media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Heike Klapdor

Spiel-Räume. Adieu, Mascotte (1929) mit Lilian Harvey

2020

https://doi.org/10.25969/mediarep/21467

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

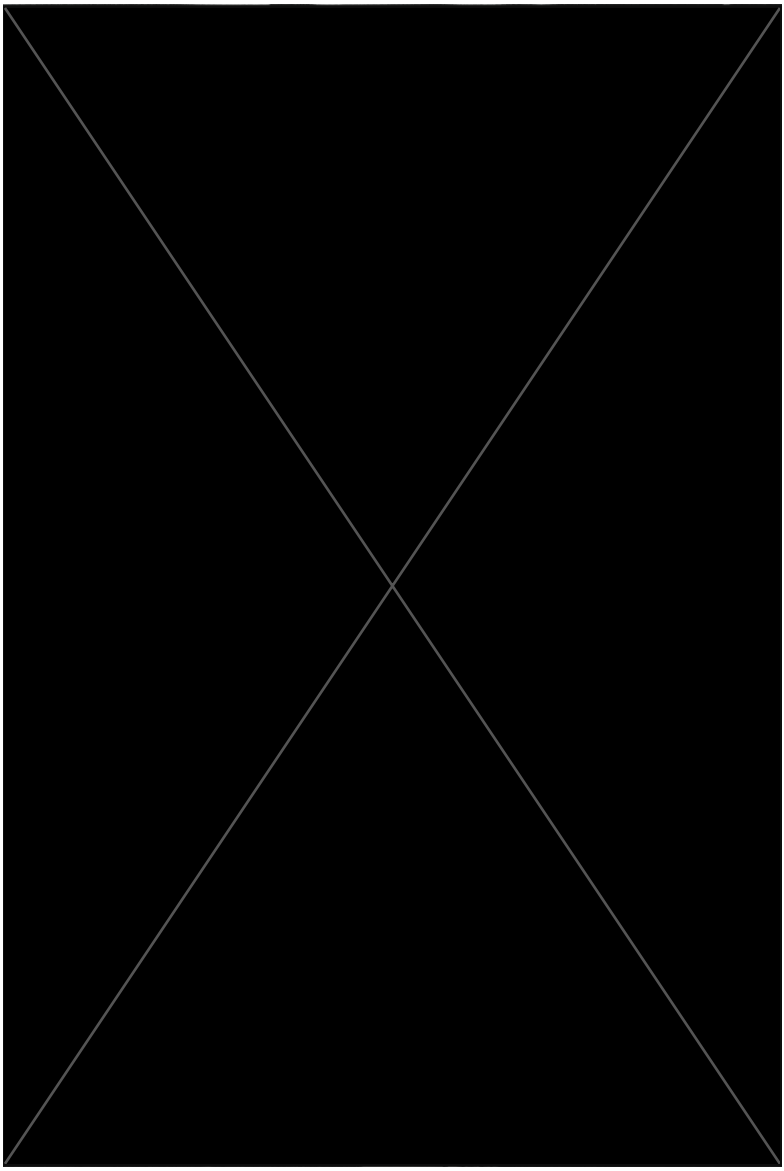
Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Klapdor, Heike: Spiel-Räume. Adieu, Mascotte (1929) mit Lilian Harvey. In: *Filmblatt*. Filmblatt 73/74, Jg. 25 (2020), Nr. 2, S. 80–92. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/21467.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg



„Eine Filmkomödie, die auch bei internationalem Vergleich an die allererste Stelle gehört.“ (*Der Montag*). Pressestimmen zu Adieu, Mascotte im *Film-Magazin* vom 25. August 1929

Heike Klapdor

Spiel-Räume

Adieu, Mascotte (1929) mit Lilian Harvey

Wiederentdeckt 290, 4. September 2020

Ein Sommertag in Paris. Der Verkehr fließt wie die Seine entlang der Rive Gauche. Eine junge Frau hat es eilig, denn sie ist spät dran. Sie rennt zum Autobus, der zur Gare Montparnasse fährt. Der schmale Rock ihres Schneiderkostüms behindert sie nicht. Sie springt auf den Bus, und das schwarze Béret fliegt ihr dabei nicht wie dem Bürger vom „spitzen Kopf der Hut".[1] Im Gegenteil, es sitzt fest auf dem Lockenkopf, und die Feder an der Baskenmütze gibt der behenden jungen Frau die vorüberfliegende Erscheinung des geflügelten und – wie sie – gertenschlanken Götterboten. Sie kommt gerade noch rechtzeitig an der Académie des Beaux Arts, 14 rue Bonaparte an, und ebenso flugs entledigt sie sich dort hinter einem Paravent ihrer städtischen Garderobe, um im antiken Gewand einer Malklasse Modell zu stehen.

So etabliert Wilhelm Thieles Film Adieu, Mascotte (1929) in der Eröffnungssequenz sein zentrales Motiv: Den Akt der schöpferischen Verwandlung. Er wird mit den Figuren von Maler und Modell an seinen mythischen Ursprung zurückgeführt und springt von dort in die Gegenwart der Zwischenkriegszeit, genauer: dorthin, wo die Großstadt ein Synonym für die Moderne und die Neue Frau ist. Der Sprung auf den Autobus ist wie der Sprung, den eine junge Frau auf Friedrich Seidenstückers ikonischer Fotografie „Am Bahnhof Zoo" (1930) über eine Pfütze macht, das Bild für den „evolutionäre[n] Sprung" des weiblichen Geschlechts, mit dem es aus dem 19. hinüber ins 20. Jahrhundert setzt.[2] Dieser Typus der Neuen Frau ist eine transnationale und transkulturelle Erscheinung. In den amerikanischen und europäischen Großstädten ist die berufstätige, ungebundene, den urbanen Raum und ihre sexuelle Freiheit erobernde Frau 1929 eine gesellschaftliche Realität. Die Protagonistin von Adieu, Mascotte, die in Paris als Modell ihren Lebensunterhalt bestreitet, gehört wie die Warenhausangestellten und Stenotypistinnen in New York und die Kontoristinnen und Verkäuferinnen in Berlin zu den „Mädchen mit dem eiligen Gang".[3]

[1] Jakob van Hoddis: *Weltende* (1911). In: Ders: *Dichtungen und Briefe*. Hg. v. Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 15.

