

schlecht, daß man sich nicht einmal traute, die Filme auch nur im geschlossenen Kreise vorzuführen. Hierzu gehörten „Cimarron“, „Rio Rita“ und die Verfilmung von Arnold Zweigs „Sergeant Grischa“. Die beiden letzten waren von Friedrich Zelnik verdeutscht, bei dem die linke Hand, mit der er die Kaiseraudienz in Ischl drehte, niemals wußte, was die rechte bei der Verfilmung von Hauptmanns „Webern“ tat.

DER KRIEG DER WEISSEN MÄUSE

Gerhard Reutlas floh eines Tages ohne jeden äußeren Grund aus der Leitung der Konzerntheater und machte sich mit seinen alten Partnern Meinhard und Bernauer im Mozartsaal am Nollendorfplatz selbständig. Sein Plan war ein Filmtheater für Anspruchsvolle, das nicht von vornherein auf eine bestimmte Weltanschauung aus der Nachbarschaft der Gartenlaube festgelegt war. Man erklärte ihn für verrückt, daß er eine gesicherte Existenz mit weitgehendem Einfluß gegen ein spekulatives Abenteuer eintausche. Er blieb diesen Einwänden gegenüber taub. Er wollte nicht mehr gebunden sein an Marschrouten und Parolen, an den Mechanismus der Konzernpolitik, die für künstlerische Forderungen nur das mitleidige Lächeln des wirtschaftlich Stärkeren hat. Studierten die Filmgewaltigen wenigstens Theatergeschichte mit offenen Augen, so wußten sie, daß es immer erlaubt und fair war, mit Unterhaltungsware das Geld zu verdienen, das man zur Finanzierung der Dinge braucht, um derentwillen wir von Kunst reden dürfen, und daß auch der Film sich der Verpflichtung nicht entziehen darf, einen großen Teil des Verdienstes aus Amüsierfilmen zur Herstellung künstlerischer Gesinnungsfilme zur Verfügung zu stellen.

Der große Theaterprinzipsal Otto Brahm hat mit Sudermann das Geld verdient, das ihm ermöglichte, Ibsen und

Hauptmann zu spielen. Er machte Konzessionen nicht zur persönlichen Bereicherung, sondern rechtfertigte sie durch einen höheren Zweck. Das Sprechtheater hat seine Anziehungskraft oft dem Umstande zu verdanken, daß der Besucher oft durch einen einzigen ungewöhnlichen Abend veranlaßt wurde, fünf schlechte in Kauf zu nehmen. Er kam immer wieder in das Theater mit dem Bewußtsein: hier hast du einmal etwas erlebt. Dieser Lokalisierung eines Erlebnisses blieb er treu, über Enttäuschungen und Klippen hinweg. Es gibt Theatervorstellungen, an denen der Direktor nicht einen Pfennig verdient, und die trotzdem das Fundament auch seiner wirtschaftlichen Existenz bilden. Name und Klang spielen eine entscheidende Rolle, Erinnerungen und Assoziationen sind nicht auszulöschen. Wo die Kunst einmal ihre Zelte aufgeschlagen hat, bleiben atmosphärische Reste eine suggestive Kraft, die sich beim Publikum in Ehrfurcht und lautlosen Respekt umwandelt. Für alle diese Überlegungen so elementarer Natur haben die Halbgötter des Films bisher keine Zeit gehabt. Sie arbeiten unbekümmert um jede Tradition, sie wollen an keine Vergangenheit anknüpfen, sie rennen wütend, blind und eigensinnig in eine Welt der gedanklichen Enge, aus der es auch geschäftlich so leicht keine Erlösung gibt.

Wir kennen Talleyrands elementaren Satz von der Sprache, die dazu da sei, die Gedanken zu verbergen – die moderne Psychologie, jeder moderne Roman bestätigen ihn. Wir wissen heute, daß die Widersprüche des menschlichen Charakters (man lese Strindbergs Vorwort zu „Fräulein Julie“) leichter im Roman als auf der Sprechbühne darzustellen sind. Frank Wedekind entlarvte zuerst die Wertminderung des Wortes für das Theater, als er in der „Büchse der Pandora“ die Gespräche mehrerer Personen völlig monologisch gestaltete und jeden ohne Rücksicht auf den Gesprächspartner seine eigene, nur ihm verständliche Sprache reden ließ. Als es immer klarer wurde, daß die Krise der Sprache zum großen Teil darauf zurückgeführt

werden mußte, daß die Überzeugungskraft des gesprochenen Wortes immer mehr verblaßte, begann die Erkenntnis von der Macht des Unbewußten, der Bipolarität und Ambivalenz unserer Empfindungen und Worte den Bühnendialog zu revolutionieren oder zu entwerten.

