

Die Stadt und das Kino: Berlin in den deutschen expressionistischen Filmen, 1918-1923

Abstract

This piece explores the link between the political, economic, and social turmoil in Berlin from 1918 to 1923, and the simultaneous development of the Expressionist style in German film. Examining four well-known Expressionist films of the era, film analysis is melded with historical research to present a case for the importance of the Berlin experience in the development of the Expressionist style. Also examined are the political, economic, and social factors that led to the industry's rapid growth and centralization in the city of Berlin. Written in German, this piece specifically examines the following four films: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, *Schatten: Eine nächtliche Halluzination*, and *Dr. Mabuse, der Spieler*.

Andrew Stephan

University Honors, Spring 2012

May 8, 2012

Advisor: Professor Olga Rojer, Department of Language and Foreign Studies

Die sofortige Zeit nach dem 1. Weltkrieg (1919-1923) war eine der einzigartigsten Zeiten in deutscher Geschichte. Die steigende Inflation wertete die Währung täglich ab; damit wurden Millionen ruiniert und einige sehr reich. Eine junge Republik versuchte eine Demokratie zu schaffen, aber in einem Land ohne eine demokratische Geschichte. Konservative und kommunistische Gruppen kämpften für die Zukunft des Landes. Ein hoffnungsvolles deutsches Volk erschien endlich außer das Joch des Kaisers, aber die Erinnerungen des Krieges und des alten Regimes waren immer da. Es war eine Zeit der Unsicherheit, und keine Stadt fühlte diese Angst mehr als Berlin.

In Berlin lebten die kalten, armen Massen neben den reichen Profitmacher von höher Gesellschaft. In Berlin streiteten die konservative Nationalisten und die Kommunisten in der Strassen. Und während des Tumults der Zeit, begann die deutsche Filmindustrie (in Berlin zentralisiert) ihre goldene Zeit. Expressionismus in Film ist geboren, einer der erfolgreichsten und einflussreichen Bewegungen der Geschichte des Kinos. Das war kein Zufall. Deutscher Expressionismus, für den Film adoptiert, waren erst eine Betrachtung der Ungewissenheit und Destabilisierung, die das Leben für Berliner in der frühen Weimarer Zeit gekennzeichnet. Dieser Aufsatz wird vier expressionistische Filme diskutieren, die wurden in der frühen Weimarer Zeit produziert. Es wird auch die Verbindung erklären zwischen die politische und wirtschaftliche Lagen in Weimarer Berlin, und die einzigartige Art und erzählende Struktur der Filme.

Teil I: Expressionismus und die Geschichte der deutschen Filmindustrie in Berlin

Expressionismus in Film, glaube ich, erschien als ein Antwort zu der politischen und ökonomischen Lage in Berlin von 1919 bis 1923. Es ist dann wichtig, Expressionismus sehr genau zu definieren. Expressionismus existierte als eine künstliche Bewegung vor die Steigung

der deutschen Film. Die Bewegung kam aus Deutschland bevor der 1. Weltkrieg, mit Malerei-Gruppen wie "Der Blaue Reiter" und "Die Brücke". Es ist aber ein bisschen schwer, diese Bewegung genau zu definieren. Kracauer hatte keine genaue Bestimmung, er beschreibt die Bewegung als "eine Gestaltung der primitiven Gefühle and Erfahrungen¹". Eisner spricht so über der expressionistische Künstler:

Der expressionistische Künstler, nicht nur rezeptiv aber ein wahrer Eschaffer, versucht, anstatt einer kurzzeitigen, zufälligen Art, die *ewige ständige Bedeutung* der Fakten und Sachen².

Eisner diskutiert die Doppelnatur des Expressionismus; die Expressionisten präsentieren ihre subjektive, personale Aussicht der Wirklichkeit, aber gleichzeitig versuchen ein allgemeines Gefühl zu zeigen³. Expressionismus in diesem Sinne ist beide eine personale und gemeine Ausdruckskunst. Deswegen, ist es schwer eine distinkte "Expressionistische Art" zu bestimmen.

Aber wenn wir denken an Expressionistische Filme, denken wir an einigen genauen stilistischen Einzelheiten. Wir denken an abgeschrägte Szenenaufbau, an Licht und Schatten gemischt, an steife und unnaturale Schauspielkunst. Wie treffen wir diese Ideen mit dem personalen Ausdruck des Expressionismus? Wenn Expressionismus in Film ist die Projektion eines personalen Ausdrucks, wieso erscheinen die gleiche stylistische Kennzeichen so oft in den Filmen der Weimaren Republik? Es ist möglich dass hier sind die Markierungen eines gemeinsamen Gefühl zwischen die Regisseure der Weimaren Republik. Und was hat alle

¹ Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler, a Psychological History of the German Film (Princeton, N.J.: Princeton university press, 1947)., 71.

² Lotte H. Eisner, The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt (Berkeley,: University of California Press, 1969)., 11.

³ Eisner 11

³ Eisner 12.

diese Regisseure gemeinsam? Sie wohnte alle in Berlin, während der Paranoia der Weimaren Zeit.

Es ist wichtig mit historischer Zeit in diesem Aufsatz klar zu sein. Der Schluss des Krieges brachte die Weimarer Republik an die Macht im J. 1918 in Deutschland. Die Weimarer Zeit dauerte bis Hitler an die Macht im J. 1933 kam. Für diesen Aufsatz, werde ich die ganze 15 Jahre nicht diskutieren; werde ich nur die erste fünf Jahre (1919-1923). Es gibt zwei Gründe für diese Entscheidung. Erstens änderte die Lage in Deutschland ein paarmal in der Weimarer Zeit. Politisches Chaos und Hyperinflation kennzeichnete die Jahre von 1919 bis 1923. Eine Stabilisierung und das Ende der Inflation kennzeichnete die Jahre zwischen 1924 und 1929. Eine schlechte Wirtschaft und das Steigen des Nazismus kennzeichnete die Jahre von 1930 bis 1933. Diese sind drei sehr verschiedene Zeiten in deutscher Geschichte; die Lagen sind ein bisschen schwer zu vergleichen. Außerdem, änderte die Lage der deutschen Filmindustrie auch während der Weimaren Zeit. Die Jahre 1918-23 waren die goldene Zeit der Industrie; die Industrie genoss viele wirtschaftliche Vorteile.. In den mittleren Zwanzigerjahren, verschwanden diese Vorteile. Hollywood tritt der deutschen Markt ein und stahlte deutsches Talent. Die Industrie änderte noch am Ende der Zwanzigerjahre mit der breiteren Nützung des Tons; deutschsprachige Filme hatten nochmal der Vorteil in der deutschen Markt. Es wird gar nicht sinnvoll, die Weimarer Zeit insgesamt zu analysieren wenn es in Wirklichkeit drei sehr verschiedene Zeiten gab. Ich habe auf der erste Zeitraum (1919-1923) eingestellt, weil es ernstlich eine goldene Zeit für deutsches Kino war. Und gleichzeitig war er eine der chaotischsten Zeiten in der deutschen Gesellschaft.