[2] Fabienne Liptay: Lulu, Lotte und die anderen. In: Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hg.): *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin 2007, S. 123–155, hier S. 138.

[3] Walter Anatole Persich: Die Mädchen mit dem eiligen Gang. In: *Die schöne Frau*, Nr. 7, 1927, zit. nach Klaus Strohmeyer: Industriegebiet der Intelligenz. Dokumentation einer literarischen Landschaft. In: Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hg.): *Industriegebiet der Intelligenz. Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre*. Berlin 1990, S. 59.

Ihre Mobilität lässt sie weit entfernte geografische Räume überwinden und nah verwandte kulturelle Räume entdecken. Von der jungen Berlinerin nimmt der Schriftsteller Franz Hessel 1929 an: „Im Frühjahr wirst Du nach Paris gehen."[4]

Aus der „heimlichen Komplizenschaft zwischen Kinematographie und Frauenemanzipation" ist eine offene geworden.[5] Die Neue Frau ist eine omnipräsente mediale Erscheinung. Und Ursache und Wirkung zugleich: Das Kino produziert und reproduziert das Bild der Neuen Frau. Die Filmproduktionen kreieren und parodieren ‚role models' für ein urbanes weibliches Kinopublikum, das sich schon zu Stummfilmzeiten unterhalten lässt von den Flappern, den Working- und City Girls, der Garçonne. Die sie verkörpernden Schauspielerinnen Ossi Oswalda, Jenny Jugo und Käthe von Nagy in Titeln wie Die Kleine vom Varieté (1926), Die blaue Maus (1928) und Mascottchen (1929), die beiden gaminhaften Debütantinnen Danielle Darrieux und Dolly Haas in der französischen bzw. deutschen Sprachversion von Wilhelm Thieles Le Bal / Der Ball (1931), die Amerikanerinnen Clara Bow und Colleen Moore – sie alle sind frivol und frech, charmant und erotisch, leichtsinnig und komisch, witzig und gewitzt. Sie sind „unwiderstehlich".[6] Sie haben jenes „Something Extra" und „Certain It" und werden mit It (Das gewisse Etwas, USA 1927) zum sprichwörtlichen It-Girl. Lilian Harvey ist das It-Girl des europäischen Films an der Wende vom Stumm- zum Tonfilm.

Lilian Harvey spielt jenes „eilige Mädchen" mit dem aparten Namen Mascotte in einer romantischen Komödie, die das überlieferte Melodram vom prekären Künstlermilieu in ein modernes Märchen verwandelt. Das „Modell vom Montparnasse" – so der Arbeitstitel des Films – läuft dem Schicksal der Mimi aus Puccinis Oper *La Bohème* (1896) davon.[7] Das Maskottchen stirbt nicht an der Schwindsucht, sondern es ist so vital wie einfallsreich und wird schließlich für seine Dienstleistung in einem frivolen Spiel entlohnt. Die Protagonistin ist eine emanzipatorische Figur. Wenn die Künstlermuse am Ende nobilitiert wird, hat sie als Künstlerin im eigenen Namen agiert. Der weibliche Glücksbringer – ein beliebtes Operettenmotiv auf Pariser Bühnen um 1900 und in der Berliner Operettenwelt nach dem Ersten Weltkrieg – sorgt hier für das eigene Glück.[8]

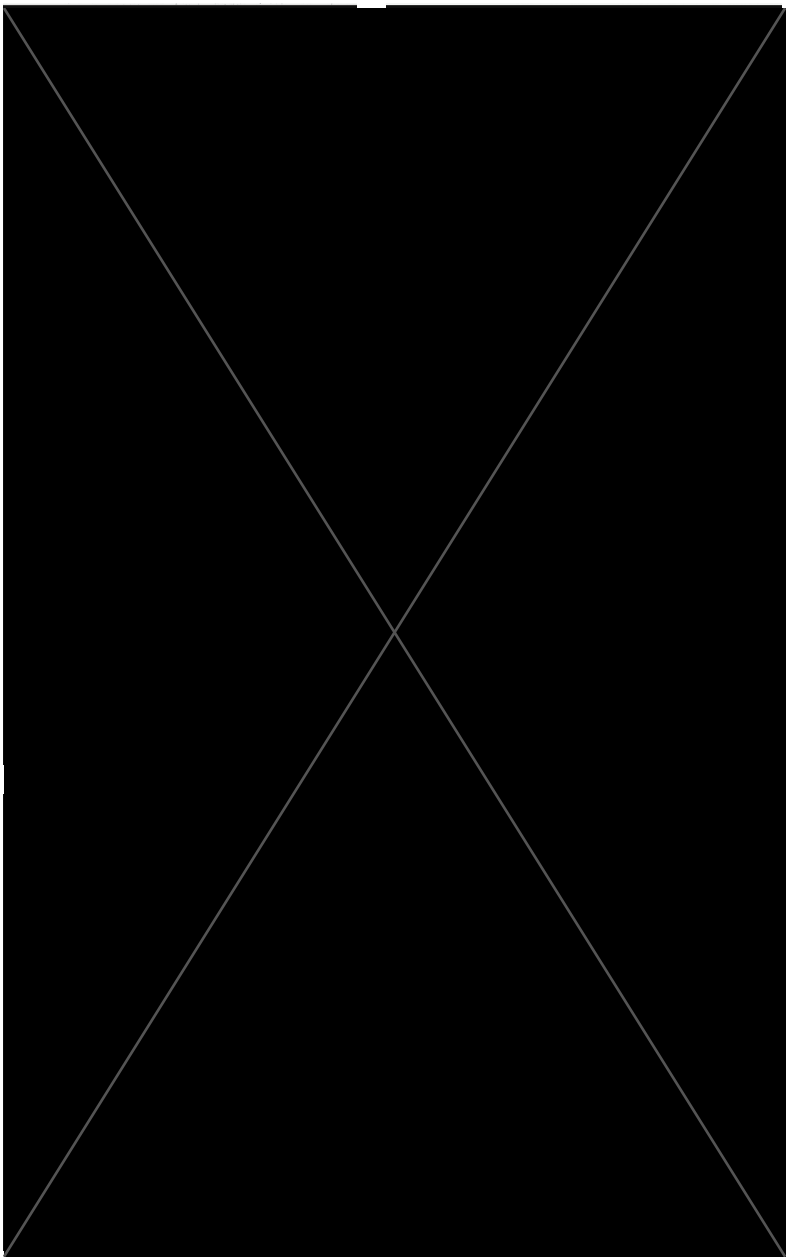
[4] Franz Hessel: An die Berlinerin. In: *Vogue*, 13.3.1929, zit. nach Ernest Wichner, Herbert Wiesner (Hg.): *Franz Hessel. Nur was uns anschaut, sehen wir.* Berlin 1998, S. 75.