Während dieser Krisenperiode des Dramas begann in Hollywood der Film gefährlich zu stagnieren. Die Einfallslosigkeit der Massenproduktion hatte sich wieder einmal totgelaufen. Man brauchte eine neue große Aufpulverung, um von Wallstreet neue Millionen zur Verfügung zu erhalten und den kleinen Spekulanten für Filmshares zu begeistern. Nur dieser Konstellation ist das Zustandekommen des ersten amerikanischen Tonfilms zu verdanken, wobei für uns Deutsche die bittere Feststellung bleibt, daß ein Teil der wichtigsten Tonfilmpatente der Deutschen Dr. Vogt, Dr. Engl und Massolle kurz vor dem Start des Tonfilms in USA für wenig Geld an die Fox-Film-Corporation verkauft worden waren, nachdem das deutsche Kapital für Versuchszwecke und Laboratorien ein Vermögen geopfert und schließlich resigniert hatte. Die führenden amerikanischen Konzerne waren zuerst so wenig von der Durchschlagskraft der neuen Erfindung überzeugt, daß sie auf Vorschlag des Filmzaren Will Hays den Brüdern Warner das Debüt überließen in der Annahme, eine ohnehin schon illiquide Firma hätte nichts mehr zu riskieren. Nach den ersten großen Erfolgen stellten sie sich um und proklamierten die Allmacht des gesprochenen Wortes, von dem sie sich eine Renaissance der Filmwirtschaft versprachen.

Der Tonfilm, ausgestattet mit sparsamem Dialog, wäre zweifellos eine entscheidende Bereicherung geblieben, solange er den optischen Gesetzen des Films treu blieb. Zwar konkurriert der Tonfilm heute nicht mehr, wie früher, in mißverstandenen Wettstreit mit der Sprechbühne, aber noch immer demonstriert er eine maßlose Überschätzung des gesprochenen Wortes und vergift jeden psychologischen Hintergrund. Er glaubt die psychologische Kulisse

durch Ton- und Geräuschkulisse ersetzen zu können. Die Filmdramaturgen begreifen noch nicht, wieviel gefährlicher die Banalität des Wortes im Verhältnis zur Banalität des Bildes ist. Die Abgenutztheit der Sprache macht das Publikum mit stupender Geschwindigkeit hellhörig für jede schiefe Wendung des Dialoges, jede Plattitüde, jedes Ausrutschen in eine papierne Sprache.

Reutlas wählte zur Eröffnung seines Mozartsaales einen Film, an dessen Aufführungsmöglichkeit in Deutschland nicht einmal die Hersteller gedacht hatten.

Der René Clair-Film „Souš les toits de Paris“ war wenige Monate vorher mit einem Durchschnittserfolg in Paris gestartet. In Deutschland hatte man sich auf den üblichen Argwohn gegen alles Außergewöhnliche beschränkt und sich völlig desinteressiert erklärt. Der Erfolg war umwerfend, veranlaßte eine Revision des Urteils in der französischen Presse und bahnte dem Film einen Welterfolg. Nur in Berlin war es möglich, Presse und Publikum für eine wertvolle Sache mit solchem Elan zu begeistern, daß das Theater monatelang gestürmt wurde.

Der Erfolg belebte Reutlas' Mut, seinem Programm treu zu bleiben. King Viders Negerfilm „Hallelujah“ und der „Blaue Expres“ mit der Musik von Edmund Meisel folgten. Ein umfassendes Programm war vorbereitet. Niemand bezweifelte mehr die Existenzberechtigung des Theaters.

Es war im November 1930, zwei Monate nach den Reichstagswahlen, die den Beginn eines damals noch unübersehbaren wirtschaftlichen Abstieges bildeten. Der Novembernebel roch nach Schwierigkeiten, Ängsten, Pleitegeiern auf dem Dache, bleierner Mutlosigkeit der Unternehmer. Die Stimmung der meisten wechselte zwischen Überlegungen, wie man schnellstens den Rest seines Geldes ins Ausland brächte, und dem ungesunden Fatalismus eines untätigen Abwartens. Die Menschen wurden scheuer voreinander als sonst, sie verheimlichten ihre Sorgen und Befürchtungen so gut es ging und klammerten sich an die

Milchmädchen-Weisheit, daß es nach soviel schon erlebten schlechten Zeiten nicht noch viel schlechter kommen könnte. Über den Theatern und Kinos lag eine Wolke von Lethargie. Alles interessierte sich nur noch für Hitler, das Bürgertum diskutierte kaum Abwehrmaßnahmen, man ängstigte sich vor klaren Entscheidungen, mutigen Entschlüssen und pries die Allmacht der dilatorischen Behandlung lebenswichtiger Fragen des einzelnen wie der Gesamtheit.

