

Leonardo Quaresima

BABYLON BERLIN

WEIMAR HEUTE EIN KALEIDOSKOP

Übersetzung aus dem Italienischen von

Beate Baumann

SCHÜREN SHORTS

Inhalt

1 Die Stadt der Flanerie	9
2 Ein zwölfstündiger Film	25
3 Von <i>Goodbye to Berlin</i> zu <i>La Garçonne</i>	39
4 Das historische Unbewusstsein Weimars	49
5 Ein Zug nach Berlin	61
6 Ein Computerspiel, ein Hörspiel, ein E-Book, Jazzabende mit Live-Musik, zwei illustrierte Bücher, ein Brettspiel	67
7 Ein Kaleidoskop	71
8 Ein Text ist kein Unikum	81
Danksagung	89
Abbildungsnachweis	91

1 Die Stadt der Flanerie

Das Weimarer Deutschland befindet sich seit der Wiederbelebung der Aufmerksamkeit in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre² in einem fortwährenden Dialog mit der historischen und kulturellen Aktualität. Dementsprechend wurden im Laufe der Jahre bis in die heutige Zeit Essays, Romane, Filme ebenso wie die Mode- und Unterhaltungsindustrie hervorgebracht, die dazu beitrugen, eines der charakteristischsten Phänomene der Postmoderne lebendig zu halten.

Wenngleich aus unterschiedlichen zeitlichen Perspektiven betrachtet, erscheint diese Epoche im europäischen Kontext als ein Labor für den Wandel kultureller Prozesse, der im Einklang mit und zugleich unter dem Druck der dynamischen Entwicklung der industriellen und sozialen Veränderungen vorangetrieben wurde. So trifft das Streben des Expressionis-

2 Zu erinnern sei an die großen Ausstellungen in Berlin im Jahr 1977 und im Beaubourg 1978: *Wem gehört die Welt. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* (Katalog: Neue Gesellschaft für bildende Kunst); *Paris/Berlin 1900–1933* (Katalog des Centre Pompidou).

mus nach Subjektivität auf serielle Formen (im Bereich der angewandten Kunst, Werbung, Mode sowie des Kinos); die Neue Sachlichkeit stellt das Wesen des künstlerischen Prozesses in Frage, wodurch auch Dokumente, Reportagen, Erinnerungen in diese Kulturströmung Einlass finden. Auch das System der Gattungen und Formen durchläuft eine Phase tiefgreifender Veränderungen: Das «Melodramatische» wird auf eine Vielzahl von Erscheinungsformen ausgeweitet; die Bildenden Künste messen sich mit der Fotografie; die figurativen Darstellungen knüpfen einerseits an die Kanonbildungen des 15. Jahrhunderts an, andererseits an die funktionale Kommunikation; der Roman richtet den Blick auf die Chronik, ebenso wie das Kino, das sich zugleich der Modelle der Fortsetzungsromane bedient. Diese Phase scheint von einer vertikalen und irreversiblen Spaltung durchzogen zu sein, vom expressionistischen Hypersubjektivismus, vom Eindringen in das Wesen, in das Herz der Dinge, bis hin zur Aufwertung des Äußeren und der Verherrlichung der Oberfläche. Und dennoch vollzieht sich dieser Übergang ohne jegliche Traumata und Verluste.

Berlin bildet für diese Prozesse eine Bühne, die immer auf dem neuesten Stand ist. Berlin ist Inbegriff und Teil für das Ganze. «In den 1920er Jahren war Berlin wohl der freieste und liberalste Ort der Welt», auch hinsichtlich der Grenzen der Darstellung, die zum ersten Mal historisch gewachsene Tabus überschritten. «Erotik, Laster und Libertinismus wurden sicherlich nicht in Berlin erfunden; aber sie traten in Berlin in jenen verworrenen fünfzehn Jahren als weit verbreitete Konsumgüter in Erscheinung, nicht mehr als verborgene Verlockungen oder Privatangelegenheiten einzelner Individuen, sondern als Verhaltensweisen, die kundgegeben wurden und zu denen man sich offen bekannte.»³

