chaplin, Dollar und die Formel vom Spree-Chicago. Seine Brückenfunktion zwischen Ost und West erfüllte Berlin in den Zwanzigern, indem es Anregungen von überall aufnahm.

Die Durchschrittsdeutschen, von denen Andrej Bely annahm, dass keine Widersinnigkeit sie mehr erschüttern konnte, bildeten ein Massen-

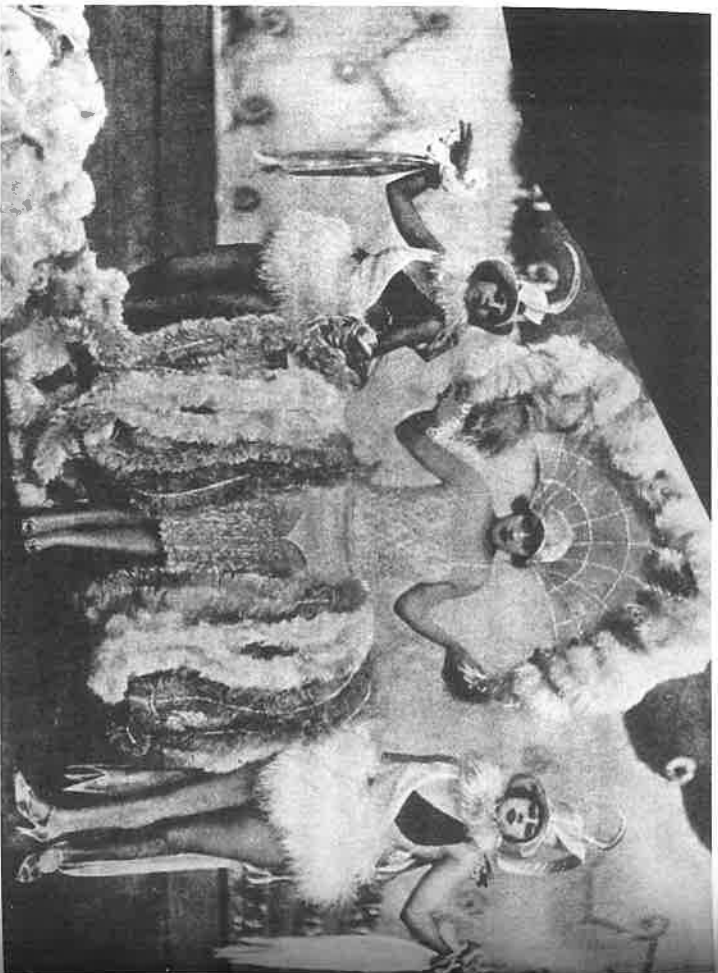
publikum. Sie waren dabei nicht allein; neben den Russen, neben jüdischen Zuwanderern aus Osteuropa spielten Gäste, Touristen eine große Rolle. Man warb um sie mit dem Slogan «Jeder einmal in Berlin». 1,6 Millionen übernachteten 1929 in den Hotels, 256 000 von ihnen kamen aus dem Ausland.<sup>117</sup> Die Attraktionen der großen Stadt ebneten Unterschiede der Herkunft und des Status ein, ermöglichten Zusammentreffen in der Anonymität der vier Millionen.

Der Soziologe, Schriftsteller, Journalist Siegfried Kracauer, der Berlin oft besucht hatte, bevor er 1930 umzog und von hier aus für das Feuilleton der «Frankfurter Zeitung» schrieb, beobachtete, wie wenig Raum für «die sogenannten Bildungsschichten», die klassischen Kulturträger, blieb: «Sie müssen mitspeisen oder snobistisch abseits sich halten; ihre provinzielle Abscheidung, jedenfalls hat ein Ende. Durch ihr Aufgehen in der Masse entsteht das homogene Weltstadt-Publikum, das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist.»<sup>118</sup> Das neue Publikum traf man in den Lichtspielhäusern der Stadt, die über zweitausend Besuchern Platz boten und mit den Kinos der Anfangsjahre nicht mehr viel gemein hatten. Sie inszenierten ein «Gesamtkunstwerk der Effekte», sie glichen Palästen und hießen auch so, der Gloria-Palast am Kurfürstendamm, der Titania-Palast in Steglitz, die Lichtburg in Gesundbrunnen und einige mehr. 1928 zählten die Kinos der Stadt etwa sechzig Millionen Zuschauer.<sup>119</sup> Man vergnügte sich im Sportpalast an der Potsdamer Straße in Schöneberg bei Boxkämpfen und Radrennen. Das Sport-Girl wurde zum Idol, gesund, lebensfroh, knackig.<sup>120</sup> Man hörte Radio, man ging in die Revue, wo Girls in langer Reihe die Beine schwenkten, man telefonierte, täglich 1 250 000 Gespräche. Die Berliner waren plauderwütig und zerstreungssüchtig. Auch nach Feierabend überzeugten sie durch jene «Leistungsfähigkeit», die dem New Yorker Oberbürgermeister 1929 bei einem Besuch so bewundernswürdig schien.<sup>121</sup>