[5] Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos.* Frankfurt a. M. 1990, S. 8.

[6] Hessel: An die Berlinerin, S. 77.

[7] Warum der ursprüngliche Titel „Das Modell vom Montparnasse" geändert wurde, ist unklar, könnte aber mit der Vielzahl ähnlicher deutscher Titel und der damit verbundenen Verwechslungsgefahr zu tun gehabt haben. Vgl. etwa Die Venus von Montmartre (1925), Die Hölle von Montmartre (1928), Quartier Latin (Paris, Die Stadt der Liebe, 1928).

[8] Vgl. dazu u. a. die „opéra comique" *La Mascotte* (1880) von Edmond Audran und die Operette *Mascottchen* (1921) von Georg Okonkowski, die als Vorlage diente für Felix Baschs Revuefilm Mascottchen (1929), der wenige Monate vor Adieu, Mascotte im April 1929 in die Kinos kam.



Genresicher beginnt der Film mit „scènes de la vie de bohème“: Mit einem ausgelassenen Künstlerfest und einem armen, kranken Mädchen, wie Mascotte ein Malermodell, das im Künstleratelier unterm Dach mit dem Tod ringt. Mascotte hofft, die teuren Behandlungskosten mit dem Erlös einer Kunstauktion begleichen und die Freundin retten zu können. Die „Szenen aus dem Pariser Künstlerleben“ verwandeln sich in Szenen eines bourgeoisen Zeitvertreibs.[9] Als sich die hübsche Mascotte bei der Auktion kurzerhand selber dem Meistbietenden für 14 Tage als exklusives Modell anpreist, um mit diesem Einsatz das ärztliche Honorar zu bezahlen, greift der Salonmaler Jean Dardier (Igo Sym) zu. Er ist nicht nur vermögend, sondern düpiert von der Affäre seiner zerstreuungssüchtigen Gattin Josette (Marietta Millner) mit dem Bonvivant Gaston Duprés (Harry Halm). Das nun folgende, von Täuschungsmanövern angetriebene Spiel, das der eifersüchtige Gatte mit Hilfe seiner kreativen Assistentin unternimmt, verwandelt sich noch einmal in eine Eloge auf die Liebesehe für den Maler und sein Modell. Es ist zweifelhaft, ob tatsächlich am Ende Ernst aus diesem Spiel wird, wie es eine Wiener Premierenkritik 1929 sah.[10] Spiel bleibt Spiel, bis zum Schluss; der Ernst gehört der Wirklichkeit an und sieht so aus: Im Anschluss an eine Filmvorführung von Adieu, Mascotte im Kino Linke Wienzeile am 1. September 1929 kam es zu einem „Familiendrama“. Ein gewalttätiger Chauffeur, den seine Gattin verlassen hatte, lauerte ihr und ihrem Liebhaber im Kinofoyer auf. Die 23-jährige Frau schoss ihren Mann mit einem Browning nieder.[11] Es gibt zivilere Methoden und raffiniertere Strategien – zum Glück. Das führt die Protagonistin des Films vor.

Fantasie und Wirklichkeit. Als Adieu, Mascotte 1929 in die Kinos kommt, weiß die Filmkritik die artistische Eigenart dieses Films, der sich ganz leicht über Gattungsgrenzen und Ästhetiken, über Klassengrenzen und Rollenmodelle hinwegsetzt, nicht zu würdigen. Der Film findet für diesen cineastischen Umschwung das Bild der unter der hohen Decke des Ballsaals auf einem Schaukelpferd weit ausschwingenden, vergnügten Mascotte. Die Presse gewärtigt statt dessen einen „kleinen“, „liebenswürdige[n], nette[n], unterhaltende[n]“ Film „auf dem Niveau des Hübschen, Gefälligen, Eingängigen“, mit einem Wort: Konfektionsware à la

[9] Vgl. Henri Murger: *Les scènes de la vie de bohème* (1849). Murgers Text lieferte die literarische Vorlage für Giacomo Puccinis Oper *La Bohème* (1896) und die Stummfilme Bohème. Künstlerleben (D 1923) von Gennaro Righelli mit Maria Jacobini als Mimi und La Bohème (USA 1926) von King Vidor. Géza von Bolváry inszenierte die Tonfilmversion Zauber der Bohème (A 1937) mit dem Starsängerpaar Marta Eggerth und Jan Kiepura.