Berlin ist die Stadt der Gegenwart. Die Verbreitung und Durchdringung der Medien stellt etwas noch nie Dagewesenes dar, und dies nicht nur in einer europäischen Stadt:

3 Flavia Arzeni: *Berlino. Un viaggio letterario*. Palermo 1997, S. 19.

1927 spielten in Berlin 49 Theater, einmalig in der Welt war die Existenz von gleichzeitig drei Opernhäusern. Es gab drei große Varietés sowie 75 Kabaretts [...]. 1929 existierten in der Stadt 363 Kinos, 37 Filmgesellschaften produzierten jährlich etwa 250 abendfüllende Spielfilme. [...] In Berlin erschienen 1929 allein 45 Morgenzeitungen, zwei Mittagsblätter und 14 Abendzeitungen. Fast 200 Verlagsunternehmen arbeiteten in der Stadt [...].⁴

Die Zeitungen sind schneller als die Zeit, nicht einmal das Tempo, das sie selbst erfunden haben, kann ihnen nachkommen. Atemlos rennt der Nachmittag dem Spätabendblatt nach und Der Abend dem Morgenblatt vom Morgen.⁵

Berlin ist die Stadt sexueller Minderheiten:

Von 1919 bis zum Februar 1933 erschienen in Berlin 25 bis 30 homosexuelle Zeitungen oder Zeitschriften, einige wöchentlich oder monatlich, andere unregelmäßig. [...] Die Zahl der schwulen und lesbischen Lokale, die es zu dieser Zeit in Berlin gab, wurde auf 80 bis 100 geschätzt.⁶

Es gibt allein dreißig Lesbenlokale.⁷ Der aus dem Gefängnis entlassene Franz Biberkopf (der Protagonist aus Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, einer der grundlegenden Literaturtexte dieser Zeit) arbeitet als Verkäufer von Schwulen- und Lesbenzeitschriften⁸ (Abb. 1–3). Berlin ist die Stadt der Flanerie. «Schon ein Bummel unter Lichtreklamen ist wie eine belebende Dusche, gibt Spannkraft, Lebensfreude, gibt Erwartung und Hoffnung

4 Jürgen Schebera: *Damals im Romanischen Café...* Braunschweig 1988, S. 6.

5 Joseph Roth: «Der Kurfürstendamm». In: Ders.: *Werke III*. Köln 1989, S. 100.

6 Robert Beachy: *Das andere Berlin (Gay Berlin)*, 2014). München 2015, S. 289, 302.

7 Christiane Eifert: «Die neue Frau». In: Manfred Görtemaker (Hrsg.): *Weimar in Berlin*. Berlin 2002, S. 87.

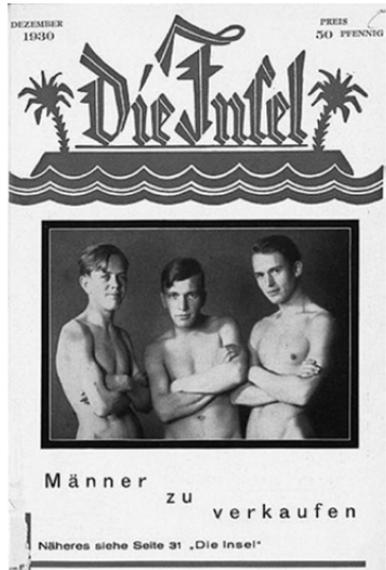
8 Vgl. den Hinweis bei Beachy, S. 359.



1 *Der Eigene*, Bd. 10, Nr. 4, 1924



2 *Die Freundin*, Bd. 4, Nr. 10, 1928



3 *Die Insel*, Dezember 1930

«Der Flaneur ist imstande, mit unbefangenen Blick die Zeichen der Großstadt zu lesen»:

Er liest die Straße wie ein Buch, er blättert in Schicksalen, wenn er an Hauswänden entlang schaut.

Die Lektüre der Straße als Modus der Wahrnehmung [...]. Der Spaziergang wird zum Text.¹¹

Die Flanerie, eine weitere wichtige Errungenschaft, ist eng mit dem Kino verbunden.

