WerkstattGeschichte 28, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2001, S. 86-97

■ MAREN DORNER

Alte Antworten auf neue Fragen?

Die Stummfilmkomödie *Madame wünscht keine Kinder* (1926)

Neue Frau heiratet Biedermann

Ein eleganter, etwa vierzig Jahre alter Mann steht auf einer belebten Großstadtstraße, hinter ihm in großen Buchstaben der Name eines bekannten französischen Geldinstituts. Offensichtlich wartet er auf jemanden, wie wir spätestens in der nächsten Einstellung begreifen, in der nur seine Füße gezeigt werden, die – in auffallend zierlichen Herrenschuhen – auf der Bürgersteigkante auf und ab gehen. Danach beobachten wir eine junge Frau in ihrer Wohnung, die seidene Dessous trägt und mit Unterstützung eines Dienstmädchens damit beschäftigt ist, ein Kleid zum Anziehen auszuwählen. Nach erneuten Bildern des wartenden Mannes in nahezu unveränderter Haltung sehen wir die inzwischen vollständig angekleidete Frau ein Modegeschäft betreten. Die nächsten Aufnahmen zeigen, wie der Mann seinen Kragen hochschlägt und den Hut tiefer ins Gesicht zieht – es beginnt zu regnen. Auf dem anschließenden Bild, das einen größeren Ausschnitt von der Straße in den Blick nimmt, hat er sich in eine Nische des Hauses zurückgezogen; unter Regenschirmen verborgene Menschen hasten an ihm vorbei. Die Frau ist unterdessen damit beschäftigt, in dem vornehmen Geschäft, vor einem riesigen Wandspiegel und von zahlreichen Verkäuferinnen umringt, Hüte anzuprobieren. Der Mann auf der Straße sieht einen Augenblick lang – in Anbetracht des heftiger werdenden Regens (die Straße hat sich sichtlich von Passanten geleert) und der, wie ein Blick auf seine Armbanduhr bestätigt, fortgeschrittenen Zeit – etwas ungehalten aus. Inzwischen hat sie zwar einen Hut gefunden und sich sogar ihrerseits bei einem Blick auf die Uhr (die sie zuerst aus der Befestigung an der Oberkante ihres Strumpfes lösen mußte) an ihre Verabredung erinnert. Beim Anblick des heftigen Regens zieht sie es jedoch vor, noch eine Weile im Inneren des Ladens abzuwarten. Endlich – es ist inzwischen zehn Minuten vor acht Uhr, während das Rendezvous der beiden für halb sieben vereinbart war – sehen wir sie am Steuer eines Autos an der Stelle vorfahren, wo der so schamlos versetzte, mittlerweile vollkommen durchnäßte Mann sie mit dem fröhlichsten Lachen, ohne jede Spur von Ärger begrüßt. Sie selbst empfängt ihn mit der (den Zwischentiteln zu entnehmenden) scheinbar in aller Unschuld geäußerten Frage, ob sie sich etwa verspätet habe. Hat es in der Filmgeschichte noch jemals wieder einen so geduldigen, nachsichtigen und freundlichen Liebhaber gegeben wie diesen?

Bei dem beschriebenen Geschehen handelt es sich um Szenen aus dem ersten Akt des Stummfilms *Madame wünscht keine Kinder*, der 1926 unter der Regie von Alexander Corda, ausgehend von dem französischen Roman *Madame ne veut pas d'enfant* (1924) von Clément Vautel, in Deutschland gedreht wurde.[1] Der Wartende ist die männliche Hauptfigur des Films, Rechtsanwalt Paul, gespielt von Harry Liedtke; die Frau und Titelheldin trägt im

1 Die Analyse des Films basiert auf der z.Zt. einzigen zugänglichen Kopie, der Version aus dem dänischen Verleih, die sich im Bundesarchiv-Filmarchiv befindet. Die deutschen Zwischentitel konnten mit Hilfe der Zensurkarte rekonstruiert werden. Der sechsaktige Film hatte ursprünglich eine normale Spielfilmlänge von 2166m. Die dänische Verleihkopie ist geringfügig kürzer (2079m), was hauptsächlich auf Unterschiede bei den Zwischentexten (v.a. 4. Akt) zurückzugehen scheint.

Film den Namen Elyane und wird von der Schauspielerin Maria Corda, der Ehefrau des Regisseurs, verkörpert. Paul und Elyane hatten in der vorausgegangenen Szene telefonisch ihre Verabredung für den Abend getroffen, in dessen Verlauf Paul eigentlich Elyanes Mutter um ihre Zustimmung zur Verlobung der beiden hatte bitten wollen. Nun jedoch macht Elyane ihm mitleidslos deutlich, daß sie von ihm in seinem regendurchweichten Zustand weder umarmt oder geküßt werden möchte, noch der Moment für das geplante Gespräch mit ihrer Mutter geeignet sei. Woraufhin sie sich, selbst strahlendster Laune, von ihrem etwas betroffen zurückbleibenden zukünftigen Ehemann verabschiedet.