[10] Das Modell von Montparnasse. In: *Mein Film* (Wien), Nr. 192, 1929, S. 13: „Aus dem Spiel aber wird Ernst.“

[11] Schreckensszenen in einem Wiener Kino. In: *Neues Wiener Journal*, Nr. 12852, 2.9.1929, S. 2.

mode der großstädtischen Operette.[12] Ernster nehmen ihn die Filmkritiker, die ihn gesellschaftspolitisch als Produkt der Kulturindustrie ansehen und ihn vernichtend beurteilen: Für die *Rote Fahne* hat ADIEU, MASCOTTE das „Kulturniveau eines Bordells". Das rote Tuch weht nämlich dem Kampf gegen Prostitution voraus. Das Parteiorgan der Kommunisten geißelt die Ausbeutung der armen jungen Frauen, die ihren Körper verkaufen müssten und die von „Prinzen, Bankdirektoren und reichen Malern […] wie etwa Schweinebraten gefressen oder Champagner gesoffen" würden. Dass die „süße Kleine" nicht wie „gewöhnlich als Straßenhure verreckt", sondern geheiratet werde, sei das zynische Kalkül der Produzenten.[13]

Siegfried Kracauer hält sich nicht lange mit Wilhelm Thieles Film auf, das „Gefühlsleben der Beteiligten" gilt ihm nur als eine „Arabeske der Substanzlosigkeit".[14] Womöglich aber verführt eine augenblickliche Redundanz-Ermüdung den Kritiker zum Stenogramm, denn das „Märchenmotiv", das Kracauer ADIEU, MASCOTTE vorwirft, kritisiert er wiederholt, zuvor etwa 1928 an dem amerikanischen Film MY BEST GIRL (DAS LADENMÄDCHEN, USA 1927) mit Mary Pickford: „Die alte Geschichte: ein Fürstensohn taucht unerkannt in dem Volk unter und findet das arme Mädchen, das zu ihm passt. Zum Schluss Enthüllung, Vermählung, Apotheose."[15] Zwei Jahre nach ADIEU, MASCOTTE erkennt er in Thieles DIE PRIVATSEKRETÄRIN (1931), ebenfalls nach einem Drehbuch von Franz Schulz, ein mediales Stereotyp, „in dem wieder einmal die Stenotypistin ausgerechnet den Bankdirektor bekommt". Der Kritiker schließt den Film seinen Lesern unter dem Begriff der „Wahrheit" auf, den schon die Filmkritik in der *Roten Fahne* verwendet hatte: „Diese von der Filmindustrie mit Vorliebe gestifteten Partien schlagen nicht nur der Wahrheit ins Gesicht, sondern befestigen auch schädliche Illusionen. Gerade die Angestellten und die zahllosen kleinen Mädchen, die doch Bescheid wissen, sollten es sich nicht gefallen lassen, daß man sie in einem fort derart umnebelt."[16]

[12] L-g. (Hanns G. Lustig): Hübscher, kleiner Harvey-Film. In: *Tempo*, Nr. 179, 3.8.1929; F.W. (Fritz Walter): Die ersten Filme der neuen Saison. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 359, 4.8.1929, zit. nach Gero Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin, New York 1993, S. 9–10. Ernst Blass hatte den kurz zuvor herausgekommenen Film MASCOTTCHEN mit Käthe von Nagy, der anfangs in der Modebranche spielt, einen „Girlfilm, mit Konfektion und Revue" genannt. Ders.: Deutscher Film-Nachwuchs. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 185, 19.4.1929, zit. nach ebd., S. 428.

[13] Dur. (Alfréd Kemény): ADIEU, MASCOTTE. In: *Rote Fahne*, Nr. 143, 6.8.1929, zit. nach ebd., S. 11.

[14] Raca. (Siegfried Kracauer): ADIEU, MASCOTTE. In: *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 18.8.1929, zit. nach ebd.

[15] Siegfried Kracauer: Ladenmädchen spielen Kino. In: *Frankfurter Zeitung*, 26.1.1928, hier zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Hg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt a. M. 2004, Bd. 6.2: 1928–1931, S. 19.

[16] Siegfried Kracauer: Berliner Filmchronik. In: *Frankfurter Zeitung*, 21.1.1931, hier zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.2, S. 442.

Das argumentative Epizentrum dieser von bildungsbürgerlichem Paternalismus und Antifeminismus nicht freien und sozialwissenschaftlich kaum belastbaren Argumentation sind Kracauers filmpolitische Resümees „Film und Gesellschaft" (1927) und „Der heutige Film und sein Publikum" (1928).[17] Der frühere, unter dem Titel „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino" geläufige Essay entdeckt in den „blödsinnigen und irrealen Filmphantasien […] die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten."[18] Den Wirklichkeitsgehalt der „Filmphantasien" und „Tagträume" identifiziert Kracauer in der Entsprechung von „Filmkolportage und Leben", weil die weiblichen Angestellten, in denen er das maßgebliche Kinopublikum ausmacht, „sich nach den Vorbildern auf der Leinwand modeln." Die behauptete Unmündigkeit des – weiblichen – Publikums also mache den Film zu einem gefährlichen, nämlich wirksamen Medium der systemstabilisierenden Propaganda, heißt es in der Generalabrechnung von 1928: „Verwerflich ist die Gesinnung der Filme."[19] In der gegenwärtigen Filmproduktion werde „unsere gesellschaftliche Wirklichkeit auf bald idiotisch harmlose, bald verruchte Weise verflüchtigt, beschönigt, entstellt." Im Falle der verlogenen Aufstiegsversprechen, die die „Telephonistinnen, Ladenmädchen und Privatsekretärinnen" blendeten, handele es sich um „Theologie".[20]