Kracauer sah einen engen Zusammenhang zwischen der täglichen Arbeit und dem nächtlichen Amüsement: «Man schilt die Berliner zerstreungssüchtig; der Vorwurf ist kleinbürgerlich. Gewiß ist die Zerstreungssucht hier größer als in der Provinz, aber größer und fühlbarer ist auch die Anspannung der arbeitenden Massen – eine wesentlich formale Anspan-

nung, die den Tag ausfüllt, ohne ihn zu füllen ... Der Form des Betriebs entspricht mit Notwendigkeit die des <Betriebs>».<sup>122</sup> Das Berliner Jahrzehnt war ein «goldenes» dank eines hochprofessionellen, trotz Verbots und Angriffen oft bedenkenlosen Kulturbetriebs, einer eigenen Kulturindustrie, die allem den Stempel des «Revueartigen» aufdrückte. Und die Revuen an der Komischen Oper unter James Klein, im Admiralspalast unter Hermann Haller, unter Erik Charell im «Großen Schauspielhaus» vereinten an einem Abend, was das Stadtleben im Ganzen auszeichnete. Sie konzentrierten urbane Erfahrung, Metropolengeist und -schwurbel: «Ballett, Oper, Kintopp, Kabarett, Varieté, Operette, Modenschau, Stoffe, Kitsch, Sentimentalität, Lyrik, Licht, Klang, Erotik, Sakrales, Pathos, Ironie – was gibt es noch? – Sport, Gesellschaft, Militarismus, Mode, Spielzeug, Schiff, Eisenbahn, Luftschiff, Wasser, Feuer, Rokoko, Gegenwart, Humanismus, Technik – aus all diesen Dingen besteht eine <Revue>. Sie kommt aus Amerika. Sie ist amerikanisch. Sie ist der Ausdruck einer Zivilisation, die den Ehrgeiz hatte, alles durchzumachen, und keine Zeit, alles zu verdauen. Sie ist der theatrale Ausdruck einer Gesinnung, die <aufs Ganze geht>, einer Quantitätsgesinnung. Sie lebt von der Masse, sie besteht aus Massen, sie wird für die Massen gespielt.»<sup>123</sup> So schrieb Joseph Roth nach der ersten Charell-Revue im Oktober 1924. Er fand keinen Zusammenhang der dreißig und zwanzig Szenen. Sie folgten rasch aufeinander, ihr «Rahmen» war «der Abend, an dem sie gezeigt wurden».

Die Revuen lockten mit Titeln wie «Welt ohne Schleier», «Berlin ohne Hemd», «An und Aus», «Von Mund zu Mund», «Drunter und drüber». Mit «Zieh dich aus!» verhiess James Klein «einen Abend ohne Moral in 30 Bildern und unter Mitwirkung von 60 preisgekrönten Aktmodellen».<sup>124</sup> Um Erotik oder Sex ging es, aber immer auch um Geld, viel Geld – und die harte Arbeit des Sichdurchsetzens, den Zeitgeist zu treffen. Die drei großen Revuehäuser lagen an der Friedrichstraße, die bereits aus der Mode kam, sich den Ruf des Altväterlichen erwarb, mochten die Tiller-Girls die Beine auch noch so hoch werfen. Die «New York Times» empfahl ihren Lesern im September 1928 ein «musical entertainment» am Kurfürstendamm. Dort lief seit Mai «Es liegt in der Luft», getextet von Marcellus Schiffer, vertont von Mischa Spoliansky. Die vierundzwanzig Bilder zeig-



Nach ihren Beinen war die ganze Welt verrückt: Marlene Dietrich, 1901 in Schöneberg geboren, 1926 in Erik Charalls Revue «Von Mund zu Mund». Vier Jahre später erlebte sie mit der Rolle der Lola im Film «Der blaue Engel» ihren internationalen Durchbruch und unterschrieb einen Vertrag mit Paramount Pictures. Angebote von Goebbels, im Dritten Reich zu arbeiten, lehnte sie ab. Sie starb 1992 in Paris und wurde in Berlin-Friedenau auf dem Friedhof Schöneberg III beigesetzt.

ten und verspotteten, so Kurt Pinthus, den «bewußt snobistischen, saloppen, pomadigen Ton des heutigen Berlins».<sup>125</sup>