Die Filmsequenz mit den Bildern des wartenden Paul und der sich in aller Gelassenheit anziehenden und hüteprobierenden Elyane im Wechsel dient in erster Linie der Charakterisierung der weiblichen Hauptfigur: als mode- und selbstbewußte Großstädterin, die Autos chauffiert, ihre Tage und Nächte mit diversen modernen Freizeit- und Konsumaktivitäten verbringt, die tagsüber ausschläft und überhaupt von Konventionen und vom tradierten Verhaltenskodex (darunter das pünktliche Einhalten von Verabredungen) unbeschwert durchs Leben geht. Es ist unübersehbar, daß wir es mit einer Variante jener Frauenfiguren zu tun haben, die – bekannt als *girl*, Neue Frau, *femme moderne* oder *garçonne* – ungezählten Bildern, literarischen Werken und Filmen der zwanziger Jahre ihren spezifischen Ausdruck verleihen. Aber auch andere, im zeitgenössischen Spielfilm überaus beliebte Elemente kommen in den genannten Bilderfolgen zum Einsatz: Großstadtansichten mit hektisch umherlaufenden Passanten, Autoverkehr, dicht befahrenen Straßenkreuzungen, regennassem, die Lichter reflektierendem Asphalt, und eine vorwiegend von Frauen belebte Modewelt, raffinierte Kleider, Spitzenwäsche, Hüte in ungewöhnlichen, aufregenden oder grotesken Formen sowie Schuhe und Beine – vorzugsweise Frauenbeine, denn die waren ja schließlich dank der kürzeren Röcke zum ersten Mal mehr oder weniger sichtbar.

Paul, der angehende Ehemann, ist bereits zu Beginn des Films vorgestellt worden. Wie der große Lehnstuhl am offenen Kamin und der darin, mit Zigarre, Zeitung und Pantoffeln ausgestattete, seelenruhig schlafende Wohnungsinhaber vermuten lassen, handelt es sich um jemanden, der ein komfortables bürgerliches Zuhause schätzt. Bei dessen Herstellung und Verschönerung soll ihm, oder genauer gesagt seinem Butler, zukünftig eine Ehefrau zur Seite stehen: die der sogenannten guten Gesellschaft entstammende Elyane. Im Hinblick auf die geplante Eheschließung muß Paul sich nun von »den Sünden der Junggesellenzeit«, wie es im Zwischentext formuliert ist, verabschieden. Gemeint ist seine langjährige Freundin Louise (Maria Paudler), die er zu diesem Zweck im zweiten Akt des Films, unmittelbar nach der mißlungenen Verabredung mit Elyane, ein (vorläufig) letztes Mal besucht. Auch Louise erinnert mit ihren jungenhaft kurzen Haaren an den zeitgenössischen *garçonne*-Typ, macht aber im Gegensatz zu Elyane einen ruhigen, besonnenen Eindruck. Und sie widmet sich sofort dem noch immer patschnassen Paul: Gemeinsam mit ihren Dienstmädchen tröstet sie ihn, er bekommt trockene Kleider und die eigens für ihn bereitstehenden Pantoffeln gereicht. Selbstverständlich gibt es sein Lieblingsessen – Erbsensuppe, und schließlich kann er sich vor dem Kaminfeuer in Louises äußerst gediegenem Wohnzimmer mit einer von ihr gestopften Pfeife entspannen.

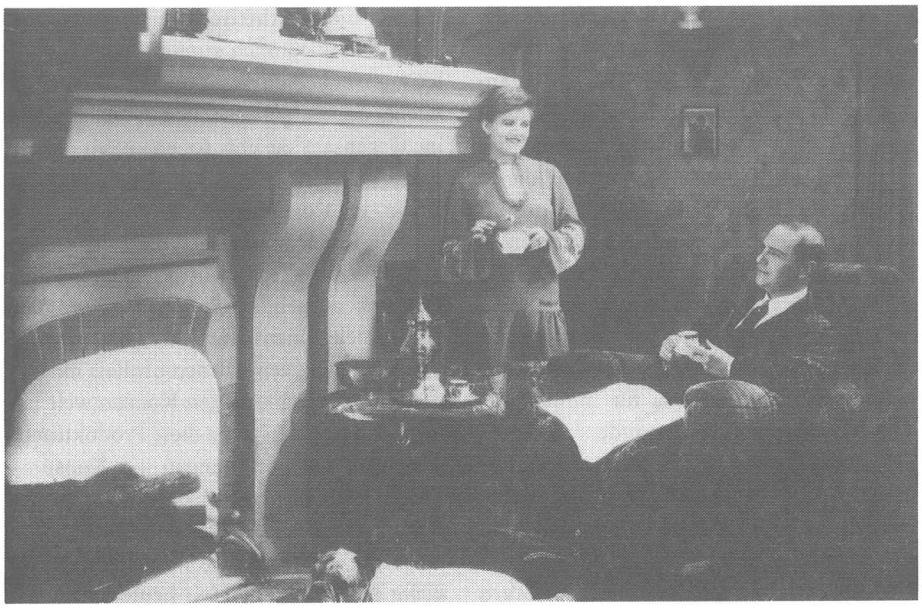
Kontrastiert werden diese Szenen wiederum mit Bildern Elyanes, die nun auf irgendeiner Abendgesellschaft im Trio mit ihrer jugendlichen Mutter (Trude Hesterberg) und ihrer noch flippigeren Schwester (Dina Gralla) Charleston tanzt. Spätestens an dieser Stelle sind die unterschiedlichen Bedürfnisse der zukünftigen Ehepartner

Elyane mit Hund

Filmmuseum Berlin. Schriftgutarchiv. Die Abbildung aus »Illustrierter Filmkurier« Nr. 531 erfolgte mit freundlicher Genehmigung vom Verlag für Filmschriften, Christian Unucka, 85241 Hebertshausen.

unübersehbar. Ein weiterer Konfliktherd, nämlich das im Titel des Films angelegte Kinderwunsch-Thema, wird kurz darauf eingeführt. Den Anlaß dazu gibt der Vorstellungsbesuch des Paares bei Pauls Onkel (Hermann Vallentin), der als Frauenarzt in einer Klinik arbeitet. Die neugierigen Fragen der Schwestern an die jungen Leute und Elyanes zurückweisende Reaktion auf einen neugeborenen Säugling, den der Onkel stolz vorführt, bringen die – als schockierend vermeldete – Tatsache ans Licht: »Madame« möchte keine Kinder bekommen! Und es ist ausgerechnet ihre Mutter, die sie darin massiv unterstützt; die zukünftige Schwiegermutter läßt sich von Paul versichern, daß er sie nicht zur Großmutter machen wird.