Die Lage der deutschen Wirtschaft war verantwortlich für den Kraft der Filmindustrie von 1919 bis 1923. Bevor der Krieg, war der Marktanteil der deutschen Filmindustrie nur 13%

des deutschen Binnenmarkts⁴. Während des Krieges im J. 1916, verbot der Reich unwesentliche Importe; Filme waren einschließlich in diesem Verbot. Im J. 1917, gründete General Erich Ludendorff die Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft) als Reichsgebiet für Propaganda. Diese Firma wurde die größte Filmgesellschaft in Deutschland, privatisiert im J. 1921. Ufa fand Wege um dieses Import-Verbot, aber das Verbot lebte noch bis 1921. In diesem Jahr, wurde eine Importsquote von 180000 Meter Film beschlossen. Das heißt ungefähr 120 fremde Hauptfilme pro Jahr⁵. Zum Vergleich, produzierte im J. 1920 die deutsche Filmindustrie 545 Filme⁶. Also das Verbot hieß eine garantierte Mehrheit für die deutsche Industrie. Ein zweiter Vorteil, hatte Deutschland von 1919 bis 1923 auch eine riesengroße Inflation. Das hieß deutsche Filme sehr billig zu exportieren wurden; gleichzeitig wurden fremde Filme sehr teuer zu importieren. Die Inflation und das Importsverbot schützte die junge Industrie von der fremden Konkurrenz; und erlaubte auch die Industrie die wachsende Nachfrage für Filme zu erfüllen. Die Industrie wuchs sehr schnell, und zentralisiert sich selbst in Berlin.

Es ist aber wichtig zu erkennen, Berlin war keine Kulturhauptstadt bis 19. Jahrhunderts. Die preußische Aristokratie war zu der Kunst am meistens verächtlich, und sie verboten oft die kritische Kunst. Diese Beziehung zwischen Macht und Kunst war sehr schlimm, trotzdem entwickelte die Kultur der Stadt im 19. Jahrhunderts. Zwei große Entwicklungen änderten die Stadt am Ende des 19. Jahrhunderts und am Anfang des 20. Jahrhunderts; Berlin wurde eine Hauptstadt der europäischen Kultur. Das Steigen der Stadt fing an mit der Entwicklung der Bahn im J. 1840. Berlin wurde ein Bahnzentrum für ganz Europa; die Industrie wuchs sehr schnell in der Stadt. Dieser Boom in Industrie passierte gleichzeitig mit einem Boom in der Einwohnerzahl.

⁴ T.J. Saunders, Hollywood in Berlin (Berkeley: University of California Press, 1994), 21.

⁵ Saunders 58

⁶ Klaus Kreimeier, The Ufa Story : A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945 (New York: Hill & Wang, 1996), 44.

Eine zweite Entwicklung im J. 1871 war die Vereinigung des deutschen Reiches, mit Berlin als neue Hauptstadt. Die Industrie und Einwohnerzahl zog nochmal in der Stadt an, und Berlin wurde eine der Machtzentren des Kontinents. Das schnelle Wachsen der Stadt schuf eine neue Nachfrage für Unterhaltung, und die steigende Mittelklasse suchte auf Plätze ihr neues Geld auszugeben. Diese Nachfrage brachte im frühen 19. Jahrhunderts die Entwicklung der Musikhallen und Theater; die waren Vorläufer der wunderschönen Kinopalasten nach dem Krieg. Regisseure wie Max Reinhardt schuf eine weltberühmte Theaterkultur in Berlin.

Die Existenz dieser Verbrauch der Massenkultur und die Existenz der Theaterindustrie waren in Berlin wichtig zur Entwicklung der deutschen Filmindustrie nach dem Krieg. Berliner schauten gern Theatervorstellungen; Filme waren sehr ähnlich. Die existierende Theaterinfrastruktur hieß für Berlin schon ein großes Netz von Schauspielern und Schreiber. Noch wichtig war die steigende Interesse des Reiches in Film als Propaganda bevor das Ende des Krieges. Das leitet zur Gründung der Ufa im Jahr 1917; als Mundstück des Reiches. Die Republik aber hatte große Kriegsschulden, damit hat die Weimarer Republik Ufa im J. 1921 privatisiert. Aber der Sitzplatz der Gesellschaft blieb in Berlin, und Berlin wurde die Filmhauptstadt Deutschlands nach dem Krieg.

Die alle betont die Wichtigkeit der kommerziellen Faktoren in der Entwicklung der Filmindustrie. Hier ist es wichtig zu erklären, diese kommerzielle Faktoren waren auch wichtig in der Produktion der Filme. Viele Weimarer Filme waren kein Expressionismus; beide Reise und Geschichte waren häufiger und populärer Genre. Selbstverständlich verdienten diese Genre auch mehr Geld. Laut Christian Rogowski war Expressionismus in Film keine deutsche Kunstform; es war eine kommerzielle Strategie. Die expressionistische Filme waren bestimmt populär mit dem Bourgeois und dem internationalen Publikum, vielleicht Expressionismus war

nur eine stylistische Wahl damit dieser Gruppen zu gefallen⁷. Dieser Punkt ist vielleicht richtig, aber es gibt einige logische Fehler in dem Argument. Die zwei Ideen „Deutschtum“ und kommerzieller Reiz müssen nicht unbedingt im Kampf kommen. Es ist möglich, dass die zwei nebeneinander im gleichen Film leben. Doch, scheint es wahrscheinlich dass ein Film der berührt oder verbindet mit der Zuschauer, soll kommerzieller Erfolg haben. Außerdem, versteht Rogowski die Struktur der Weimaren Filmindustrie gar nichts. Natürlich waren Gewinn die Hauptziel der Produktion, aber das ändert nur seltsam die Entscheidungen der Regisseure. Die Regisseure hatten ihre eigene Agentum, solange dass die achteten die Zensuren und den politischen Meinungen der Produzenten. Expressionismus war mehr als eine Werbungsstrategie, und es scheint zynisch so zu sagen.

Teil II: Gewalt und Unzufriedenheit in *Caligari* und *Nosferatu*

Das Cabinet des Dr. Caligari war ein bedeutender Film; oft genannt als der prototypische Expressionistische Film. Es gibt einige Erklärungen für die bestimmte stylistische und erzählende Struktur des Filmes. Laut Siegfried Kracauer ist der Film ein Bild der deutschen Seele und ihre Sehnsucht nach Ordnung und Autorität⁸. Eisner betonte den Einfluss des Max Reinhardts auf den Filmen⁹. Beide Erklärungen halten Wert; es scheint sinnlos dagegen zu streiten. Kein Film ist das Produkt eines einzigen Einfluss; stattdessen kommen Filme aus einer kömmischen Mischung der kommerziellen Interessen, indivuelles Erlebnis, naturale Neigung, und externale Faktoren von der Gesellschaft. Es wäre ein Fehler um eine Erklärung als die einzige Erklärung sich zu handeln. Deswegen werde ich altere Analysen in diesem Aufsatz nicht

⁷ Christian Rogowski. *Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Boydell & Brewer Ltd., 2010. 1 May 2012 <<http://lib.myilibrary.com?ID=257567>>, 1-12.

⁸ Kracauer 61-73

⁹ Eisner 39

widerlegen. Anstatt, glaube ich die These des Primats der Hauptstadt in der Schaffung des Weimarer Filme, komplementär zu den ehemaligen Analysen ist.