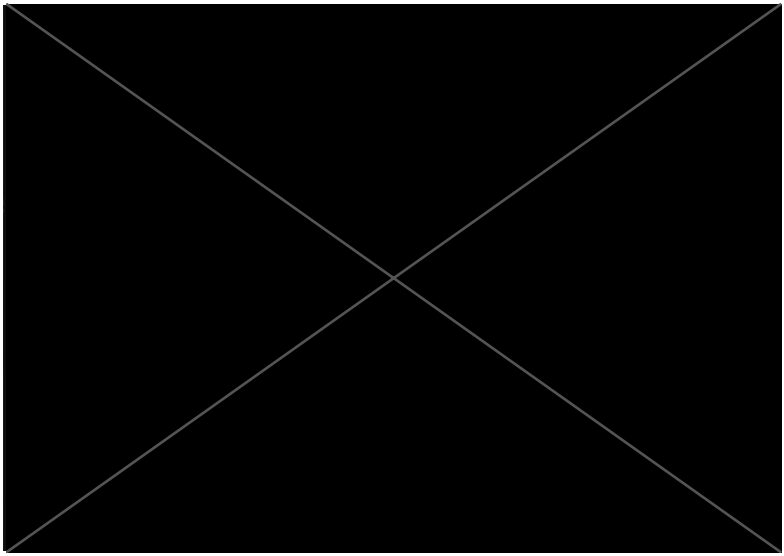
Auf der Seite der Frauen. Der Film-Gott will erkannt sein. Dass Mascotte den Pegasus reitet, das Sinnbild der Dichtkunst, und nicht, wie es das mythische Bild will, ein Dichter oder Künstler, ist den Filmkritikern nicht aufgefallen. Die Filmkritik bemerkt ausnahmsweise die kinematographische Gestaltung, wenn Hanns G. Lustig die „gleitende optische Musikalität" in Adieu, Mascotte hervorhebt. Die Filmbildsequenzen fließen wie der Pariser Verkehr durch die Straßen. Sie schwingen wie das geflügelte Schaukelpferd unter der Decke des Ballsaals. Sie kreisen in der Ballszene wie ein Kettenkarussell. Die Ästhetik des bewegten Bildes, das heißt der szenischen Bewegung vor einer statischen Kamera, hat überdies eine erzählerische Funktion: Wenn Mascotte und Jean ihre Strategie beraten, um die untreue Gattin des Malers zurückzugewinnen, gehen sie auf und ab. Die Hände des Advokaten sprechen. Der Wettkampf der Radrennfahrer – als „Sechstage-

[17] Zur Kritik an Kracauer vgl. Heide Schlüpmann: Der Gang ins Kino – ein ‚Ausgang aus selbstverschuldeter Unmündigkeit'. Zum Begriff des Publikums in Kracauers Essayistik der zwanziger Jahre. In: *Frauen und Film*, Nr. 47, September 1989, S. 61–77, dort S. 62 zu „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino": „Als Beitrag zu den wirklichen Reaktionen der Zuschauerinnen ist [der Essay] kaum ernst zu nehmen."

[18] Siegfried Kracauer: Film und Gesellschaft [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino] (1927), zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.1: 1921–1927, S. 309. Das folgende Zitat ebd.

[19] Siegfried Kracauer: Der heutige Film und sein Publikum [Film 1928], zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*, Bd. 6.2, S. 152. Das folgende Zitat ebd.

[20] Ebd., S. 154.