Nach der Heirat beginnt für Paul ein neues Leben, das im wesentlichen mit dem Besuch von Modesalons und nahezu pausenlosem Charlestontanzen angefüllt scheint. Schon bald wird er dessen sichtlich überdrüssig; in seinen Träumen sehen wir ihn von einer veränderten Elyane umsorgt und bewirtet; und wie ausgewechselt wirkt er, wenn er mit den über ihnen wohnenden Kindern spielt. Aber erst, als Elyane in einem Nachtlokal von einem anderen Gast als »Kokotte« bezeichnet wird, werden Paul gewissermaßen die Augen geöffnet und ihm reißt der bis dahin scheinbar unendlich strapazierfähige Geduldsfaden. Nach einem heftigen Ehekrach (dem einige der jüngst erworbenen Hüte samt ihren Schachteln zum Opfer fallen) flüchtet Paul – in das heimelige Nest seiner lieben Louise, die allerdings gerade nicht zu Hause ist. Unterdessen schöpft Elyane, alleingeblieben, einen Verdacht, und als sie in Pauls Schreibtisch eine Karte mit Louises Anschrift findet, steht für sie fest, daß ihr Mann sie betrügt. Rasend eifersüchtig nimmt sie einen Revolver an sich und macht sich auf den Weg zu der vermeintlichen Nebenbuhlerin. Die ist inzwischen in ihre Wohnung zurückgekehrt, versteht es aber, mit ihrer überlegten, einfühlsamen



Paul und Louise.

Bundes-Filmarchiv, Sign. 10426

Art Elyane von ihren Mordabsichten abzubringen. Aus der Versöhnung der beiden und dem schwesterlichen Austausch über Mode-, Stoff- und Schneiderfragen auf Louises Sofa geht Elyane wie geläutert, von ihrem bisherigen Leben »geheilt« hervor. Sie überredet Paul zu einer zweiten Hochzeitsreise und wird schwanger. Am Ende des Films (wir ahnten es schon) wird also doch noch ein Baby geboren, um das sich nun alle glücklich versammeln können, unter ihnen die sich ursprünglich widersetzende (nun Groß-)Mutter.

Ein Unterhaltungsfilm, historisch betrachtet

Einige der brisantesten gesellschaftspolitischen Probleme der Weimarer Republik sind hier zum Aufhänger, Titel und Kernthema eines schlichten Unterhaltungsfilms geworden: die Infragestellung des bürgerlichen Ehe- und Familienmodells, die gesellschaftlichen Rollen von Frauen und Männern, die mit wachsendem öffentlichen Interesse verfolgte Gebärfreudigkeit (bzw. –unlust) der deutschen Frauen, sowie – andeutungsweise – Fragen von Verhütung und Abtreibung.[2] Inwiefern ist ein Film heute noch von Interesse, der diese komplexe Thematik auf eine in wenigen Sätzen und plakativen Bildern wiederzugebende Geschichte reduziert und seine Figuren, deren Handlungen und Motive an keiner Stelle näher beleuchtet? Lohnt es, sich mit einem Werk zu beschäftigen, das zwar zentrale Fragen der europäischen Moderne aufgreift, diese jedoch in formelhafte, stereotype Muster zwängt und als Antwort

2 Dafür dient wiederum die (in der Romanvorlage nicht auftretende) Figur des Onkels und Frauenarztes, der während eines Besuchs im Haus von Elyanes Mutter von den weiblichen Gästen zu heimlichen Beratungen in nicht näher verbalisierten Fragen zur Seite gezogen wird.

3 Die wenige Monate zuvor gegründete Firma stand unter dem Druck, möglichst schnell positive

wieder einmal nur den Rückgriff auf »die gute alte Zeit«, auf traditionelle Rollen und Verhaltensweisen bereithält? Alexander Corda drehte den Film in nur 13 Tagen für die europäische Niederlassung der amerikanischen Fox[3] – sollten wir dieses Produkt der »Kulturindustrie«, das primär kommerzielle Interessen zu befriedigen hatte, zum Gegenstand historischer Analyse machen? Einer aus hunderten von Filmen, die in dieser Zeit jährlich in Deutschland in die Kinos kamen und in der Regel nach wenigen Wochen (meistens für immer) aus den Programmen verschwanden? Welchen Erkenntnisgewinn verspricht es, diesen weder ästhetisch noch inhaltlich anspruchsvollen, geschweige denn innovativen Film eingehender zu untersuchen?

Von den zeitgenössischen Kritikern wurden derartige Produktionen – also mit relativ geringem finanziellen Aufwand und ohne künstlerische Ambitionen hergestellte Filme – als »Mittel-« oder als »Publikumsfilme« bezeichnet. In der heutigen Filmwissenschaft tragen sie Etiketten wie »Unterhaltungsfilm« oder »film commercial«; in wissenschaftlichen Darstellungen oder universitären Lehrplänen sucht man vergeblich nach ihnen.[4] Von den meisten dieser frühen Werke existieren nicht einmal mehr vorführbereite Kopien, erst recht keine restaurierten Fassungen oder dem größeren Publikum zugängliche Neueditionen. Durch solche Kanonisierungs-, Archivierungs- und Restaurierungstraditionen entgeht der Geschichtswissenschaft allerdings – wie ich meine – ein bedeutender Fundus an wertvollem Quellenmaterial. Gerade diese ästhetisch wenig anspruchsvollen Filme nämlich ermöglichen einen relativ unverstellten Blick auf bestimmte Bereiche der zeitgenössischen Gesellschaft – im Gegensatz zu den sogenannten Kunst- und Avantgardefilmen, die darstellerisch sowie in Kostümen und Dekoren zum großen Teil sehr artifiziell sind. Im Unterhaltungsfilmsektor wurde mit weniger klassisch ausgebildeten Schauspielern und Schauspielerinnen gearbeitet; und die behandelten Themen wurden oftmals mit Bildern der zeitgenössischen Konsumwelt untermalt. Dadurch haben diese Produktionen vor allem für Forschungen zur Konsum-, Mode- und Körpergeschichte einen großen dokumentarischen Wert. Wo sonst, wenn nicht in einem Film wie *Madame wünscht keine Kinder*, können wir heute sehen, wie eine Frau in den zwanziger Jahren den berühmten Charleston getanzt hat?