His art of taking a walk introduces an aesthetics of movement that, more than any other artistic form, reveals an affinity with the long, extended tracking shots of a camera whose movement approaches and embraces the visual emanations of the exterior.

Dann folgt mit einer noch größeren Genauigkeit:

the flaneur moves in ways that are very similar to how Kracauer views the movies [...]. The texts of flanerie pursue a «redemption of physical reality» within the limits of its own medium – recalling the ways in which Kracauer theorizes the proceedings of a truly «filmic» camera. Kracauer in fact describes something like an ethics of flanerie: [...] The flaneur is a cinematographic apparatus in human form [...]. Kracauer reinscribes the history of flanerie into his theory of film.¹²

11 Jäger, S. 122. Das Zitat stammt aus Franz Hessels Text *Ein Flaneur in Berlin*.

12 Anke Gleber: *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton 1999, S. 152–153. Kracauers Text, auf den hier verwiesen wird, ist die *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Berlin 2022. Problematischer erscheint mir der Hinweis auf Vertovs «Kino-Auge». «The man with the movie camera» ist kein Flaneur – selbst in seiner ausgesprochen theoretisch-programmatischen Ausführung ist er im Film aus dem Jahr 1929 ein *Gestalter der Wirklichkeit*, kein Beobachter bzw. Erzähler.

Hinzu kommt: Die Tätigkeit des Zuschauers greift die des Flaneurs auf und setzt sie neu in Szene: Der Flaneur stellt einen Zuschauer dar, der auf den Film der Realität so reagiert, wie er in seinem Kopf projiziert wird.¹³

Heikler ist allerdings der Umstand, der Flanerie eine Art Geschlechterklassifizierung zuzuschreiben. Demzufolge entspräche sie einem *männlichen* Verhaltensstil und einer entsprechenden Veranlagung:

While their male contemporaries discovered the space of the city as an experience of urban spaces, constituted by ever new and changing stimuli – approaching it with innovative technologies of perception, such as the media of photography and film – women's voices articulate the conditions of a different relation to modernity. [...] The possibility of a female flanerie, then, would seem to be absent from the cities of modernity.¹⁴

Des Weiteren:

While a man could experience flanerie as an extension of his private sphere, the flaneuse was limited to the role of the prostitute. A flaneur could stroll through the streets unmolested and without purpose. A woman doing the same thing was perceived as a streetwalker [...].¹⁵

Diesem Zustand kann sich die Frau jedoch in ihrer Rolle als Zuschauerin entziehen. «The spectatrix in the movie theater is [...] a kind of prototype of the female flaneur, a moving spectator in

13 Gleber, S. 158.

14 Gleber, S. 173, 171.

15 Katharina von Anjum: «Gendered Urban Spaces in Irmgard Keun's *Das kunstseidene Mädchen*». In: Dies.: *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*. Berkeley / Los Angeles 1997, S. 168.

the streets.»¹⁶ Eine solche Einschätzung knüpft an die von Horkheimer und Adorno an:

Der Hausfrau gewährt das Dunkel des Kinos trotz der Filme, die sie weiter integrieren sollen, ein Asyl, wo sie ein paar Stunden unkontrolliert dabeisitzen kann, wie sie einmal, als es noch Wohnungen und Feierabend gab, zum Fenster hinausblickte.¹⁷

Demzufolge ist gerade das Kino imstande, der Flaneurin einen Raum zu bieten.¹⁸

Einstimmigkeit herrscht jedenfalls in Bezug auf das in den Weimarer Jahren auftretende Phänomen der «Neuen Frau». Sie stellt die moderne Frau dar, sie ist sportlich und nimmt sich die Freiheit, auch alleine auszugehen und ihr eigenes Schicksal in die Hand zu nehmen. Zudem unterscheidet sie sich von jenem Vamp bzw. der Diva, die das Kino der 1910er- und frühen 1920er-Jahre erfunden und zum Durchbruch verholfen hatte. Die «Neue Frau» verkörpert vielmehr ein Modell, das aus Liselotte Friedlaenders Illustrationen und Figuren hervorgeht,¹⁹ bzw. die weitaus aggressivere Vorlage, die Jeanne Mammen gezeichnet hat. Hierbei handelt es sich um eine Frau, die von den Darstellungen der Neuen Sachlichkeit – im figurativen Bereich (Dix, Schad, Scholz, Felixmüller, Mammen), aber auch im Theater und in der Literatur (Irmgard Keun, Gabriele Tergitt, Viki Baum, Erich