Berlin war in den Jahren 1918 und 1919 vor allem gefährlich. Im J. 1918, vor dem Rücktritt des Kaisers, schuf linkische Elemente Schwierigkeiten in der Stadt. Die Fahrensmänner in der deutschen Flotte revoltierten im J. 1918 in Kiel. Wenn die Unzufriedenheit wächst; flutete sie nach Berlin um Besserungen einzufordern. Nach dem Rucktritt des Kaisers in November, fängt die Revolution voll an. Karl Liebknecht und die Spartakisten starteten ein Streik, und übernahmen die offizielle Gebäude in Berlin. Die Armee würde nach Berlin befehlt, damit die Spartakisten zu behoben. Sie waren erfolgreich, aber die Friede lebte nur kurz. Im Januar 1919, würden die Freikorps gegründet, damit die Regierung besser zu schützen. Diese Gruppe besteht aus den treuesten Veteranen der Reichsarmee. Gleichzeitig startete Liebknecht seine „Spartakuswoche“, eine Woche mit großen Streiks und Proteste durch die Stadt. Diese Woche war der Anfang des Endes für die Spartakisten. Die Freikorps kämpfte mit den riesigen Proteste, und sie mordete Liebknecht und seine Partnerin Rosa Luxemburg. Im März 1919 kam der Befehl für die Freikorps: Kriegsrecht in Berlin zu erzwingen. Die Freikorps tat so und Normalität kehrte durch Angst zurück.

Es ist nicht klar wie viel von den Zielen und den Konsequenzen dieser alltäglichen Gewalt die Berliner wirklich verstanden. Friedrich postuliert, dass die alltäglichen Berliner waren unwissend der “grossen Strategien”; und sahen einfach das ganze Ereignis als Chaos¹⁰. Vielleicht hat er Recht, aber trotzdem gibt es keine Frage dass die Ereignisse beeinflusste die Bürger des Berlins. Teile der Stadt waren fast Schlachtfelder, und die Bürger müssten sehr vorsichtig mit ihren politischen Äußerungen sein. Der einfache Gang im Laden konnte eben

¹⁰ Otto Friedrich, Before the Deluge; a Portrait of Berlin in the 1920's (New York,: Harper & Row, 1972)., 43.

gefährlich sein, weil man konnte selbst in der Mitte eines Schlachtes oder Protests finden. Das Leben in Berlin während dieser Zeit war unsicher.

Das Cabinet des Dr. Caligari hat diese Unsicherheit gespiegelt. Durch stylistische Wählen, desorientiert der Film ansichtlich der Zuschauer und verbindet man mit der mittlere Berliner. Der Film zeigt die Geschichte von Francis, dessen besten Freund gemordet wurde. Der offensichtliche Mörder ist Cesare, ein Schlafwandler geführt von Dr. Caligari. Francis versucht Cesare und Caligari zu fangen. Fast jedes Ding im Film liegt schräg, es gibt keine der Normalität einer ebenen Existenz. Unnatürliche Schatten sind auch im Film allgegenwärtig, die geben der Zuschauer ein sehr dunkle Begriff der Wirklichkeit. Obwohl die Kameraeinstellungen ziemlich normal sind; oft bedeckt Robert Wiene Teile der Linse. Damit hat Man der Eindruck dass etwas versteckt ist. Und natürlich, die Schauspielerei von Conrad Veidt (als Cesare) und Werner Krauss (als Dr. Caligari) ist ausgezeichnete grotesk. Beide verdrehen ihre Körper und Gesichte in unnaturalen Positionen, damit werde der Surrealismus des Filmes noch größer. In diesem Sinne, die Inszenierung hatte sicherlich die Realität in Berlin während der Produktion gespiegelt. Und man muss glauben dass kein Zufall ist. Alle der Personen, die für diese stylistische Entscheidungen verantwortlich waren, hatten feste Verbindungen mit der Stadt. Hermann Warm, ein Künstler und Berliner, war am größtenteils verantwortlich für den Schauplatz¹¹. Krauss und Veidt lernte Schauspielerei unter das Geneie Max Reinhardt auf der Bühne in Berlin¹². Der Film sei von Berliners und Kunstlern mit Wurzeln in Berlin geschafft. Es ist keine Frage, dass ihre Umwelt beeinflusste die artistische Wählen in dem Film.

Die erzählende Struktur des Films ist auch wichtig, damit das Abbild der Stadt in 1918-19 zu sehen. Francis, der Häftling einer psychiatrischen Anstalt, erzählt die Geschichte, und

¹¹ Eisner 44

¹² Eisner 43

diese Rahmenerzählung ist ein intensives Diskussionsthema in der Kritik des Films. Diese Sache addierte eine Unklarheit in der Handlung; es ist nicht klar ob Caligar ein Verbrecher oder ein gütiger Psychiater ist. Kracauer berühmt behauptete, dass diese Devise eine autoritaraische Neigung beweist; die Rahmenerzählung verfälschte die autoritäre Motive der Schreiber¹³.

Kracauer behauptete dass Wiene und die Produzenten des Films addierten die Rahmenerzählung wider die Wünschen der Schreiber¹⁴. Der neueste Beweis hat anders vorgeschlagen, vielleicht ist diese Geschichte nicht total richtig. Andriopolous glaubt dass die Rahmenerzählung war immer eine Möglichkeit in dem originalen Drehbuch¹⁵. Ungeachtet der Quelle der Rahmenerzählung, scheint es unwahrscheinlich dass der Film Autoritarismus pur ist. Nach einer Stunde in dem Film hat der Zuschauer tief in der Geschichte von Francis gesunken. Sollen wir die ganze Geschichte als eine Fälschung akzeptieren, mit nur einegen kurzen Szenen am Ende des Films? Es wurde sehr überraschend wenn diese Deutung richtig war. Vielmehr, scheint es wie der Schluss zweideutig ist. Die Zuschauer können sich selbst entscheiden, ob Francis oder Caligari der Verrückter ist. Die Erzählung des Direktors: Francis ist verrückt und die ganze Geschichte ist nur ein wahnsinniger Wortschwall; der Direktor ist nicht Caligari und man soll seine Autorität trauen. Die zweite Erzählung von Francis: der Direktor ist Caligari und er ist für die Morde verantwortlich.

Diese zwei Erzählungen entsprechen die politische Wirklichkeit der Zeit in Berlin. Berliner bekamen zwei verschiedene Erzählungen der Welt und der Zukunft der Stadt und Land. Eine war die politische Erzählung von der neuen Regierung: das bestehende System in Deutschland war vertrauenswürdig, und die Autorität der Regierung war notwendig. Die zweite

¹³ Kracauer 61-73

¹⁴ Kracauer 66

¹⁵ Stefan Andriopolous, "Suggestion, Hypnosis, and Crime," Weimar Cinema : An Essential Guide to Classic Films of the Era (New York: Columbia University Press, 2009).23.

Erzählung von den Spartakisten; dass die bestehende Regierung und Wirtschaft hat die Leute verraten, und Revolution war notwendig. Im diesem Sinne, war der Film war eine aktuelle politische Kritik. Es bietet eine allegorische Präsentation der politischen Wahlen von 1918-19. Selbstverständlich, waren Berliner nicht die einzige Deutschen, die hatten diese Entscheidungen in 1919. Aber Berlin leitet die Spartakus-Bewegung und war das Kraftzentrum der alten preußischen Organe. Deswegen, war es der Mittelpunkt des Kampfs zwischen die zwei Bewegungen. Nirgendwo in Deutschland waren die Einsätze so hoch und der Kampf so wahr. In dieser Lebenswelt, wurde die erzählende Struktur des Films geschafft.