Über ihren dokumentarischen Charakter hinaus halte ich diese Kinoproduktion aber noch aus anderen Gründen für eine aufschlußreiche historische Quelle. Dies soll im folgenden mit einem Blick auf einzelne Aspekte der Entstehungshintergründe, der Gestaltung, des filmgeschichtlichen Kontexts, der Rezeption und Wahrnehmung des Films aufgezeigt werden. Eingehendere und kontextorientierte Analysen von Unterhaltungsfilmen vermitteln einen ungewohnten Eindruck von der Filmkultur und damit auch eine neue Perspektive auf die Freizeit- oder sogenannte Massenkultur der Weimarer Republik. Wir sind es seit langem gewohnt, uns Gesellschaft und Kultur dieser Jahre als von grundlegenden

---

Bilanzen vorzuweisen; und die Cordas wollten rasch mit der Produktion fertig werden, weil sie bereits Verträge mit Filmfirmen in Hollywood abgeschlossen hatten; tatsächlich sind sie noch vor der Premiere von *Madame wünscht keine Kinder* in die USA abgereist. Vgl. Paul Tabori, Alexander Korda, New York 1966, S. 78. (Es finden sich Schreibweisen des Namens mit C und mit K, wobei in den Quellen der Berliner Zeit die »internationalere« Version »Corda« überwiegt.)

4 *Madame wünscht keine Kinder* genießt in filmhistorischen Kreisen noch einen gewissen Bekanntheitsgrad, weil das Drehbuch von Béla Balázs verfaßt wurde (worüber noch zu sprechen sein wird), und weil die zu diesem Zeitpunkt noch vollkommen unbekannte Marlene Dietrich, wenn auch nur in einer Statistenrolle, darin mitwirkt. Auch diese »Vorzüge« haben allerdings nicht dazu geführt, daß eine Restaurierung, Wiederherstellung einer deutschen Fassung oder wissenschaftliche Recherchen zu dem Film in die Wege geleitet worden wären.

Oppositionen strukturiert vorzustellen: gespalten in In- und Outsider, Nationalisten und Internationalisten, Anti-Amerikanisten und Amerikabegeisterte, Hoch- und Niedrigkultur, progressive Avantgardekunst und reaktionäre Massenkultur. Wie das Beispiel dieses Films zeigt, waren jedoch die angeblich unüberbrückbaren Gräben manchmal gar nicht so tief, waren die Produktionszusammenhänge von »Massenkultur« wesentlich vielschichtiger, ihre gesellschaftliche Funktion und Wahrnehmung von weit mehr Faktoren abhängig als gemeinhin angenommen. Auch Unterhaltungsfilme bilden einen lebendigen Kulturbereich, in dem die Möglichkeiten und Grenzen dessen, was gedacht und gezeigt werden konnte, was also etwa als »weiblich« und »männlich« und als gesellschaftlich akzeptabel galt, durchaus individuell ausgehandelt wurden. Die genauen Funktionsweisen und wechselseitigen Einflüsse zwischen Filmgeschäft, Filmkunst, Kritik, Publikum und Kulturpolitik sind jedoch noch weitgehend unbekannt und allenfalls im Rahmen umfangreicher Recherchen nachzuvollziehen. Meine Überlegungen können hierzu eine Anregung sein.

Koalitionen in Produktion und Rezeption

Was die Produktionsseite von *Madame wünscht keine Kinder* betrifft, fällt zunächst das Zusammengehen von französischem Zeitroman mit antimoderner Stoßrichtung, kommerzieller amerikanischer Firma, deutschem Filmteam, deutsch-ungarischen und politisch linken Filmkünstlern sowie einem deutschnational orientierten Premierenetablissement auf (der Film wurde am 14. Dezember 1926 im Capitol, dem erst wenige Monate zuvor am Berliner Kurfürstendamm eröffneten Ufa-Filmpalast, uraufgeführt). Für die Herstellung eines relativ unbedeutenden »Massenkultur«-Artikels wurden also nicht nur Länder- und Sprachgrenzen überschritten; hier kooperierten auch diverse Interessengruppen aus Politik, Kunst und Geschäftswelt. Besonderes interessant ist in diesem Fall die Rolle des Drehbuchautors Béla Balázs. Der aus Ungarn emigrierte, in der kommunistischen Kulturarbeit engagierte Journalist und Filmtheoretiker hatte erst wenige Monate zuvor (ebenfalls für die Fox-Europa) das Drehbuch zu dem künstlerisch experimentellen Streifen *Abenteuer eines Zehn-Mark-Scheins*, dem ersten deutschen Querschnitts- (oder Montage-)film, verfaßt. Leider konnte weder sein Drehbuch zu *Madame wünscht keine Kinder* bislang wiedergefunden werden, noch ist näheres über seine Motive zur Mitarbeit an diesem Projekt bekannt, das nicht so recht zu seinen sonstigen Arbeiten paßt.[5] Man kann jedoch davon ausgehen, daß etliche Charakteristika des Films auf seine Mitwirkung und seine theoretische Auseinandersetzung mit den Eigenarten und Erfordernissen filmischen Erzählens zurückgehen. Zumindest stellenweise ist diese filmische Umsetzung eines literarischen Werks durchaus gelungen; so kommt zum Beispiel die eingangs beschriebene Warteszene, die nicht aus dem Roman hervorgeht, mit ihren kontrastierenden Bildern fast ohne Zwischentitel aus. Und der häufige Wechsel zwischen Nah- und Großaufnahmen, Details und Totalen, wie noch andere Elemente in der Erzählstruktur des Films, offenbaren sogar Einflüsse der zeitgenössischen avantgardistischen Filmkunst.[6] Bio-