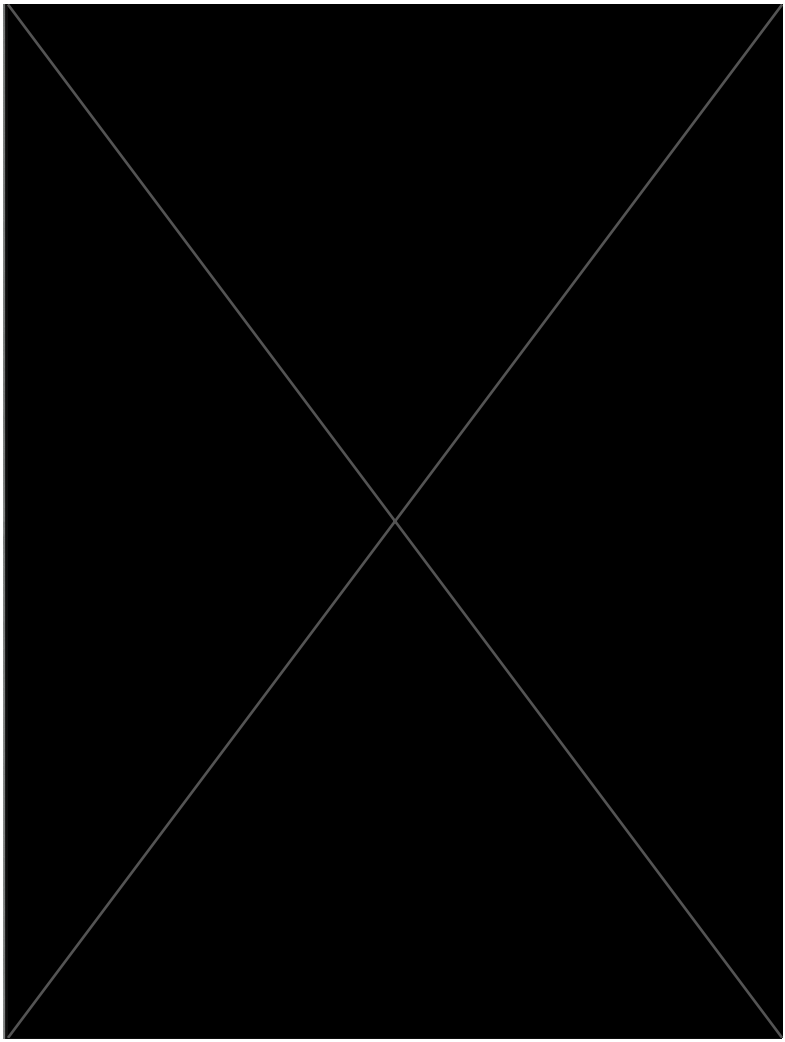


Eine quicklebendige Göttin. Lilian Harvey steht Modell in Adieu, Mascotte (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

rennen" angekündigte Originalaufnahmen aus dem Pariser Vélodrome d'Hiver – visualisiert die konkurrierenden Manöver der beiden Paare Mascotte und Jean, Josette und Gaston. Die Bildregie der Physiognomien, etwa in der Auktionsszene, hat eine parodistische Wirkung, also einen kritischen visuellen Effekt. Die den Männern ins Gesicht geschriebene Geilheit und das lustvolle Vergnügen in der Mimik der Frauen signalisieren grundverschiedene Geschlechteridentitäten. Der Film schlägt sich nicht auf die Seite der Männer, die gierig, dumm und reich sind, sondern auf die Seite der – nicht nur solidarischen und nicht etwa täuschbaren, sondern auch kreativen, geistreichen und handlungsfähigen – Frauen. Das hat die Filmkritik nicht gesehen.

Die Filmkritik hat auch das filmische Spiel mit dem Pygmalion-Mythos übersehen. Sie erkannte nicht, dass der Film dieses zentrale Motiv radikal umdeutet: Die Metamorphose der marmornen Figur in eine lebendige Frau ist schon vorausgesetzt. Im Ovid'schen Mythos geschieht sie, wenn der in sein Kunstwerk verliebte Künstler die Statue berührt, „des Elfenbeines Erstarrung / Senkt sich dem Druck der Finger und weicht". Warmes Leben fährt in den kalten Leib, „die gegebenen Küsse / Fühlt die Errötende" und schlägt die Augen auf.[21] Die Göttin der Fruchtbarkeit, die Mascotte vor der Bildhauerklasse der Académie des Beaux

[21] Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. Frankfurt a. M. 1990, S. 249–250, hier S. 250.



Lilian Harvey und Igo Sym auf der Vorderseite von *Mein Film* (Nr. 192, 1929) aus Wien, wo Adieu, Mascotte unter dem Titel Das Modell vom Montparnasse lief

Arts verkörpert, ist nicht etwa täuschend echt wie die Figur Pygmalions, sondern tatsächlich so echt wie die Trauben, von denen das hungrige Modell nascht. Der reiche Maler Jean wird auf die quicklebendige Göttin fliegen wie die Vögel auf die täuschend echt gemalten Trauben des Zeuxis.[22]

Im ironischen Spiel mit dem Künstlermotiv steckt aber mehr. Das Modell bricht aus dem weiblichen passiven Objektstatus aus und verwandelt sich in das aktive und kreative männliche Künstler-Subjekt, es wird zum handelnden Akteur: Die Strategie, mit der dem Maler seine untreue Gattin zurückgeholt werden soll, ist Mascottes Idee. Sie schlägt ihm vor, seine Geliebte zu spielen: „Lassen Sie mich 14 Tage hier, und ich schaffe Ihnen Ihre Frau zurück." Die Eifersucht-Intrige geht auf. Mit diesem strategischen Esprit erobert sich die moderne Frauenfigur im Übrigen ein spezifisch weibliches Aktionsterrain, das ursprünglich den Mätressen des Ancien Régime vorbehalten war, die politische Ohnmacht mit intellektueller Macht parierten, denkt man etwa an eine Figur wie die Marquise de Merteuil.[23] Statt wie die Töchter des Kleinbürgertums das leidende Opfer abzugeben, tritt Mascotte als Täterin und Regisseurin auf. Und als Künstlerin, die sich in ihr Objekt – den ihr materiell überlegenen, aber mental unterlegenen Maler – verliebt. Das stellt die Geschlechterordnung des Pygmalion-Mythos auf den Kopf.

Alles ist Spiel. Die Frauensolidarität, die am Beginn des Films Mascottes Handeln motiviert, verliert der Film zwar aus den Augen. Er überführt aber die Handlungsfähigkeit der jungen Frau aus dem sozialen in einen emanzipatorischen Kontext: Mascotte steckt nicht von ungefähr in einem Piratenkostüm. Sie imaginiert sich nicht wie das Brecht'sche Zimmermädchen als „Seeräuber-Jenny", sie handelt wie die Freibeuter zu eigennützigen Zwecken. Und es ist nachvollziehbar, dass Mascotte, als sie ihr Dienstverhältnis antritt, das Piratenkostüm ablegen und sich in ein elegantes Damenkostüm kleiden soll, denn, so Jean: „Sie können doch nicht zwei Wochen lang als Pirat herumlaufen." Der Kostümwechsel ist ein Akt der Unterwerfung. Aber eben auch – nur eine Kostümierung. Der Kostümwechsel ist Teil eines Verwandlungsspiels. Ihm gelänge, so sieht es der Schriftsteller Franz Hessel, „das sogenannte Mondäne als ein Märchenkleid um Urgestalten zu legen." Hessel erkennt darin eine zeitgemäße Modernisierung der Metamorphose: „Das Rüstzeug aus dem modernen Arsenal der Frau wird […] zum mythologischen Attribut. Damen werden zur Galathea und ägyptischen Helena."[24]

[22] Der berühmte griechische Künstler Zeuxis von Herakleia, der auch kleine Tonfiguren schuf, malte im Wettstreit mit Parrhasius so naturgetreue Trauben, dass Vögel herbeiflogen, um an ihnen zu picken.