Eine Deutelei könnte der Schauplatz des Films sein. Es passiert in einem kleinen Dorf, Holstenwall. Vielleicht ist die Geschichte typischer der Lage in einem kleinem Dorf als ein Metropole wie Berlin? Vielleicht, aber ich glaube einige stylistische Elemente der Stadt, zeigen Holstenwall mehr wie eine grosse Stadt als ein kleines Dorf. Erstens, die Name „Holstenwall“ ist von eine Nachbarschaft in Hamburg geliehen¹⁶. Die beständige Neigung der Gebäude geben alle Kameraeinstellungen des Dorfs ein beengtes Gefühl, es fühlt nicht wie die weit geöffnete Strassen eines kleinen Dorfs. Die vielsagende Kameraeinstellung kommt als Caligari suchte auf das Regierungsamt. Er ist von grossen identischen Gebäude umgeben; sehr erinnerd an einer industriellen Metropole. Einige andere Kameraeinstellungen zeigen das Dorf als viele Gebäude an der Seite einer Berg; es ist klar Holstenwall kein kleines Dorf ist. Mengen sind häufig in der Film: auf das Volksfest, auf dem Fangen des falschen Mörders, sie folgen nach Cesare. Für ein kleines Dorf, gibt es wenige Einöde. Und als Cesare töt gefunden ist, ist er in den „Felden“. Er ist gefunden von stereotypischen Bauern, Wiene schafft eine Dichotomie zwischen Stadt und Land.

¹⁶ Kracauer 61

Es ist klar dass Holstenwall repräsentiert die Charakteristen einer Metropole; projiziert an einem kleinen Dorf. Und das ergibt Sinn wenn man versteht die Hintergründe der Figuren verantwortlich für den Film. Wiene und Warm hat in kleine Städte fast nie gewohnt. Wiene ist in Wien aufgewachsen, und lebt sein Erwachsensein in Berlin¹⁷. Wie früher nennt, künstlerischer Leiter Hermann Warm war ein lebeslang Berliner. Die zwei fanden eine Stadt bequem mitzuarbeiten, und Berlin war ihrer nächste Bezugspunkt.

Die Gewalt der Revolution hat im J. 1919 beendet, aber die politische Stabilität in Berlin lebte nur kurz. Im Jahr 1920, der blamierte General Erich Ludendorff, ein treuer konservativer Nationalist und Erschaffer der Ufa, kehrte nach Berlin zurück¹⁸. Er traf mit einige größere Figuren der deutschen Rechtsnationalbewegung, und diskutierte einige Ideen damit die aktuelle Regierung zu entfernen¹⁹. Gleichzeitig, Hauptmann Hermann Ehrhardt bildete eine gegenrevolutionäre Brigade in den Außenbezirken der Berlin aus. Ehrhardt hatte 5000 Soldaten treu zum Nationalismus²⁰. Nach einer Zeit des Säbelrasselns von Ehrhardt und General Walther von Lüttwitz, kam die Lage zu einem Siedepunkt. Die Weimarer Regierung versuchte das Kommando der Brigade von von Lüttwitz zum Admiral Adolf von Trotha am 12. März 1920 zu geben. Lüttwitz tritt schnell zurück, und am nächsten Tag marschierte die Ehrhardt Brigade durch Berlin. Sie kontrollierte schnell die Stadt, und traf kein bewaffneter Widerstand. Die Brigade installierte Wolfgang Kapp, ein konservativer Politiker, als Leiter der neuen Regierung. Die Regierung flüchtete nach Dresden, und Kapp übernimmt die Kontrolle der Stadt. Diese Bewegung wurde als der „Kapp Putsch“ bekannt, und es war kurzlebig. Im Antwort zu dem Putsch; starteten Sozialisten und Republikaner ein stadtweiter Streik. Als eine Folge, schloss fast

¹⁷ Uli Jung, "The Invisible Man Behind Caligari," *Film History* 5.1 (1993).

¹⁸ Friedrich 58

¹⁹ Friedrich 58

²⁰ Friedrich 59

die ganze Stadt. Kapp scheiterte und tritt schnell zurück; Lüttwitz wurde das neue Leiter. Aber der Rest der Armee unterstützte ihn nicht, also Lüttwitz tritt zurück und die Ehrhardt Brigade marschierte aus der Stadt am 17. März.

Ein anderer Film, *Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens*, zeigt diese ungewisse Wirklichkeit in Berlin. Veröffentlicht im J. 1922, der Film ist eine Adaptierung des Bram Stokers *Dracula*. Der Film zeigt ein junger Grundstücksmakler, Harken, der lebt in einer nordischen Stadt, Wisborg. Er nimmt eine Aufgabe nach Transsilvanien zu reisen, damit ein Haus in Wisborg zu verkaufen. Der Käufer in Transsilvanien heißt Count Orlok; er ist auch ein Vampir. Während des Verkaufs, biss Orlok Harken. Harken realisiert dass er muss nach Wisborg zurück, damit Orlok zu stoppen. Orlok kommt aber an und verbreitet die Pest in der Stadt.

Nosferatu ist oft als antisemitisch oder fremdenfeindlich gelesen²¹. Das ergibt Sinn; es geht um einen hakennasigen, schmarotzerhaften Vampir aus Osteuropa, der änderte die soziale Ordnung in einer deutschen Stadt. In Rückschau, ist es fast zu leicht dieser Film als pre-Nazi oder anti-semitische Propaganda zu nennen. Aber für dieser Aufsatz, will ich die bestimmte politische und soziale Elemente des Filmes diskutieren. Erstens, ist Count Orlok ein offenkundiger Aristokrat. Seine Beziehungen mit den Mitglieder der anderen Klassen sind aufschlussreich in diesem Kontext. Orlok frisst auf den Arbeiter, er tötet alle Seemänner auf seinem Schiff und sein Pest terrorisiert die Bauern in Wisborg. Seine Beziehung mit dem Arbeiter ist dann voll parasitisch. Seine Beziehungen mit dem Bourgeois sind nicht so klar. Harkens Chef, Renfield, ist Orlok treu. Aber Dr. Van Helsing, Harken, und Nina stand Orlok wider. Wenn man schaut der Film durch die Linsen der Volksschichten; sieht *Nosferatu* fast wie ein marxistischer Kommentar. Aber es gab kein wahrer Beweis an diesem Schluss zu kommen;

²¹ Patrick Colm Hogan, "Narrative Universals, Nationalism, and Sacrificial Terror: From *Nosferatu* to Nazism," *Film Studies*.8 (2006).

wir wissen gar nicht viel über Murnaus Politik. Am wenigsten scheint es sehr ähnlich wie die populäre Unzufriedenheit mit der Aristokratie.

Murnau wuchs auf in einer kleinen Stadt in Nordrhein-Westfalen; Eisner glaubt dass diese Erziehung beeinflusste viele der stylistischen Entscheidungen in *Nosferatu*. Das ist vielleicht wahr, aber seine Erlebnisse in Berlin nach dem Krieg waren auch wichtig. Murnau studierte mit Reinhardt in Berlin bevor dem Krieg; er kehrte nach Berlin in 1919 zurück damit eine Produktionsfirma zu schaffen²². *Nosferatu* zeigt die Wirklichkeit der Stadt in vielfältiger Wege; erstens in der Nutzung des Schattens. Der Schatten des Orloks ist am wichtigsten; sein Schatten kroch der Wand entlang in seinem Angriff auf Nina. Wir haben auch Orloks (Max von Schreck) unnaturale Spielerei. Orlok (als ein Vampir), bewegt in einer fast voll linearen Art, beugte seine Knie in rechter Winkel bevor er ein Schritt machte, haltete sein Ruck und Schulter rigid und direkt immer. Seine Reise nach Wisborg ist eben linear und horizontal; er reist in seinem Sarg. In diesen Bewegungen, sieht er sehr ähnlich wie Cesare; und sein Kostüm und Maske sind auch ähnlich. Dieser falschen Stil der Bewegung desorientiert die Zuschauer und schafft Paranoia und Unsicherheit.