5 Finanzielle Gründe dürften dabei ebenso eine Rolle gespielt haben wie die Bekanntschaft mit dem ebenfalls aus Ungarn über Wien nach Berlin emigrierten Alexander (Sándor) Corda.

6 Etwa die an mehreren Stellen eingeflochtenen Parallelhandlungen mit Hunden. Zu einer ähnlichen Einschätzung der Rolle des Drehbuchautors in *Madame wünscht keine Kinder* kommt auch der Balázs-Biograph Joseph Zsuffa, Béla Balázs. The Man and the Artist, Berkeley u.a. 1987, S. 144.

Paul und Elyane tanzen Charlston

Bundes-Filmarchiv, Sign. 10426

graphischen Berichten zufolge hat die Ufa nach dem Erfolg von *Madame wünscht keine Kinder* versucht, Balázs mit Auftragsangeboten für eine längere Zusammenarbeit zu gewinnen – vergeblich, denn der zog es vor, danach zu seinen eigenen, weniger kommerziellen Interessen zurückzukehren.[7]

Die Koalition unterschiedlichster Persönlichkeiten und Interessen mag ein Grund dafür gewesen sein, daß der Film in der zeitgenössischen Presse ein relativ einhelliges positives Echo fand: Er sei charmant, graziös, locker, ein amüsantes Lustspiel, auch für das internationale Publikum geeignet, mit Schwung und guten Einfällen inszeniert, mit seinen geschmackvollen Dekoren und schicken Kleidern nicht zuletzt für die Augen eine Freude, – so lautet der grundlegende Tenor in den Tages- und Filmzeitungen. Während andere kommerzielle, schnell fabrizierte Filme von den bürgerlich-liberalen und den linken Kritikern oft schonungslos – als technisch und darstellerisch minderwertig, sentimental, kitschig oder reaktionär – verrissen wurden, nahmen sich dieses Mal die Negativurteile eher zahm aus: »Von den deutschen Mittelfilmen ist dieser Schwank der beste seit langem, mit dem größten Kino- und Unterhaltungstalent inszeniert. Damit soll nicht behauptet werden, daß er irgendwie bereits ein Ideal seiner Gattung sei. Es sind unangenehme Wiederholungen, Übertreibungen, Verdeutlichungen darin, Fehler und Vulgaritäten stören, aber es ist auch ein Griff, ein Zupacken da, und man spürt deutlich, daß sich hier jemand auf Filmwirkungen versteht«, befand beispielsweise der Kritiker des *Berliner Tageblatts*.[8] Der *Vorwärts* po-

7 Vgl. Magda Nagy, Béla Balázs' Arbeit für den Film, das Theater und die Arbeiterkultur am Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre, in: Gertraude Kühn u.a. (Hg.), Béla Balázs. Essay, Kritik 1922-1932, Berlin (Ost) 1973, S. 9-35, hier S. 22.

8 Ernst Blass, in: Berliner Tageblatt, Nr. 598, 19.12.26.

Elyane, Paul und Hutschachteln

Bundes-Filmarchiv, Sign. 10426

lemisierte zwar einerseits heftig gegen das im Film dargestellte Milieu, das er mit Ausdrücken wie »Luxusweibchen« und »vergnügungssüchtige Sippschaft« zu diffamieren suchte. In dem suggestiven Versuch, die Leser in ein proletarisches Mißfallen einzuschließen, mutmaßte das Blatt, daß die »Welt, in der man ernstere Dinge zu tun und zu bedenken hat, [...] wenig Gefallen an dieser frivolen Gesellschaft finden [wird], in der das Kind nur eine Störung im Charlestonbetrieb und darum unerwünscht ist«. Aber andererseits kam auch der sozialdemokratische Kritiker nicht umhin, die »Grazie und Freude an der Sache« zu erwähnen, mit der Drehbuch und Regie die Handlung belebt hätten und angesichts derer die banale Handlung und die schlichten technischen Mittel leicht in Vergessenheit gerieten.[9] Und selbst die kommunistische *Rote Fahne* räumte ein, daß der Film »amüsanter und geschmackvoller« sei als die meisten anderen aktuellen Produktionen; eine »uninteressante und im Grunde verlogene Geschichte« werde hier zu einer Parodie, über die man herzlich lachen dürfe. Der Autor gab zu, darüber beinahe aus dem Blick verloren zu haben, »daß dieser Film kein harmloses Einzelfaktum ist, sondern in die Kette von Propagandaunternehmungen zur Bevölkerungspolitik gehört«. Diese Propaganda (gemeint war vor allem der »Abtreibungsparagraph«), heißt es weiter, richte sich noch immer vorrangig gegen die Arbeiterfrau, weshalb der Artikel dann doch mit dem mahnenden Aufruf schloß: »Amüsieren wir uns bei solchen Filmen – aber halten wir Gewehr bei Fuß zum Klassenkampf an der Kulturfront.«[10]