Die Jugend versank völlig in diesem Novembernebel. Ein Radikalismus ohnegleichen breitete sich aus. Niemand hatte seit dem November 1918 um die nachwachsende Generation ernsthaft geworben. Zwar wurde die Lebensbasis von Jahr zu Jahr schmaler und der gespendete Trost von der besseren Zukunft immer farbloser, einsilbiger und mechanischer. Niemand gab sich die Mühe, das Problem dieser Jugend einmal zu Ende zu denken. Eine Art Torschlußpanik, eine psychische Masseninfektion machte blind gegen die verelendenden Gestalten ringsum. Nicht nur das Geld war zum Teufel. Die Jugend hatte einfach nicht mehr die Fähigkeit, auf das bessere Morgen zu warten. Der Punkt schien schon überschritten, bis zu dem die Überreizung der Nerven getrieben werden kann, ohne daß es zu einer explosiven Entladung der aufgespeicherten Verbitterung kommt. Niemand unterschreibt freiwillig sein Todesurteil. Und diese Jugend wanderte in die Gefolgschaft der Partei, die ihr Erlösung aus der Dumpfheit ihres sturen Vegetierenmüssens zu einem neu geformten Idealismus der Tat und des Gefühls verhiess. Mit Hohn war diese Jugend nicht zurückzugewinnen. Angeworben von den Mächten einer wohlüberlegten Propagandakunst blieb sie taub gegen nüchtern vorgebrachte Einwände und Glossen. Diese Jugend wollte nicht glossiert, sondern befreit sein aus dem Kerker einer unfreiwilligen, unverdienten psychischen Haftstrafe. Das Brio, das aus ihrem Leben verschwunden schien, wurde nun durch eine andere Macht an sie herangetragen und in rasan-

te Marschmusik verwandelt. Sie gab sich dem Taumel dieses Rhythmus hin, weil sie eine andere Wahl nicht mehr zu haben glaubte und nach all den geschluckten Entbehrungen in der ersten Trunkenheit, in der Ekstase über ein neu erblicktes Ziel Phrase von Erkenntnis nicht zu unterscheiden vermochte.

In diesen Novemberwochen bereitete Reutlas sich auf die Uraufführung des verfilmten Remarque-Buches vor. Lewis Milestone, der Regisseur des Werkes, hatte nichts vom Weltkrieg gesehen und vor Remarque den „Garten Eden“ verfilmt, um so frappierender war trotz amerikanischem Menschenmaterial die Echtheit seiner Leistung. Reutlas hatte die Originalfassung gewissenhaft gesehen, er hatte die Presse, den äußeren und moralischen Erfolg in allen Metropolen der Welt verfolgt, den Dialog der deutschen Fassung studiert und glaubte, daß in der Erregung dieser Monate die pazifistische Wirkung des Werkes stärker sein müsse als je zuvor, besonders für die jetzt so laut brüllenden Jahrgänge, die den Krieg nicht kannten. Wie oft erlebte er in den späteren Vorstellungen des Films, daß junge Menschen hineinkamen mit der festen Absicht, Skandal zu machen, nach der ersten Hälfte des Films totenbleich dasaßen und am Schluß wortlos und völlig aus der Fassung gebracht das Theater verließen. Nirgends auf der Welt war der Vorwurf erhoben worden, der Film sei deutschfeindlich, überall war er mit überwältigendem Erfolge gelaufen, die Zeitungen aller Schattierungen lobten den vor Deutschland gezeigten Respekt und unterstrichen die pazifistische Tendenz. Nichts deutete darauf hin, daß um diesen Film der heftigste Kampf entbrennen sollte, der je um einen Film oder um ein Theaterstück getobt hat.