16 Gleber, S. 186.

17 Das Zitat von Adorno und Horkheimer stammt aus ihrer *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M. 2022, S. 147).

18 Man vgl. hierzu die von Anke Gleber zum Abschluss ihrer Argumentation vorgebrachten Perspektiven. Vgl. Gleber, S. 188–189.

19 Vgl. Burcu Dogramaci: «Frauen, die ihr Geld selbst verdienen. Lieselotte Friedlaender, der «Moden-Spiegel» und das Bild der großstädtischen Frau». In: Stephanie Bung / Margarete Zimmermann (Hrsg.): *Garçonne à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre. Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung*, Nr. 11, 2006, S. 47–65.

Kästner, Alfred Döblin) – vorgegeben wurde.²⁰ Sie ist Angestellte und Verkäuferin, so wie sie von Kracauer²¹ bzw. im Buch *Das Frauenproblem der Gegenwart*²² beschrieben wird. Sie ist das «halbseidene» Mädchen (eine Anspielung auf Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*)²³ aus Kunstseide, das «eine[n] halbseidene[n] Beruf hat, halbseiden wie die Strümpfe und Hemdchen der Ladenfräuleins, halbseiden wie ihr Gemüt und ihre Gedankenwelt [...], ihrer wirtschaftlichen Situation gemäß Proletarierin[nen], ihrer Ideologie nach bürgerlich [...]»²⁴

Desgleichen ist dieses Universum mit spezifischen Erzählgattungen verbunden. Ich beziehe mich beispielsweise auf den sogenannten Konfektionsroman, der in jenen Jahren sehr populär war: *Konfektion* (1932) von Werner Türk, *Kleiner Mann – was nun?* (1932) von Hans Fallada (Abb. 5), *Der grosse Ausverkauf* (1937, spielt eigentlich in New York)²⁵ von Viki Baum. Hier verkehrt die Frau allein in Cafés, ist finanziell unabhängig und bedacht auf die «Eroberung des öffentlichen Raums», sie ist die Protagonistin der Mode der 1920er-Jahre («Hosenanzüge, Monokel, der Schlips, die kurzen Haare und schlanke [...] Kleiderlinien»²⁶), eine Frau, an die sich ein Buch wie *Das junge Mädchen* (1925, mit Illustrationen von Friedlaender selbst)²⁷ richtet. Sie ist eine *androgyn*e Frau,

20 Vgl. Richard W. McCormick: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*. New York 2001; Christiane Eifert: «Die neue Frau». In: Görtemaker (Hrsg.), S. 82–89.

21 Siegfried Kracauer: *Die Angestellten* (1930). Frankfurt a. M. 1977; Siegfried Kracauer: «Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino (1928)». In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M. 1977, S. 279–294.

22 Alice Rühle-Gerstel: *Das Frauenproblem der Gegenwart*. Leipzig 1932.

23 Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*. Roman. Berlin 1932. Der Roman, der auch nach dem Krieg überarbeitet wurde, wurde in der Fassung von 1932 von Claassen (Berlin 2005) neu aufgelegt.

24 Rühle-Gerstel, S. 299–300. Zitiert in Görtemaker (Hrsg.), S. 85.

25 Aktuelle Ausgabe bei Kiepenheuer & Witsch (Köln 2021) erschienen.

26 Dogramaci, S. 63.

27 Ilse Reicke: *Das junge Mädchen. Ein Buch der Lebensgestaltung*. Berlin 1925. «Noch heute ist es in den meisten romanischen Ländern Sitte, daß ein junges Mädchen aus den Kreisen der guten Gesellschaft sich nicht allein auf der