9 Vorwärts, Nr. 597, 19.12.26.
10 Peter Braß, in: Die Rote Fahne, 19.12.26.

Kulturtransfer und nationale Stereotypen

Historisch aufschlußreich ist *Madame wünscht keine Kinder* auch deshalb, weil der Film einen Kulturtransfer in zweierlei Hinsicht impliziert: Es wurde nicht nur ein literarisches Werk in »bewegte Bilder« übertragen, was unweigerlich narrative und inhaltliche Verschiebungen mit sich bringt; der Stoff wurde außerdem von Frankreich nach Deutschland transferiert, wo er auf andere kulturelle Traditionen und Bedürfnisse traf, die sich beispielsweise in unterschiedlichen Zensurpraktiken konkretisierten. Gerade der transnationale Aspekt hat bei der Wahrnehmung des Films eine nicht unerhebliche Rolle gespielt – in den Kritiken wird jedenfalls regelmäßig erwähnt, daß die Geschichte in Paris spiele, daß elegante Pariser Moden zu sehen seien und daß es sich bei der Textvorlage um ein typisch französisches Werk handele. Während man also vor allem äußere Aspekte des Films und die in ihm gezeigte Lebensart für unverkennbar französisch hielt, galt das Ende, und damit die Lösung des geschilderten Ehekonflikts, als deutsch: »Ein Pariser Schwank mit großen Toiletten, schönen Frauen, eleganten Kavalieren und, man wird es nicht glauben, mit einer deutschen Moral. Diese leichtgeschürzte Komödie mit dem leichtsinnigen Titel endet mit einem Loblied auf den Kindersegen. Was mit kurzen Röckchen, unwahrscheinlich tiefen Décolletés und Negerjazz anfängt, endet ganz moralisch im Wochenbett«, befand der Kritiker der *Lichtbildbühne*.[11] Westlich-moderne Dekadenz gegenüber deutschem Traditionsbewußtsein, französisches *savoir-vivre* im Gegensatz zu herkömmlichem Familienleben, »leichte« Französinnen und »deutsche« Mütter, dort gewagte Eleganz, hier dagegen brave Hauskleidchen? In solch stereotypen Schemata scheinen sich die Zeitgenossen die kulturellen Unterschiede zwischen Frankreich und Deutschland vorgestellt zu haben.

Mit der französischen Romanvorlage – und deren gesellschaftlicher Funktion in Frankreich – haben diese Interpretationen aus deutscher Sicht wenig zu tun. Das Ende der Geschichte, also die scheinharmonische Auflösung der modernen Eheprobleme in der Rückkehr zum »Alten«, stammt nicht etwa von den deutschen Filmemachern, sondern geht auf den Text selbst zurück. Dessen Verfasser Clément Vautel galt schon bei den Zeitgenossen als Antifeminist und Anhänger der natalistischen Bewegung,[12] die in Frankreich nach dem Ersten Weltkrieg eine mindestens ebenso große Rolle in der nationalpolitischen Rhetorik spielte wie in Deutschland. Sein Roman *Madame ne veut pas d'enfant* wird von der heutigen Forschung als bevölkerungspolitisches Propagandawerk gelesen: Symptomatisch weise er auf das Krisenempfinden und die gesellschaftlichen Ängste hin, die das Auftreten der *garçonne* in Frankreich ausgelöst hätten.[13]

Schwangerschaft, Verhütung, Abtreibung, die demographische Situation und ihre nationalpolitische Vereinnahmung nehmen in der literarischen Version schon rein quantitativ mehr Raum ein als im Film, der sich auf die opulenten Bilder von Tanz und Mode konzentriert und die demographisch-nationalen Argumente voll-

---

11 Lichtbildbühne, 15.12.26.

12 So hatte etwa Kurt Tucholsky, der sich im zeitgenössischen Frankreich besser auskannte als seine Journalisten-Kollegen, nur Hohn und Spott für den Erfolgsautor übrig, nannte ihn »bürgerlich-spießig« und – bei französischen Linksintellektuellen ein besonders vernichtendes Geschmacksurteil – das »Entzücken aller Portiersfrauen«; in: Tempo, 24.1.24.

13 Vgl. Mary Louise Roberts, Civilization Without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917-1927, Chicago/London 1994, hier v.a. 131-137.

kommen ausspart. Gleichzeitig diskutiert der Romanautor seine Thematik nicht nur, indem er die verschiedensten ideologischen Positionen zu Wort kommen läßt, er konkretisiert die Erzählung auch mit – im Vergleich zum Film – wesentlich »pikanteren«, detaillierteren Darstellungen der sexuellen Beziehungen, mit Bettszenen und angedeuteten Verhütungspraktiken. Ein weiterer, auffälliger Unterschied zwischen Roman und Film besteht in der Interpretation der Louise: Aus der Mätresse und Kurtisane des französischen Textes (sie hat außer Paul zwei weitere regelmäßige Liebhaber, die sie finanziell »aushalten«) ist im deutschen Film eine jungenhafte, streng gekleidete Person geworden, die sich auf ihrem Türschild als »Artistin« ausweist. Und wäre sie nicht in den Zwischentiteln als »Junggesellensünde« eingeführt worden – zumindest für heutige Betrachter wäre nicht erkennbar, daß sie und Paul eine über platonische Freundschaft hinausgehende Beziehung hatten. Wahrscheinlich ist allerdings, daß der Film noch weitere Signale enthält, die Louise beim zeitgenössischen Publikum unzweideutig als Pauls Geliebte oder sogar als Kurtisane auswiesen.[14]