Reutlas hatte den Film nach monatelangem Kampf für sein Theater endlich erworben. Die Hersteller waren in ihren Ansprüchen nach den Resultaten der Aufführung in allen Ländern maßlos, und Reutlas versuchte, die Forderungen auf ein erträgliches Maß herabzudrücken. Die von

ihm übernommenen Verpflichtungen waren ungeheuer. Viele ausgezeichnete Kriegsfilme waren in Berlin und ganz Deutschland gelaufen, ohne daß es jemals zu Widersprüchen oder erregten Auseinandersetzungen gekommen wäre, von den „Rivalen“, der „Großen Parade“ bis zu „Stacheldraht“, „Verdun“ und dem Fliegerfilm „Wings“, der in seiner Originalfassung bestimmt kein Kompliment für Deutschland bedeutete, aber freilich auch nicht im Theater eines Außenseiters herausgekommen war. Er hatte kräftige Retuschen erfahren, und niemand fühlte sich veranlaßt, die Originalfassung zum Vergleich heranzuziehen, oder, wie in anderen Fällen, statt der neu eingefügten deutschen Titel von pazifistischer Tendenz die chauvinistische Originalsprache der deutschen Bearbeitung gegenüberzustellen.

Am 21. November wurde der Remarque-Film von der Prüfstelle unter Vorsitz des Regierungsrates Dillinger im Mozartsaal zensiert. Die anwesenden Vertreter und Gutachter des Reichsinnenministeriums und des Auswärtigen Amtes hatten keinerlei Bedenken, doch, sprach sich der Vertreter des Reichswehrministeriums, Kapitänleutnant von Baumbach von der Presseabteilung des R. W., für ein unbedingt notwendiges Verbot des Films aus. Er verlas ein umfangreiches Schriftstück, das Angaben über die deutschfeindliche Tendenz der amerikanischen Originalfassung enthielt, und zitierte verschiedene Briefe ähnlichen Gedankenganges. Die Kammer ging über die Beanstandung glatt hinweg und bezeichnete den Film als das Hohelied der Kameradschaft. Kaum war der Film zensiert und die Uraufführung für den 4. Dezember angesetzt, als in rechtsradikalen Zeitungen eine intensive Hetze gegen den Film begann. Zu derselben Zeit lief der Film in Paris in einem neueröffneten Boulevardkino auf den Champs-Élysées. Man hatte die Erstaufführung als eine groß aufgezugene Wohltätigkeitsvorstellung für die Invaliden des Weltkrieges, die von allen Teilen der Stadt herbeigehumpelt waren, arrangiert. Dieses Auditorium brachte dem Film die brau-

sendste Zustimmung. Nichts ließ darauf schließen, daß man dem Film eine deutschfeindliche Tendenz unterschieben könnte. Kein einziges Blatt schrieb darüber. Nur der deutsche Korrespondent einer Berliner Zeitung brachte Artikel großen Formats über die verabscheuungswürdige Gefährlichkeit der in Paris laufenden Fassung, die die englische Originalfassung mit teilweise einkopierten französischen Titeln war.

Wenige Tage vor der Zensur hatte Erich Maria Remarque die deutsche Fassung, die nach dem Verfahren der Rhythmographie hergestellt worden war, in Osnabrück in einer für ihn arrangierten Sondervorführung gesehen und für gut befunden. Am 24. November hatte im Mozartsaal in Anwesenheit von Remarque eine Vorführung des Films für die maßgebenden Redakteure und Mitglieder des Verlags stattgefunden, der mit der Veröffentlichung des Buches einen so ungeheuren Erfolg davongetragen hatte. Niemand glaubte sich zu Befürchtungen irgendwelcher Art veranlaßt, jeder stand unter dem Eindruck, daß die innere Kraft und Dynamik des Films sich auf jeden Zuschauer übertragen müsse.

Am Vormittag des Uraufführungstages trieben sich in den Kneipen der Umgegend des Nollendorfplatzes etwas merkwürdige Gestalten herum, die gelegentlich bei einer Molle den Billetthändlern ihr Herz ausschütteten, während des Verzehens einer von höherer Seite bezahlten Bockwurst wilde Flüche gegen den Remarque-Film ausstießen und sich in mystischen Drohungen ergingen. Für die beiden Vorstellungen des Uraufführungstages ließ Reutlas nur schwachen polizeilichen Schutz anfordern. Beide Vorführungen wickelten sich ohne den geringsten Widerspruch ab. Das Interesse weitester Schichten für den Film war ungeheuer, man riß den Händlern die Karten aus den Händen. Auf das tiefste erschütterte Menschen verließen das Theater, niemand glaubte an ernsthafte Krawalle. Am 5. Dezember berichteten die Zeitungen aller Schattierungen sehr ausführlich über den Film. Zugleich steigerte sich die Hetze in

außerordentlichem Umfange. Reutlas versuchte sofort, die Herstellungsfirma zu einer Vorführung der englischen Originalfassung vor der gesamten Presse und den Behörden zu überreden. Aber es war keine Kopie vorhanden, und angeblich bestand auch keine Möglichkeit, eine aus dem Auslande zu beschaffen. Durch diese Passivität der Deutschen Universal, die erst den Mund nicht voll genug hatte nehmen können, wurden die Angriffe ungeheuer angespornt. Reutlas vermutete noch für denselben Tag im Theater einen Zusammenprall der Meinungen. Für die ersten Aufführungen waren bereits alle Karten vergriffen.