[23] Vgl. Choderlos de Laclos: *Les Liaisons dangereuses* (*Gefährliche Liebschaften*, 1782).

[24] Franz Hessel über Wilhelm Speyers Novelle *Sommer in Italien* (1932). In: *Die literarische Welt*, Nr. 3, 1933, S. 5, zit. nach Walter Fähnders, Helga Karrenbrock: Wilhelm Speyer: Eine Wiederentdeckung. In: Dies. (Hg.): *Wilhelm Speyer (1887–1952). Zehn Beiträge zu seiner Wiederentdeckung*. Bielefeld 2009, S. 9–16, hier S. 15.

Das gilt auch umgekehrt. Das Kapital der jungen Frau in ADIEU, MASCOTTE ist die Verwandlungsfähigkeit einer Schauspielerin. Mascotte spielt: die Privatsekretärin, die Geliebte. Sie beherrscht das Spiel der Täuschung in einem Film, in dem alles Spiel ist: die Kunstauktion, Jeans Liebelei, Josettes Affäre, Gastons Lust. ADIEU, MASCOTTE bedient das damals beliebte, für das Medium des Films kongeniale Motiv, vor allem, wenn eine Schauspielerin wie die junge Lilian Harvey eine Schauspielerin wie Mascotte spielt.

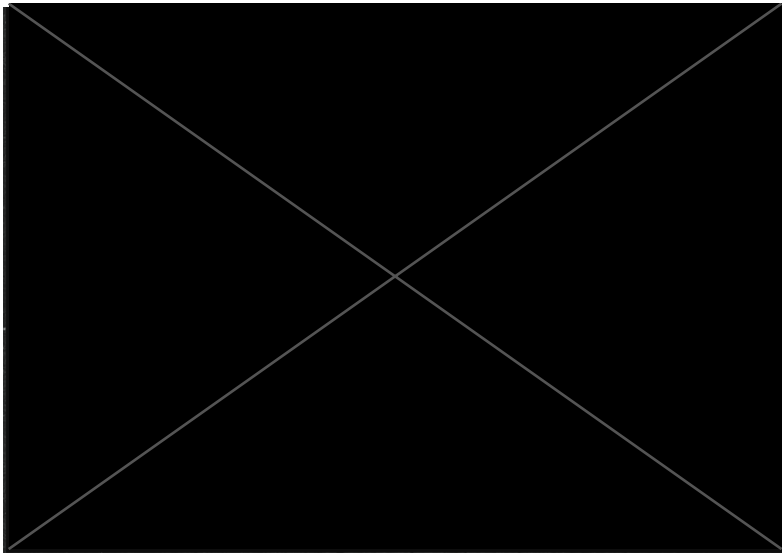
Die Sollbruchstelle der für das Spiel unabdingbaren Distanz ist wie im Pygmalion-Mythos die Nähe zum Objekt. Die inszenierte Nähe täuscht die Spielerin, sie verwandelt sich in eine authentische Nähe. Mascotte geht es wie den Vögeln, die die gemalten für echte Trauben halten. Sie verliebt sich in den Maler. Was nach zwei mit Esprit und Tempo erzählten Dritteln der Story wie ein gescheitertes Projekt aussieht – über das der schmelzende Schneemann auf dem Eisdessert scheinbar Tränen vergießt – , verkehrt sich in einer konventionellen Dramaturgie und einem erwartbaren Handlungsverlauf des letzten Drittels zum Happy End. Die Annahme allerdings, die Akteurin habe ihr Kalkül aus den gefühlsverblendeten Augen verloren, ist eine letzte Täuschung: Mascotte hat gewonnen. Ihr Rollenspiel aber als bourgeoise Gattin ist eine Parodie. Sie zeigt der abgelegten Gattin und ihrem Begleiter im letzten Bild eine lange Nase.

Träume. Vielleicht haben die gar nicht kleinen, sich ihrer selbst bewussten Ladenmädchen ja davon geträumt? Sie träumen nicht vom gesellschaftlichen Aufstieg, sondern sie träumen. Sie träumen im Spiel-Raum Kino, angesichts von Filmen, die den Spielraum des Handelns so charmant, geistreich und täuschend echt – wie die Trauben, wie die Liebe – inszenieren. Mascotte ist ihr Glücksbringer. Sie verwechseln dabei aber nicht Kunst und Wirklichkeit, wie es der Filmkritiker Kracauer tut. Die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann widerspricht Kracauers These: „Das genuine Interesse der Frauen am Inhalt ist nicht zu verwechseln mit einem Sich-Täuschen-Lassen durch die Illusion von Wirklichkeit. Nicht die ‚Wirklichkeit' suchen sie auf der Leinwand, sie suchen dort nach Repräsentanten ihrer Subjektivität."[25] Die Frauen träumen im Möglichkeitsraum Kino ein Spiel. Es darf sich wie ein Duft verströmen und dann verflüchtigen. In Franz Schulz' letztem deutschen Film vor seiner Emigration WAS FRAUEN TRÄUMEN (1933) heißt ein Parfüm „Was Frauen träumen".[26]

Der Filmautor Franz Schulz wies im selben Jahr, in dem sein nach einem Roman von Michel Linsky geschriebener Film ADIEU, MASCOTTE herauskam, als

[25] Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks*, S. 310.