Trotz der Aussparung von als zu anstößig empfundenen Details, meine ich, daß *Madame wünscht keine Kinder* im Rahmen der zeitgenössischen Filmlandschaft eine relativ mutige Produktion war. Schließlich galt bei großen Teilen der Gesellschaft das Medium Film schon per se noch immer als kulturgefährdend und moralzersetzend und wurde daher – von Kirchen, lokalen Behörden und der staatlichen Zensurbehörde – grundsätzlich mit Argusaugen beobachtet. Schon das bloße Andeuten von außerehelicher Sexualität und ungewollter Schwangerschaft war deshalb in einem kommerziellen, unterhaltenden Spielfilm eine Seltenheit. Zwar bildete das deutsche Kino im Verlauf der zwanziger Jahre in ständiger Auseinandersetzung mit den Vorschriften und Verboten der Zensur durchaus Formen und Genres aus, um den beim Publikum sehr gefragten Gegenstand in die Kinos zu bringen. Die meisten dieser Produktionen waren jedoch Dokumentarfilme; und bei den Spielfilmen – berühmte Beispiele sind *Dirnentragödie* (1927), *Die Büchse der Pandora* (1929) oder *Cyankali* (1930) – handelt es sich in der Regel um ernste, tragisch verlaufende Geschichten, die oft einen unverhüllt didaktischen Charakter haben und sehr eindringliche moralische oder politische Botschaften vermitteln.

Ein solcher Blick aus filmgeschichtlicher Perspektive führt zu der Überlegung, ob die verhältnismäßig breite Akzeptanz dieser Spielfilmkomödie rund um die moderne Frau und ihre Einstellung zum Kinderkriegen auch etwas mit den beschriebenen nationalen Stereotypen zu tun haben könnte. Von dem weitgehend positiven Echo in der Presse war bereits die Rede; noch überraschender ist, daß die Zensoren, die in anderen Fällen sehr schnell nachträgliche Schnitte und Veränderungen anordneten, diesen Film vollkommen unbeanstandet passieren ließen.[15] Der Film-

14 Möglicherweise war schon der Ausdruck »Artistin« ein solches Signal. Darauf lassen jedenfalls die Filmkritiken schließen, die das Wort teilweise wieder aufgreifen, wenn sie von der Figur der Louise sprechen; vgl. Filmkurier, 15.12.26; Lichbildbühne, 15.12.26. Weder im Film noch im Roman übt Louise nämlich eine künstlerische Tätigkeit aus, auch hat sie keine Kontakte zum Zirkus oder Schaustellermilieu. Denkbar ist, daß diese Eigenkreation der Filmversion (der Romanautor bezeichnet Louise mit so gebräuchlichen Worten wie »maîtresse«, »cocotte« oder »grue«) nur im Rahmen von französisch-deutschem Kulturtransfer eine Bedeutung hatte, daß also das Wort »Artistin« speziell zur Bezeichung der in der französischen Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts häufig auftretenden Figur der Kurtisane diente. Allerdings konnte ich weder in der Literatur noch in Wörterbüchern Hinweise darauf finden.

15 Vgl. die von der Filmprüfstelle Berlin am 9.12.26 ausgestellte Zensurkarte B 14372. Allerdings war der Film – wie beinahe alle zeitgenössischen Spielfilme – für Jugendliche verboten.

kritiker des *Vorwärts* legt mit seiner lapidaren Bemerkung – »selbstverständlich spielt der Film in Paris, die deutsche Moral ist also gewahrt«[16] – eine derartige Interpretation nahe. Es ist schließlich keine deutsche Frau, deren Umgang mit Männern und Sexualität hier auf der Leinwand verhandelt wird – vielleicht durfte deswegen alles etwas freizügiger, durften die Ausschnitte der Darstellerinnen tatsächlich etwas tiefer sein und die Röcke ein Stückchen mehr Bein zeigen als normalerweise?

Antimoderne Propaganda im Charleston-Gewand?

Doch zurück zum Inhalt des Films und der darin vermittelten »Botschaft«. Möglicherweise ist auch diese weniger eindeutig – antimodern, pronatalistisch – als es zunächst schien. Ist denn die Neue Frau, das moderne Großstadtleben, hier in der Titelheldin Elyane verkörpert, tatsächlich so negativ dargestellt? Ist Elyane derart unsympathisch gezeichnet, daß die Zuschauer ihr und ihrer Welt unbedingt negativ gegenübertreten mußten? Elyane wird im Roman, bevor sie zur »richtigen« Erkenntnis gelangt, zunächst hart für ihren »Irrweg« bestraft: Sie wird gegen ihren Willen schwanger, läßt eine illegale Abtreibung vornehmen, wird von Paul, der seine regelmäßigen Besuche bei Louise wieder aufgenommen hat, de facto verlassen; vereinsamt und eifersüchtig läßt sie Paul von einem Detektivbüro überwachen. In der literarischen Version muß sie also einen regelrechten Leidensweg beschreiten – ganz im Gegensatz zum Film, in dem ihr Sinneswandel sich in wenigen Augenblicken vollzieht. (Zu recht hat der Kritiker der *Berliner Morgenpost* diese »plötzliche Wandlung« als unwahrscheinlich kritisiert.[17]) Den Filmzuschauern wird jedenfalls auf diese Weise eine beinahe durchgehend fröhliche, von ernsteren Schicksalsschlägen unversehrte *femme moderne* und keine regelrecht unmoralische Frau oder gar Gesetzesbrecherin vor Augen geführt. Und ist nicht auch der Film-Ehemann Paul weitaus weniger lächerlich und mitleiderregend, als es der Roman vorsieht? Galt nicht Harry Liedtke beim Kinopublikum viel zu sehr als notorischer Liebhaber und Herzensbrecher, um eine Rolle als »unmännlicher« Spießbürger glaubhaft zu verkörpern?