In der Schiffer/Spoliansky-Revue sangen zwei Frauen in Schwarz: «Wenn die beste Freundin mit der besten Freundin, um was einzukaufen, um was einzukaufen, durch die Straßen latschen, um sich auszuquatschen, spricht die beste Freundin zu der besten Freundin. Meine beste Freundin!» Die eine war die Geliebte und baldige Frau des Texters, Margo Lion, die andere hieß Marlene Dietrich, 1901 in Schöneberg geboren. Curt Riess, der sie gut kannte, meinte, sie sei immer «Kurfürstendamm» geblieben, hinter

ihrer Fassade habe sich stets «die Berliner Hausfrau» verborgen.<sup>126</sup> Das Couplet war ein Riesenerfolg, bis ihm Brecht/Weill mit der Moritat von Macke Messer und dem Lied der Seeräuberjenny Konkurrenz machten. Die Dietrich entwickelte sich allmählich zur Projektionsfläche für Phantasien erotischer Unbekümmertheit. Im September 1929 spielte sie im Berliner Theater in Kreuzberg die reiche Amerikanerin Mabel, die einen Kellner bezirzt. «Zwei Krawatten» hieß das Revuestück von Mischka Spoliansky und Georg Kaiser, dem erfolgreichsten expressionistischen Dramatiker. Die Geschichte, behauptete Kaiser, habe er im städtischen Alltag gefunden. Den Kellner spielte Hans Albers, und um diesen zu sehen, kam der Regisseur Josef von Sternberg ins Theater. Er wollte ihn in einem Film nach Heinrich Manns Roman «Professor Unrat» besetzen, einem Buch aus dem Jahr 1905. Die Hauptrolle stand Emil Jannings zu, dem Stummfilmstar, der sich nun im Tonfilm beweisen wollte. Sternberg sah Marlene Dietrich in der Rolle Mabel und ließ sie am folgenden Tag in sein Büro bestellen. Sie hatte schon in Filmen gespielt, aber wirkte dabei unbeholfen auf ihn. Während viele ihm ihre Freundinnen oder bekannte Schauspielerinnen für die Rolle der Lola empfahlen, setzte er auf seine Entdeckung, aus der er, das war klar, etwas machen, die er formen musste. Hart waren die Auseinandersetzungen in der Ufa, schließlich ging es wie immer beim Film um große Summen. Wäre es nicht besser gewesen, wie Heinrich Mann riet, Trude Hesterberg zu verpflichten? Oder auf Brigitte Helm zu setzen, die in Fritz Langs Großstadtbildraum «Metropolis» glänzte? Aber dieser teuerste deutsche Film, der sechs Millionen Mark verschlungen hatte, war 1927 bei Kritikern wie an der Kasse durchgefallen, und Produzent Erich Pommer hatte allen Grund, «Metropolis» vorerst vergessen zu wollen.

Pommer, 1889 als Sohn eines jüdischen Kaufmanns geboren, war der Organisator der Berliner, und das hieß bekanntlich: fast der gesamten deutschen Stummfilmproduktion. Seine Biographie, so außerordentlich sie sich ausnimmt, spiegelte Zeit- und Lokalgeschichte.<sup>127</sup> Die Familie Pommer zog über Göttingen nach Berlin. Sie wohnte in der Immanuelkirchstraße, NO 55, der Vater wurde Mitinhaber einer Herrenmaßschneiderei in der Friedrichstraße. Dort residierte der frühe Kintopp. In der Friedrichstraße 20 arbeitete die jüngere Schwester, Grete Pommer, als Sekretärin