[26] Franz Schulz emigrierte 1933 über Prag und England in die USA. Sein erster Erfolg in Hollywood war das Remake von WAS FRAUEN TRÄUMEN unter dem Titel ONE EXCITING ADVENTURE (1934) für Universal Pictures. Vgl. zu seiner Biografie G. G. von Bülow: Candide in einem miesen Jahrhundert. Der Filmautor Franz Schulz (Spencer). In: *FilmExil*, Nr. 21, Mai 2005, S. 10–51.



Ein Ort zum Träumen. Rudi Felds Dekoration für das Kino Universum zur Premiere von Adieu, Mascotte (aus: *Film-Magazin*, 18. August 1929)

Filmpublizist die Deutungshoheit der Filmkritik entschieden zurück. Sie sei anmaßend, wenn sie im Filmkritiker den Aufklärer sehe. Dessen „Mission" sei es, so beanspruchte es Kracauer 1932 explizit, „die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nottut, zu brechen."[27] Franz Schulz warf der Filmkritik vor, sie ignoriere den Publikumsgeschmack der Millionen Kinobesucher, von dem Produktionsinvestitionen abhingen, und habe keine Ahnung von den technischen Prozessen der Warenproduktion ‚Film'. Die elitäre Filmkritik nähre ihren Vorbehalt aus der maßstäblichen theatralischen Kunst und formiere sich gegenüber dem Film „zu einer eisernen Mauer des Nicht-Verstehen-Wollens".[28] Tatsächlich, so Schulz, sei die Filmkritik nicht mächtig, sondern „völlig wirkungslos": „Den entscheidenden Erfolg […] holt sich der Film unabhängig von der Berliner Kritik oder gar ihr zum Trotz." Der frühe Tonfilm, zu dessen Erfolg der Filmautor Franz Schulz und die Schauspielerin Lilian Harvey erheblich beitrugen und in dem sie beispiellose Karrieren machten, vereinte Unterhaltung, Kunst und Ökonomie. Der Erfolg des Tonfilms lässt

[27] Siegfried Kracauer: Über die Aufgabe des Filmkritikers. In: *Frankfurter Zeitung*, Nr. 378, 23.5.1932, zit. nach Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Bd. 6.3: 1932–1961, S. 61–63.

[28] Franz Schulz: Die Filmkritik. In: *Das Tagebuch*, Nr. 17, 27.4.1929, S. 696–701, hier S. 699. Die folgenden Zitate ebd., S. 697.

rückblickend Kracauers Prätention am Ende seiner Kritik des Stummfilms Adieu, Mascotte wie ein Versprechen wirken: „Was wird das erst werden, wenn die Leute auch noch reden?“[29]

Dann wird die mehrsprachige Lilian Harvey in ihrem Element sein. Sie spricht, singt und tanzt in den Sprachversionen ihrer Filme, die in den Kinos von London, Paris und Berlin Furore machen. Das It-Girl des europäischen Films transponiert die universelle Fabel von „la fille et le garçon“ in die Gegenwart einer dynamisierten Geschlechterordnung der europäischen Zwischenkriegszeit.[30] Die Vision des Films als transkulturelles mediales Produkt weist dem internationalen Kino einen attraktiven und lukrativen Weg, er ist ein „chemin du paradis“.[31]

Adieu, Mascotte

Deutschland 1929 / Produktion: Universum Film AG (Ufa) / Regie: Wilhelm Thiele / Buch: Franz Schulz nach einer Idee von Michel Linsky / Kamera: Nikolai Toporkoff / Bauten: Jack Rotmil, Heinz Fenchel / Kinomusik: Willy Schmidt-Gentner / Aufnahmeleitung: Willy Zeunert / Produktionsleitung: Günther Stapenhorst / Darsteller: Lilian Harvey (Mascotte), Igo Sym (Jean Dardier, ein Maler), Marietta Millner (Josette, seine Frau), Harry Halm (Gaston Duprés), Ernst Pröckl (Diener bei Duprés), Julius Falkenstein (Advokat Giron), Erika Dannhoff (ein Modell), Hubert von Meyrinck, Albert Paulig, Oskar Sima, Eugen Thiele / Atelieraufnahmen: Ufa-Ateliers Neubabelsberg, Ufa-Ateliers Berlin-Tempelhof, Filmwerke Staaken / Außenaufnahmen: Paris, Nizza / Drehzeit: Januar – März 1929 / Verleih: Universum-Filmverleih / Zensur: 1) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22655 vom 13.6.1929, 6 Akte, 2.320 Meter, Verbot; 2) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22824 vom 1.7.1929, 6 Akte, 2.323 Meter, Verbot; 3) Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 22900 vom 12.7.1929, 6 Akte, 2.304 Meter, Jugendverbot / Uraufführung: 2.8.1929, U.T. Universum am Lehniner Platz, Berlin

Kopie: Bundesarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.334 Meter

Anmerkungen Der Arbeitstitel war „Das Modell vom Montparnasse“. „Im Mai 1930 wurde eine synchronisierte Fassung hergestellt, die nicht gesondert zensiert wurde. Ton: Organon, Nadelton; Musik“.[32]

[29] Raca. (Siegfried Kracauer): Adieu, Mascotte. In: *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 18.8.1929, zit. nach Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik*, S. 11.

[30] La fille et le garçon war die französische Version des Lilian Harvey-Films Zwei Herzen und ein Schlag (1932), Regie: Wilhelm Thiele, Drehbuch: Franz Schulz.

[31] Le chemin du paradis – der Weg ins Paradies – war die französische Version des Lilian Harvey-Films Die Drei von der Tankstelle (1930), Regie: Wilhelm Thiele, Drehbuch: Franz Schulz.

[32] Vgl. Gandert (Hg.): *Der Film der Weimarer Republik*, S. 9.