In diesen stylistischen Elemente, sehen wir wie die expressionistische Bewegung; bildete von den Wirklichkeiten der Stadt, beeinflusste der Film *Nosferatu*. Eisner hat aber recht, in ihrem Gedanke dass Murnaus Aufwachsen auch beeinflusste *Nosferatu*. Der Film spielt in Wisborg, eine Stadt mit der typischen Architektur eines norddeutschen Dorf. Wir sehen breite Strassen; und ein kleiner Dorfplatz mit Pferde umgestritten. Es ist natürlich ein kleines Dorf, und keine grosse Stadt. Aber es gibt doch Eigenheiten des Wisborgs, die sind errinernd an der Nachkriegszeit in Berlin. Die Existenz der Bürokratie in dem Film ist sehr aufschlussreich und ihre Fehler sind errinernd an den Fehler der Bürokratie in Berlin nach dem Krieg. Sie befahlen

²² Lotte H. Eisner, Murnau (Paris: Le Terrain Vague, 1964)., 99.

eine stadtweite Quarantäne, das Verbreiten der Pest zu stoppen; natürlich zeigt das eine fundamentale Missverständnis des Problems. Das Verstecken der Leute in ihre Häuser Tag und Nacht macht ihnen schutzlos zum Angriff von Orlok, der jagte seine Beute in ihren Schlafzimmer. Die Handlungsort der Hauptstrasse ist auch wichtig. Als Renfield entläuft, sehen wir Menschen die laufen durch die Strasse; sehr ähnlich zum Wahnsinn der Spartakist-Revolution oder der Kapp Putsch. Und während der Quarantäne, sehen wir die menschenleere Strassen, ähnlich wie die Lage während des generalen Streiks. In diesem Sinne, ästhetische Elemente der Revolution in Berlin waren benutzt in der Schauplatz des Wisborgs.

Teil III: Inflation und Moralität in *Schatten* und *Mabuse*

Schatten: Eine nächtliche Halluzination, veröffentlicht im Jahr 1923, ist ein unterbewerteter Film der Weimarer Republik. Der Film ist ein Masterwerk in seiner Nutzung des Lichtes und Schatten. Der Film erzählt die Geschichte eines deutschen Grafen, der hostet ein Abendessen mit vier Verehrer seiner Frau. Es wurde durch das Abend zunehmend klar dass die vier interessieren sich in seiner Frau, und der Graf wurde eifersüchtig. Ein Schattenspieler kommt und spielt für das Fest; er hypnotisierte die Gäste und zeigt die schreckliche Folgen ihrer Beachtung der Frau des Grafen. Die Wurzeln dieses Filmes sind ein bisschen schwer zu erforschen; der Film ist ziemlich wenig studiert. Kracauer bespricht der Film als ein Kampf zwischen Instinkt und Rationalität; die tierische Instinkte der Hauptfiguren sind durch den Schattenspieler reformiert²³. Das ist sehr interessant in Zusammenhang mit der Lage der Zeit in Berlin und Deutschland. Als der Film veröffentlicht wurde, erreichte die Inflation ihr Höhepunkt in der Weimarer Republik. Diese Karte zeigt die Änderungen des Preisindex, während der 18 Monaten bevor das Veröffentlichen des Filmes²⁴:

²³ Kracauer 113

²⁴ Bernd Widdig, Culture and Inflation in Weimar Germany (Berkeley: University of California Press, 2001), 15.

Jahr(e)	Preiserhöhung (%)
1914-1918	140
1919	223
1920	67
1921	144
1922	5470
1923	75000000000

Wie gesehen, die Inflation wuchs sehr schnell im J. 1922. Es ist schwer die Wichtigkeit dieser massiven Inflation im ökonomischen und kulturellen Leben des Berliners zu stark zu betonen. Im wirtschaftlichen Betrieb, die Einsparung war fast wertlos. Es ergab kein Sinn, weil das Geld wurde Tag für Tag nutzlos. Pläne für die Zukunft waren unmöglich, weil man kannte nicht die Höhe der Preise und Löhne in der Zukunft. Friedrich beschreibt die Lage im J. 1923²⁵:

Im mitten 1923, das ganze Deutschland war im Delirium. Wer ein Job hatte wurde jeder Tag bezahlt, normalerweise Mittags, und sie lief nach in nächster Laden, mit einem Sack Noten, irgendwas zu kaufen, zu jedem Preis. (Friedrich 124)

Unvermeidlich führte die Inflation zu wahnsinnigen Konsum: die Deutschen warfen einfach Geld an alles den Wert hatte, weil das Geld hatte keiner. In Berlin, das schuf eine kulturelle Veränderung. Friedrich beschreibt²⁶:

Die fundamentale Natur der Katastrophe war ein totales Schwinden des Vertrauens in dem Funktionieren der Gesellschaft. Geld ist wichtig nicht nur als Tauschmittel, aber als ein Standard, wobei die Gesellschaft unsere Arbeit beurteilt, und also uns. Wenn alles Geld

²⁵ Friedrich 124

²⁶ Friedrich 126

wertlos wird, dann so wird alle Regierung, und alle Gesellschaft, und alle Standard.
(Friedrich 126).

Das tat Berlin. Die Prostitutionindustrie zog an, für Männer und Frauen beide²⁷. Transvestite Festen und Klubs wurden durch die Stadt geöffnet²⁸. Die Kasinos wurden sehr populär und Kokainkonsum auch²⁹. Verbrechen stieg auch, Diebstahl wurden dreifach höher zwischen 1913 und 1923³⁰. Und Ausländer kamen zu der Stadt; sie wollten billige Sünde und ein billiges Leben³¹. Wegen der Inflation wurde die traditionale Gesellschaft fast zerstört.

Dieser gesellschaftliche Tumult ist in *Schatten* gezeigt. Die herkömmliche aristokratische Ehe zwischen der Graf und die Gräfin ist in Erhebung, wegen der Anmärsche der Herren und die Reaktionen der Frau. Fast jede Figur hat eine moralistische Schwäche; der Graf ist böse und eifersüchtig ohne Beweis, die Gräfin genießt die Anmärsche der Herren, und die Herren sind lüstern und zeigen kein Respekt für die Heirat oder der Graf. Auch die Bedienstete haben Schwächen; sie stehlen Schmuck und lachen respektlos in dem Gesicht des Grafen. Der Schattenspieler kommt an und ist irgendwie die Stimme der Rationalität; er hypnotisierte die Gruppe und überzeugte die Gruppe dass sie sich blöd benehmen. Die Moral des Films ist klar: reformieren ihre Wege oder zerstört sein. In diesem Sinne, scheint der Film wie eine kulturelle Kritik; ein Schlag gegen den immorale Zeitgeist in Berlin.

Die Nutzung des Schattens ist das wichtigste stylistische Element des *Schattens*, und sofort verdient weitere Diskussion. Schatten sind reichlich oft benützt im Film; die Missdeutung der Schatten ist eine Wichtigkeit in der Handlung. Der Graf sieht die Männer als sie streicheln das Schatten seiner Frau; deswegen glaubt er dass sie untreu war. Später glaubt er, dass sie haltet

²⁷ Friedrich 127

²⁸ Friedrich 130

²⁹ Friedrich 130

³⁰ Friedrich 130

³¹ Friedrich 132

sich an der Hand mit einer der Männer; aber nur ihre Schatten überdecken. Beide diese Ereignisse erhöhen die Eifersucht des Grafs. Franklin diskutiert die Schatten als: „Weniger eines Betrug als eine mögliche Nachbildung der erkannten Realität“³². Für Franklin, der Schatten ist nicht synthetisch, aber es zeigt eine gleichzeitige, zweite Erzählung³³. Franklin glaubt, dass Robinsons Nutz des Schattens: „ordentlich vernichtet die Grenze zwischen was ist und was könnte sein.“³⁴ In diesem Sinne, erfüllen die Schatten die tiefste Ängste und Luste der Hauptfiguren. Es ist nicht schwer zu verstehen, wie diese Idee ist mit der Wirklichkeit der Stadt verbindet. Weimarer Berlin, für viele, war die Erfüllung ihre schlimmste Alpträume. Und gleichzeitig, eine neue Zeit der Freiheit erlaubte die Erfüllung ihre tiefste Lüste: Drogen, Sex, oder einfach Spielen. In diesem Sinne, war Berlin der Ort der Franklins „Schattenwelt“; diese Schattenwelt ersetzte die ehemalige Realität. Also die Schatten repräsentiert die Deformation der Welt während der Produktion des Films.