Endlich: Wer eigentlich stellt hier die positiv besetzte Gegenfigur dar, auf die solche populären, einfach gestrickten Genres normalerweise nicht verzichten? Werden nicht alle dargestellten Charaktere einem leicht ironischen, distanzierten Blick ausgesetzt? Im Roman wird dieser wichtige Gegenpart von den Eltern einer kinderreichen Familie ausgefüllt, die der Autor als zwar arm, aber zufrieden beschreibt. Überdies weist er ihnen das Verdienst zu, mit ihren zahlreichen Kindern für das Gemeinwohl und die Zukunft Frankreichs zu sorgen. Spuren von diesem moralisch vorbildlichen Familienleben finden sich im Film allenfalls in den über Paul und Elyane wohnenden Kindern wieder. Deren Eltern treten jedoch nicht in Erscheinung, auch sind sie – nach der Wohnlage und Ausstattung des Kinderzimmers zu urteilen – offensichtlich wohlhabend. Ihre Funktion für die Filmhandlung erschöpft sich darin, auf humorvolle Weise die gegensätzliche Haltung der Ehepartner Kindern gegenüber herauszustellen: Während Paul begeistert mit ihnen herumtobt, wälzt sich Elyane, die dadurch aus ihrem Vormittagsschlaf gerissen wurde, entnervt im Bett herum. Die am positivsten gezeichnete Filmfigur ist die sogenannte Artistin, Elyanes Konkurrentin Louise. Sie hat zwar die Qualitä-

16 Vorwärts, Nr. 597, 19.12.26.
17 Berliner Morgenpost, Nr. 301, 17.12.26.

ten einer Hausfrau und tritt im entscheidenden Moment als intelligente, selbstlose Beraterin auf – aber sie ist unverheiratet, hat zudem außereheliche Beziehungen und ist ebenfalls kinderlos.

Selbst wenn die Filmemacher, wie der Romanautor, eine vollkommen auf den Kopf gestellte Gesellschaft gezeichnet haben – die Welt, in der die Rollen noch »richtig« verteilt sind, kommt bei ihnen im Grunde kaum ins Bild. Mütter übertreffen ihre Töchter an Modernität und Tanzbegeisterung, und heimliche Geliebte schlagen die Ehefrauen in Hausfraulichkeit und Biedersinn; Ehemänner werden durch ihre Frauen aus dem Haus in die Welt der Amüsierlokale verschleppt, Frauen begegnen sich zum Duell, schließen dann aber – eigenständig und ohne Blutvergießen – Frieden und sorgen für einen glücklichen Ausgang der Geschichte. Dies alles wird zwar dadurch abgewertet, daß »Madame« am Ende doch ein Kind bekommt, wodurch auf einen Schlag alle Beteiligten viel zufriedener sind als in ihren bisherigen Rollen – aber: Trübte das die Freude, mit der man das zuvor Gesehene verfolgt hatte? Wer fühlte sich dadurch in welcher Position bestätigt? Bot nicht der Film durch die Darstellung der Figuren, den durchgehend spöttischen Tonfall und die inhaltliche Schwerpunktsetzung durchaus Raum für verschiedene Identifikationsweisen und Interpretationen?

Im Vergleich zur Romanvorlage, in der politische Themen ausführlich diskutiert und die Vertreter der modernen Positionen zu bösartigen Karikaturen stilisiert werden, geht der Film über die ernsten Fragen eher flüchtig hinweg. Die politische Botschaft – »Frauen zurück an den Herd bzw. ins Wochenbett« – tritt in der Leinwandversion von *Madame wünscht keine Kinder* hinter der bildlichen Inszenierung des modernen Lebens in den Hintergrund. Auch gemessen an anderen Produktionen des Weimarer Kinos ist die Aussage hier relativ offen. Was wiederum erklären könnte, warum schon die Zeitgenossen in ihrem Urteil über den Wert und die politische Einordnung des Films wenig entschieden waren: Je nach Interesse und ideologischem Hintergrund bezeichneten ihn einige als harmlos-naiv, andere als verharmlosend oder sogar propagandistisch; die meisten hielten ihn für künstlerisch wertlos, wenn auch nicht vollkommen »reizlos«, man konnte ihn als typisch französisch und zugleich als typisch deutsch interpretieren, moderne und antimoderne Elemente darin sehen. Die Bewertungen blieben den einzelnen Betrachtern überlassen. Nur in einem Punkt waren sich die Zeitgenossen offenbar einig: Der Film war unterhaltend und – wenn auch für manche wider Willen oder besseres Wissen – witzig.

Den Filmemachern kam es wohl weniger darauf an, klare Antworten auf wichtige gesellschaftliche Fragen zu geben oder gar antimoderne oder pronatalistische Propaganda zu verbreiten. Sie wollten offenbar vielmehr das moderne Leben von seiner anschaulichen Seite zeigen, sprich Nachtlokale, wilde Tänze und schöne Kleider ins Bild rücken. In den zeitgenössischen Kinos wurde der Film mit der dazu passenden Charlestonmusik begleitet[18]; man kann sich denken, daß die populären Rhythmen, in Kombination mit den ansprechenden Bildern, das Publikum in eine mehr ausgelassene als nachdenkliche Stimmung versetzten. Das Titelthema und seine darin enthaltene Problematik waren vermutlich eher Vorwand als Ziel des Films – lustvolles Schauen und Unterhaltung standen in diesem Fall vor Moral und Belehrung.

---

18 Im Premierenprogramm des Capitols lief sogar zusätzlich ein regelrechter Tanzfilm, *Tausend Schritte Charleston* von F.W. Koebner, Produktion ebenfalls Fox-Europa.