in der Filiale der französischen Kinematographen-Gesellschaft von Léon Gaumont. Nachdem sie ihren Bruder dem Berliner Repräsentanten vorgestellt hatte, bot dieser Erich Pommer eine Stelle als Verkäufer an. Er lernte, was zum Filmgeschäft gehörte, führte Filme vor, schnitt Wochenschauen, half als Schauspieler aus, kümmerte sich um Werbung, Plakatenwürfe, Verbindungen zur Presse. 1910 ging Pommer für Gaumont nach Wien. 1914 eingezogen, diente er an der französischen Front, war Kritischer und Radmelder, erhielt das Eiserne Kreuz und die Beförderung zum Unteroffizier. An der russischen Front traf ihn 1916 eine Kugel ins linke Bein, nach der Genesung bildete er Rekruten aus, bis das Buß, das Bild- und Filmmamt, Verwendung für seine speziellen Fähigkeiten hatte. Das Amt organisierte filmische Propaganda im Auftrag des Kriegsministeriums wie des Auswärtigen Amtes, es befasste sich mit Feldkinos, Wochenschauen von der Front, Filmverleih und Zensur. Für diese arbeitete Pommer in Rumänien. Um den Rückstand der Deutschen in der psychologischen Kriegsführung aufzuholen, forcierte die Oberste Heeresleitung unter Ludendorff die Gründung eines Filmkonzerns. Das Bild- und Filmmamt existierte seit Januar 1917, im Dezember vereinigten sich private Firmen zur Universum-Film-Aktiengesellschaft, der Ufa, an der sich die Deutsche Bank wie die Reichsregierung beteiligten. Erich Pommer war Gesellschafter der Decla-Film-Gesellschaft, die 1920 mit der Deutschen Bioscop zur Decla-Bioscop AG fusionierte. Damit gehörten ihr die Ateliers in Neubabelsberg und viele Kinos mehr, nur die Ufa war mächtiger. Nach komplizierten Verhandlungen gelang Ende 1921 die Fusion der beiden Firmen, 1923 wurde Pommer Ufa-Vorstand und war der einflussreichste Filmproduzent der Republik, hin- und hergerissen zwischen geschäftlichen und künstlerischen Gesichtspunkten. Er produzierte etwa «Das Cabinet des Dr. Caligari», den Albtraum einer verrückten Welt, oder Fritz Langs «Nibelungen». Pommers Neigung zu Großproduktionen, von denen höchstens die Hälfte erfolgreich war, missfiel. Im Januar 1926 trat er als Ufa-Produktionsleiter zurück, ging nach Amerika, unterschrieb einen Vertrag mit der Paramount, aber die Ufa brauchte ihn, holte ihn zurück. Und so suchte er mit seinem Regisseur von Sternberg eine Darstellerin für die Lola im Tonfilm «Der blaue Engel».

Marlene Dietrich soll ihn auch dadurch überzeugt haben, dass sie sich

um die Rolle nicht sonderlich bemühte. Pommer engagierte sie für zwanzigtausend Mark. Jannings, dem Professor Immanuel Rath, zahlte man das Zehnfache. Die Musik schrieb Friedrich Hollaender, der Pommer in den Babelsberger Ateliers etwas vorgespielt und ihn überzeugt hatte. Schon sein Vater hatte Operetten komponiert, sein Onkel leitete das Deutsche Theater. Er selbst spielte Klavier im Kino, begleitete die Sängerinnen der Zeit, Blandine Ebinger oder Trude Hesterberg, komponierte Couplets, Revuen. «Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt» wurde ein Welt-hit, nachdem «Der blaue Engel» am 1. April 1930 im Gloria-Palast Premiere hatte. Der «Film-Kurier» berichtete, ein wenig außer Atem: «Die Besonderheit des Ereignisses schon äußerlich erkennbar: Ungewohnter Beginn. Eintrittskarten zu stark erhöhten Preisen schon lange im Voraus ausverkauft ... Menschengespäler am Kurfürstendamm bei der Autofahrt. Kampf der Autobesitzer und Chauffeure um die wenigen Parkplätze. Im Gloria-Palast versammelt sich alles, was Film-Berlin zu solchen feierlichen Anlässen zu entsenden pflegt ... Zum Schluss ungezählte Vorhänge für Emil Jannings und Marlene Dietrich.»<sup>128</sup> Sie, nun ein Star, stieg noch an diesem Abend in den Zug gen Bremerhaven und fuhr dann mit dem Schiff nach Amerika. Der «Völkische Beobachter» ätzte im Jahr darauf über die «bewußt jüdische Zersetzung und Beschmutzung deutschen Wesens und deutscher Erziehungswerte», die in diesem Film am Werke sei, schimpfte über «die gallischen Visagen, die als Brechmittel wirken».<sup>129</sup> Der Schauspieler Kurt Gerron, er war der Zauberkünstler Kiepert im «Blauen Engel», wurde 1944 in Auschwitz vergast. Der Autor des Romans, Heinrich Mann, die Drehbuchautoren Carl Zuckmayer, Karl Gustav Vollmoeller, Robert Liebmann, der Komponist Hollaender, der Produzent Pommer, die Schauspielerinnen Marlene Dietrich und Rosa Valetti, der Schauspieler Karl Huzár-Puffy gingen nach der Machtergreifung der Nazis, drei Jahre nach dem Premieren-erfolg, ins Exil.

Die meisten Filme, die in den Ufa-Ateliers in Neubabelsberg oder Tempelhof gedreht wurden, zeigten der Stadt Berlin, wie sie die Autoren, Regisseure, Kameraleute täglich vor Augen hatten, die kalte Schulter, gönnten ihr nur Klischees. Im «Berliner Tageblatt» klagte der Kritiker Leo Hirsch