Dr. Mabuse, der Spieler von Fritz Lang is ein Film der handelt auch mit der Überinflation, und noch klarer als *Schatten*. Der ganze Titel des Filmes ist *Dr. Mabuse der Spieler: Ein Blick unserer Zeit*; es war klar vom Anfang dass der Film eine Spiegelung der Weimar-Ära war. Der Regisseur Lang selbst hat dieser Fakt bestimmt bestätigt³⁵:

Die Welt, die öffnet vor unserem Augen in diesem Film ist die Welt in der wir alle leben. Es ist nur komprimiert, übertrieben in Kleinigkeiten, komprimiert in Wichtigkeiten, alle Ereignisse mit fiebrigen Atem der Jahre dröhnen, schweben zwischen Krise und Genesung, in der Suche nach einer Brücke dass über dem Abgrund leitet. Der Spieler, Dr. Mabuse, war nicht möglich im J. 1910; er wird vielleicht—man will sagen—nicht mehr

³²James C. Franklin, "Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema," The German Quarterly 53.2 (1980).

³³ Franklin 177

³⁴ Franklin 183

³⁵ Lotte H. Eisner, Fritz Lang (New York: Oxford University Press, 1977)., 57.

möglich im J. 1930 sein! Aber für die Jahre um 1920, repräsentiert er ein legendäre Bild, ist fast ein Symbol, am wenigstens ein Symptom. (Eisner 57)

Obwohl einige andere Filme der Weimarer Ära dünne verscheiterte Kritiken der Gesellschaft waren; ist dieser Film eine klare Kritik. Wie *Schatten*, der Film handelt von moralischer Schändlichkeit. Jeder Art des Lasters erscheint auf der Leinwand in diesem Film. Der Film wurde im J. 1922 veröffentlicht; es ist wesentlich ein Krimi. Dr. Mabuse ist ein berühmte Psychologe, der benützt Hypnose und Gedemerkontrolle um Leute für eigenes Gewinn zu manipulieren. Er nützt diese Manipulation am meistens in Kartenspiele; da benützt er Gedemerkontrolle die Reichen in Kartenspielen zu beschwindeln. Gleichzeitig, ist er von Herr von Wenk gefolgt, ein Staatsanwalt der ist immer unerfolgreich in seinen Versuchen die Identität des Mabuses zu finden. Es ist unmöglich dieser Film von Berlin getrennt zu halten. Der Film spielt in Berlin; und ein paar Kennzeichnen der Stadt erscheinen in dem Film. Zum Beispiel, Mabuse kontrolliert eine Menge Berliner durch eine falsche Berliner-Schnauze.

Langs' Hintergrund ist vielleicht teilweise verantwortlich für diese Entscheidungen. Lang ist in Wien geboren, sein Vater war ein Architekt³⁶. Lang war ein talentierter Künstler der vielen Arten, und er träumte ein Maler zu werden³⁷. Er unterschrieb ein Vertrag mit Erich Pommer mit Decla zu spielen, und zog nach Berlin um in August 1918³⁸. Also Lang erlebte vieles des Tumults des Zeitraums in Berlin, er erinnert in seiner Biografie³⁹:

Als der Spartakus Revolution in Berlin begann, führte ich Regie bei meinem ersten Film, *Halbblut*. Am ersten Tag der Dreharbeiten war mein Auto mehrmals gestoppt am Weg

³⁶ Eisner, *Fritz Lang*, 9

³⁷ Eisner 12

³⁸ Eisner 14

³⁹ Eisner, *Fritz Lang*, 14

zum Studio von bewaffneten Rebellen, aber es brauchte mehr als eine Revolution um mich zu halten.

Als Bewohner Berlins, Langs Filme dieser Zeit sind geformt von den Ereignissen der Zeit.

Bernd Widdig liefert vielleicht die kompletteste Analyse von Mabuse als eine inflationäre Geschichte. Widdigs Analyse des Films kommt in drei Thesen an. Die erste ist Dr. Mabuse als Figur, die: „Zeigt die Natur der Inflation als eine anonyme drohende Stärke und liefert ein Weg aus dem unerträglichen Gedanke dass es gab niemand der kontrolliert solche Stärke⁴⁰.“ Ich stimme teilweise zu, es scheint dass der außer Kontrolle Mabuse ein Symbol der außer Kontrolle Inflation ist. Trotzdem, bin ich nicht sicher Dr. Mabuses Meisterschaft und Kontrolle der Welt wirklich beruhigten die Deutschen und Berlin. Doch, Mabuse hat Selbst und Welt unter totale Kontrolle, und das ist etwas beruhigend. Wenn jemand hatte wirklich die Inflation unter Kontrolle, das heisst das er die Inflation irgendwann halten konnte. Aber Mabuse hat keine gütige Kontrolle; alles Mabuse macht alles für eigenes Gewinn. Widdigs Argument is dann sehr ähnlich zu Kracauers, die Deutschen sucht aus kräftigen Autoritäten von jeder Art. Obwohl ich glaube die Berliner sucht aus ein Halt auf der Revolution und Inflation der Ära, es scheint unwahrscheinlich dass die wurden durch die Idee eines Leiters der kontrolliert Ereignisse für sein personaler Gewinn beruhigt. Man braucht nur auf der Streik waehrend des Kapp Putschs schauen, um zu sehen dass Berliner traue nicht jeder Autoritär.

Widdigs zwei nächste Thesen sind viel stärker, und auch handeln von der Realität der Weimarzeit in Berlin. Sein nächster Punkt ist das Mabuse ein Vertreter der inflationären Zynismus ist⁴¹. Mabuse ignoriert alle moralische Prinzipien; er kümmert sich nur für Freude und Gewinn. Und das war einfach die Lage der Moralität in Berlin während der Inflationszeit. Es war

⁴⁰ Widdig 121

⁴¹ Widdig 123

ein Symptom der Inflation; das Volk in Weimar-Ära Berlin wurden mit den Werten ihre Löhne und Preise besessen. Das leitet zu der Art Zynismus häufig in Weimarer Berlin. Ich habe schon das Steigen in Glücksspiel und Verbrechen diskutiert; traditionelle Morale wurden weggeworfen. Die inflationäre Jahre machten haushaltmäßige Sorgen der Hauptsorgen des jeden Berliners und Deutschen.