Reutlas erhielt für den 5. Dezember zahlenmäßig nur sehr geringen polizeilichen Schutz, da am gleichen Tage in den verschiedensten Stadtteilen Berlins kommunistische Demonstrationen und Versammlungen stattfanden, die die Aufmerksamkeit der Polizei voll in Anspruch nahmen. Die Fünf-Uhr-Vorstellung verlief vollständig ruhig, und der Beginn der Sieben-Uhr-Vorstellung ebenfalls. Erst vom zweiten Akte an machte sich eine sehr starke Unruhe im Zuschauerraum bemerkbar. Nach wenigen Minuten war es offensichtlich, daß es sich um planmäßige Störungsversuche handelte, die von sorgfältig verteilten Nationalsozialisten ausgingen. Der die Vorstellung leitende Tonsteuermann versuchte zunächst durch Steigerung der Lautstärke der Tönapparaturs die Zwischenrufe einzuschüchtern. Aber der Tumult wurde immer wilder, an allen Ecken des Theaters brüllten Volksredner, und die wütesten Beleidigungen und Beschimpfungen erfüllten die Luft. Die im Theater anwesenden sechzehn Schutzpolizisten hätten niemals ausgereicht, um den Skandal der wohl vorbereiteten Sturmtrupps zum Schweigen zu bringen. Dem Tonsteuerer blieb nichts weiter übrig, als in höchster Aufregung das Lichtzeichen zum Abbrechen der Vorführung zu geben. Der Saal erhellte sich, die Vorführung wurde für einige Minuten unterbrochen, Dr. Goebbels und Pastor Münchmeyer hielten Ansprachen. Überall bildeten sich feindliche Gruppen, Schlägereien ent-

spannen sich an den verschiedensten Stellen des Zuschauerraumes, und die Polizei versuchte, so gut es ging, Ruhe zu schaffen. Mitten in den Lärm hinein ertönte der Gong, der Saal verdunkelte sich wieder, der Tonsteuerer versuchte erneut, den Lärm des aufgeregten Publikums zu übertönen. Der Skandal wurde von Minute zu Minute stärker. Der Tonsteuerer gab ein zweites Mal das Lichtzeichen, da inzwischen von allen Seiten Stinkbomben in den Zuschauerraum geworfen worden waren, die die Luft unerträglich machten und die Nervosität des Publikums auf das äußerste steigerten, zumal im Parkett wie im Rang des Theaters aus kleinen Pappkartons weiße Mäuse in solcher Anzahl losgelassen wurden, daß man auf einen Ausverkauf dieses Artikels in sämtlichen Berliner einschlägigen Tierhandlungen schließen konnte. Knapp drei Dutzend der Hauptschreier zückten ihre Abgeordnetenausweise, der diensttuende Oberleutnant fand keine Veranlassung, gegen sie einzuschreiten, sondern ließ die Reichstagsabgeordneten voll und ganz gewähren. Jeder etwas jüdisch aussehende Gast wurde beleidigt, gerempelt, geschlagen. Reutlas hatte inzwischen die zuständigen Instanzen des Polizeipräsidiums und des Gruppenkommandos verständigt. Noch ehe die Polizei auf Schnellastautos eintraf, erschien auf dem Nollendorfplatz ein Demonstrationzug von etwa fünfzehnhundert Personen, der urplötzlich versuchte, das Theater von außen zu stürmen. Wenige Minuten danach kam die erste Hundertschaftspolizei, der Nollendorfplatz wurde mit dem Gummiknüppel geräumt und die Demonstranten in die Nebenstraßen abgedrängt. Die Gäste der ausverkauften Neun-Uhr-Vorstellung wurden heimgeschickt, das Geld wieder zurückgezahlt. Die Säuberungsaktion des jetzt außerordentlich verstärkten Polizeiaufgebotes dauerte von $\frac{3}{4}$ 8 bis $\frac{1}{2}$ 10 Uhr. Riesige Menschenmassen hatten sich auf dem Nollendorfplatz, in der Motz-, Maaßen- und Bülowstraße angesammelt, der Verkehr geriet völlig ins Stocken. Keiner von den Protestlern hatte den Film gesehen, jeder begnügte sich damit, eine