Widdigs dritte These ist das der Film macht klar die Ideen in der Weimargesellschaft dass alles ein Glücksspiel war⁴². Mabuses erfolgreiche Manipulation der Börse ist nur ein Spiel fuer Mabuse; genauso wie ein Kartenspiel. Die Bedeutung ist doch klar; die Börse und das Kartenspiel sind beide Wetten in diesen Zeiten. Später, erklärt Dr. Mabuse dass alles ihn bedeutend ist „das Spiel“. Das Leben ist nur ein Glücksspiel für Mabuse, und er wird in eigenem Weg spielen. Nochmal, dass ist sehr ähnlich wie die Umwelt der Zeit, in gesamtes Deutschland aber in Berlin besonders. Wo war der Sinn in sicher spielen, vorsichtige Pläne, in dem Folgen der Traditionen, wenn alles war zum Spiel? Diese traditionale Wege zum Erfolg waren zunehmend gefährlich in der inflationären Umwelt. Wie Widdig erwähnt, die Nummer der Glücksspielklube in Berlin boomte von 4400 in 1913 bis 26667 in 1923⁴³. Berliner waren bereit zu spielen, weil sie hatten keine Wahl. Alles war eine Wette wenn Inflation konnte die Wert deiner Löhne sofort zerstören; das Gefahr in Glücksspielen war klein im Vergleich. Gleichwertig, scheint es unlogisch konservative zu sein, wenn das Leben so unsicher war.

Außer Widdigs Thesen, ist es sehr wichtig die Beziehung des Films zur wechselnden Sexualität und Geschlechterrollen der Zeit zu bemerken. Der Film hat nur zwei relevante weibliche Hauptfiguren; sie sind repräsentativ ihres Geschlechtes. Die erste ist Cara Carozza, eine Tänzerin, die arbeitet für Dr. Mabuse und ist in ihm verliebt. Die zweite ist Gräfin Toldt, die

⁴² Widdig 126

⁴³ Widdig 126

Mabuse ist liebt und verhaftet in seiner Wohnung. Carozza und Toldt, zeigen die Änderung in den geschlechtlichen Beziehungen der Zeit. Carozza und Toldt beide kontrollieren Männer und wird von Männer beherrscht in dem Film. Für die Mehrheit des Films, Carozzas Liebe für Mabuse erzwingte ihr ihm zu helfen. Sie ist immer treu zu Dr. Mabuse; sie wählt sich selbst zu umbringen anstatt ihn zu inkrimieren. Durch den Film, Mabuse misshandelt ihre Treue, sie fragt ihn: „Bin ich nur ein Werkzeug für sie?“ Gräfin Toldt wurde auch von männlichen Hauptfiguren in dem Film benutzt. Von Wenk nützte ihr als eine Spionin, in einem Versuch Information von Carozza herauszufinden. Später, kidnappte Mabuse ihr und verhaftete ihr. Frauen sind in dieser Handlung oft benützt, betstimmt von Mabuse.

Gleichzeitig, diese Frauen haben die Kraft, um ein merkwürdiger Einfluss über Männer zu halten. Carozza benütze ihrer Charme, um Hull, ein reicher Unternehmer auszunutzen. Beide von Wenk und Mabuse sind in der Gräfin verliebt. Mabuses Liebe der Gräfin fast kostete ihn seines Leben. Es ist auch merkbar, dass die Endungen für Carozza und Toldt sind die einzige, die Mabuse kann nicht kontrollieren. Carozza bracht sich selbst um ins Gefängnis, bevor Mabuse kann ihr selbst töten. Sie endete ihres Leben zu ihre Bedingungen, nicht zu Mabuses. Die Gräfin stand Mabuses Avancen wider, und ist schließlich von von Wenk gerettet. Auch bemerkenswert, keine Frau ist von Mabuse hypnotisiert oder hat ihre Gehirn von Mabuse kontrolliert. Mabuses Stärke sind groß; er kann fast alle manipulieren. Aber nicht Carozza und nicht Toldt. Die Geschlechtsrollen im Film sind dann ähnlich zur Beziehung zwischen eine Prostitute und ein Freier. Eine Prostitute ist eine Manipulantin und ist auch manipuliert. Die Prostitute nützt ihre Sexualität, Männer zu manipulieren; die nützen ihres Geld die Frauen zu manipulieren. Und mit der neuen häufigen Prostitution in Berlin, sehen wir eine klare Parallele zwischen Stadt und Film.

Auch interessant sind die stylistische Elemente in *Mabuse*, die machen der Film eine Darstellung der Realität in Weimarer Berlin. Es ist fraglich ob *Mabuse* wirklich Expressionismus pur ist; es fehlt der bizarre Schauplatz, Kostum, und Licht in den drei anderen Filme in diesem Aufsatz . Es ist überhaupt realistisch im Stil. Jedoch gibt es Elemente, die zeigen die expressionistische Einflüsse. In einige Szene, utiliziert Lang das „Chiaroscuro“; ein Blick des Lichtes in einem dunklen Schauplatz⁴⁴. Am deutlichsten, passiert dass in die Szene des Graf Toldts Verzweifeln mit dem Verschwinden seiner Frau. Wir sehen auch bizarre Elemente des Schauplatz, z.B. wie große Gemälde und Statuen mit glühenden Augen. Aber vielleicht das bemerkenswertste Element des Filmes ist die Montage, Eisner sagte:

„... alles ist wohlversorgt in der ingeniose Schnitt des Filmes; ein Blick leitet zur anderen, gibt sein Kern und Sinn zu der einzigen Einstellung die möglich folgen kann. In diesem Weg ist die Reihenfolge der Abenteuer eine kontrollierte Kraft gegeben, die bringt die Spannung zum Höhepunkt⁴⁵.“ Eisner 246

Trotz der Länge des Films, der Schnitt addiert ein bestimmtes Tempo. Jede Szene addiert zur vorgangenen Szene und verbindet mit der folgenden Szene. Das gibt die Zuschauer ein Gefühl des kontrollierten Chaos, die Handlung senkt schnell in dem Wahnsinn. Aber gleichzeitig, hat *Mabuse* die Lage immer unter Kontrolle, und die Geschichte nimmt logische Schritte. Das scheint sehr deutsch; die Phantasie ist durch systematische und logische Schritten erreicht. Die Idee des Tempos ist auch interessant im Zusammenhang mit der Inflation. Inflation beschleunigt das Tempo der Gesellschaft; Berliner und Deutschen bekamen täglich ihre Löhne und eilten schnell in dem Laden, um ihr neues Geld auszugeben. Eigentlich war es ein Beschleunigen der

⁴⁴ Eisner 8

⁴⁵ Eisner 246

ehemaligen monetären Gesellschaft; das Zeitfenster für Einsparungen war sehr kurz. Das heißt Berlin sehr schnell im Chaos senkte; nicht unähnlich wie der Film *Dr. Mabuse, der Spieler*.

Teil IV: Schluss

Die berühmte deutsche Filmkritik Siegfried Kracauer identifizierte 2 Wirklichkeiten, die wir müssen daran denken. Seine erste These ist: ein Film ist ein gemeinsames Unternehmen⁴⁶. Die französische Idee des Autorenfilmers ist nicht unbedingt nutzlos, aber Film ist vor allem ein gemeinsames Versuchen und nicht die Standpunkt eines einzigen Regisseurs. Zweitem glaubt er, dass die Filme werden für die Massen gemacht⁴⁷. Filme sind fundamentale kommerzielle Instrumente, und deswegen müssen einem Publikum gefallen.

Wegen diese zwei Faktoren, scheint es unwahrscheinlich dass Berlin hatten keinen Einfluss auf den Filmen der Zeit. Es ist einladend diese Filme als der Eindruck eines einzigen Regisseurs, aber wir müssen der Einfluss des Technikers, Schauspielern, Produzenten, künstlerischer Leiter, und anderen erkennen. Vieler diesen Individuellen waren Berliner und viele lebte in Berlin, also es ist wahrscheinlich dass ihre Erlebnisse in Berlin beeinflussten die Produktion der Filme. Die Werbung der Filme für die Massen war auch wichtig; Berlin war der grosste Binnenmarkt für Filme. Natürlich ist es notwendig zu erkennen, dass nicht alle Expressionistische Filme waren erfolgreich in Berlin. Aber dass konnte man durch die Nähe der Filme zu dem Erlebnis der echten Berliner erklären, die zeigten zu viel von dem Zeitgeist. Wenn Berliner war in den grossen Kinopalasten, sie wollten abgelenkt und entkamen aus ihre tägliche Traurigkeit⁴⁸. Vielleicht diese Filme waren zu nah zu diesen wahren Erlebnissen, und so unbequem. Wenn man hat Schmerz, will er nicht auf dieses Schmerz fokussieren, er will auf andere Gedanken kommen. Also, wenn der Berliner schaute *Caligari* oder *Nosferatu*, und er

⁴⁶ Kracauer 5

⁴⁷ Kracauer 5

⁴⁸ Siegfried Kracauer, "Cult of Distraction," Frankfurter Zeitung 1926.

schaute Elemente seines eigenen Lebens? Das war zu unbequem, und deswegen waren die Expressionistische Filme nicht beliebt in Berlin und Deutschland.

Aber diese Filme waren international beliebt, für einige Gründe. Vielleicht hier sehen wir das gemeinsame Gefühl des Expressionismus. Das internationale Publikum identifizierte mit der Bewegung; jemand fühlte diese Angst manchmal. Aber am meistens erleben sie diese Angst nicht jeder Tag. In diesem Sinne, Berlin zwischen 1918 und 1923 war der Ort wo die Ängste der Welt existiert. Was fürchten sie? Es passiert in Berlin zwischen 1918 und 1923. Die Berliner hatten: Krieg, Revolution, Streik, Inflation, wirtschaftliche Krise, morale Krisen, Armut. In einer einzigen Stadt in 5 Jahre. Berlin repräsentiert alles das klappt nicht in der modernen Welt.

Aber gleichzeitig war Berlin die Filmhauptstadt der Welt, außer Hollywood. Und das ist aufschlussreich auf unsere Beziehung mit Filme. Berliner und Deutschen brauchten Filme, um diese schwere Zeit zu überleben. Der Film war wichtig weil es schuf eine alternative Realität, eine Realität die erlaubte ihnen die böse Welt zu entkommen. Film hat dieses Potential mehr als jede andere Kunst. Nur in einem Film kann man untertauchen, und vergessen aller seinen alltäglichen Sorgen. Für Berliner das war kein Luxus, das war wirklich notwendig. Man musste diese unglaubliche Angst manchmal vergessen. In diesem Sinne, gibt es eine starke Verbindung zwischen Film und Angst. Film ist eine Distraction, dass man braucht in angstvollen Zeiten.

Nach dem Ende der Inflation kam die goldene Zeit des deutschen Kinos zum Schluss. Ohne Inflation und ohne das Importverbot waren die Filme viel teurer, und die Qualität der amerikanischen Filme war einfach besser. Die deutsche Industrie hatte eine kurze Aufschwung mit der Tontechnik in den spät 20-er Jahre, aber das lebte nur bis der Aufstieg der Nazismus. Berlin stabilisierte ein bisschen, wegen des Endes der Inflation und die Aufschwung der Börse. Aber Expressionismus starb nicht im Film. Fritz Lang besonders, produzierte Filme wie *M* und

Metroplis, mit expressionistischen Elementen. Doch, die Bewegung lebt sehr lange nach der Weimarer Zeit mit Regisseure wie Alfred Hitchcock und Werner Herzog. Die Bewegung auch überlebt außer Berlin. Aber wieso überlebt expressionistische Prinzipien in sonnigem Kalifornien? Die Unterschiede zwischen heutiges Kalifornien und Weimarer Berlin sind groß. Erstens, kommerzieller Erfolg; erfolgreiche Methode werden in jeder Lage benützt. Aber gleichzeitig, vielleicht hat Expressionismus dieses gemeinsame Gefühl gefunden? Expressionismus in Film schafft eine Reaktion mit fast alle Leute. Expressionismus ist wirklich das Kino des Albtraums; es zeigt was wir alle fürchten. Solange dass wir Ängste haben, wird Expressionismus relevant sein. Also diese Filme, obwohl sie Produkte einer bestimmten Zeitraum sind; sind relevant für jeder der lebt mit der Unsicherheit der modernen Welt. Deswegen wird ihre Legacy noch leben, und durch das Leben, lebte der Zeitgeist des Berlins.

BIBLIOGRAFIE

ANDRIOPOLOUS, STEFAN. "SUGGESTION, HYPNOSIS, AND CRIME." WEIMAR CINEMA : AN ESSENTIAL GUIDE TO CLASSIC FILMS OF THE ERA. NEW YORK: COLUMBIA UNIVERSITY PRESS, 2009. PRINT.

BALDERSTON, THEO. ECONOMICS AND POLITICS IN THE WEIMAR REPUBLIC. NEW YORK: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2002. PRINT.

EISNER, LOTTE H. FRITZ LANG. NEW YORK: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1977. PRINT.

EISNER, LOTTE H. THE HAUNTED SCREEN; EXPRESSIONISM IN THE GERMAN CINEMA AND THE INFLUENCE OF MAX REINHARDT. BERKELEY,: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1969. PRINT.

EISNER, LOTTE H. MURNAU. PARIS: LE TERRAIN VAGUE, 1964. PRINT.

FRANKLIN, JAMES C. "METAMORPHOSIS OF A METAPHOR: THE SHADOW IN EARLY GERMAN CINEMA." THE GERMAN QUARTERLY 53.2 (1980): 176-88. PRINT.

FRIEDRICH, OTTO. BEFORE THE DELUGE; A PORTRAIT OF BERLIN IN THE 1920'S. NEW YORK,: HARPER & ROW, 1972. PRINT.

HOGAN, PATRICK COLM. "NARRATIVE UNIVERSALS, NATIONALISM, AND SACRIFICIAL TERROR: FROM NOSFERATU TO NAZISM." FILM STUDIES.8 (2006): 93-105. PRINT.

JUNG, ULI. "THE INVISIBLE MAN BEHIND CALIGARI." FILM HISTORY 5.1 (1993): 22-35. PRINT.

KRACAUER, SIEGFRIED. "CULT OF DISTRACTION." FRANKFURTER ZEITUNG 1926. PRINT.

KRACAUER, SIEGFRIED. FROM CALIGARI TO HITLER, A PSYCHOLOGICAL HISTORY OF THE GERMAN FILM. PRINCETON, N.J.: PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 1947. PRINT.

KREIMEIER, KLAUS. THE UFA STORY : A HISTORY OF GERMANY'S GREATEST FILM COMPANY, 1918-1945. NEW YORK: HILL & WANG, 1996. PRINT.

DR. MABUSE, DER SPIELER. 1922.

NOSFERATU: EINE SYMPHONIE DES GRAUENS. 1921.

SCHATTEN: EINE NACHTLICHE HALLUZINATION. 1923.

SAUNDERS, T.J. HOLLYWOOD IN BERLIN. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 1994. PRINT.

SCHEUNEMANN, DIETRICH. EXPRESSIONIST FILM : NEW PERSPECTIVES. ROCHESTER, NY: CAMDEN HOUSE, 2003. PRINT.

WIDDIG, BERND. CULTURE AND INFLATION IN WEIMAR GERMANY. BERKELEY: UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, 2001. PRINT.

DAS CABINET DES DR. CALIGARI. 1920.