

Weimar International

Stummfilm ohne Grenzen aus Berlin und Babelsberg, 1918-1929

Eine Filmreihe von Philipp Stiasny und Frederik Lang in Zusammenarbeit mit dem Zeughauskino (Berlin). Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds. Unterstützt von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden) und CineGraph Babelsberg e.V.

Die Büchse der Pandora

(Deutschland 1929, Regie: Georg Wilhelm Pabst)



METROPOLIS ORCHESTER BERLIN

unter der Leitung von Burkhard Götze

Aufführung der Komposition von Peer Raben

Berlin, 11. Januar 2019

Die Büchse der Pandora

Deutschland 1929 / Regie: Georg Wilhelm Pabst / Produktion: Seymour Nebenzahl / Buch: Ladislaus Vajda nach den Bühnenstücken *Erdegeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1904) von Frank Wedekind / Kamera: Günther Krampf / Bauten: Andrej Andrejew, Bohumil Heš (Gottlieb Hesch) / Titelgrafik: Marcel Tuszky / Schnitt: Joseph R. Fliesler (auch: Fieseler) / Kostüme: Bohumil Heš (Gottlieb Hesch) / Kinomusik: Willy Schmidt-Gentner / Darsteller: Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (Dr. Schön), Franz Lederer (Alwa Schön), Carl Goetz (Schigolch), Krafft-Raschig (Rodrigo Quast), Alice Roberts (auch: Roberte) (Gräfin Geschwitz), Gustav Diessl (Jack the Ripper), Michael von Newlinski (Marquis Casti-Piani), Siegfried Arno (Inspizient), Daisy D'Ora (Braut von Dr. Schön), Paul Falkenberg, Hans G. Casparius / Produktion: Nero-Film AG, Berlin / Produktionsleitung: Georg C. Horsetzky / Aufnahmeleitung: Heinz Landsmann / Regieassistent: Mark Sorkin, Paul Falkenberg / Verleih: Südfilm AG, Berlin / Dreharbeiten: Oktober – November 1928 / Atelier: Staaken / Zensur: B.21540 vom 30.1.1929, 4.265 m, nach Zensur: 4.255 m, Jugendverbot / Prädikat: Anerkennung als künstlerisch / Uraufführung: 9.2.1929, Gloria-Palast, Berlin

Kopie: Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin, DCP, 136 Minuten

Die Büchse der Pandora

Die Amerikanerin Louise Brooks ist eine *der* Ikonen des Weimarer Kinos. Unsterblich wurde sie als Lulu in *Die Büchse der Pandora*. Bis heute ist ihr Name ein Synonym für Jugendlichkeit und Rebellion, lustvolle Sexualität und moderne Körperlichkeit, Jazz, Konsum, Amerika. Mit Bubikopf, athletischer Figur und androgyner Aura war Brooks in den Zwanziger Jahren ein *Role Model* für eine neue Generation von Frauen. Nirgendwo sonst agiert sie so sehr als Projektionsfläche aller möglichen Wünsche und Begierden wie in *Die Büchse der Pandora*: Als Lulu ist sie eine *Femme Fatale*, die lächelnd und scheinbar ohne Arglist die Männer bezirzt und ihrem Willen unterwirft. Noch am Tag ihrer Hochzeit findet ihr Mann (Fritz Kortner) einen gewaltsamen Tod. Lulu wird des Mordes angeklagt, kann aber aus dem Gerichtssaal entkommen. Es beginnt eine Flucht quer durch Europa, die sie am Ende nach London führt, wo sie an Heiligabend einem einsamen Frauenmörder begegnet.

Georg Wilhelm Pabst schuf mit *Die Büchse der Pandora* einen letzten Höhepunkt des Stummfilms, kurz bevor der Tonfilm die subtile Sprache von Licht und Schatten, von Augen und Gebärden durch etwas Neues, etwas ganz Anderes ersetzte. Die 22-jährige Louise Brooks erscheint in der Produktion der Nero nicht als *Vamp*, sondern als eine junge Frau, die für ihre Wirkung auf Männer (und Frauen) nichts kann. Die Suche nach der dafür geeigneten Schauspielerin hatte lange gedauert; 1600 Bewerberinnen wurden geprüft: „Da tauchte der Name von Louise Brooks am Horizont des Filmhimmels auf, und als Pabst den Herren von der Nero einige Filme, in denen Louise Brooks gespielt hatte, vorführte, da gab es nur eine Stimme: die oder keine! (...) Die bange Frage tauchte auf, ob die Paramount ihren Star nach Europa verleihen würde. Aber das Glück, das den Herstellern des Wedekind-Films bisher so grausam feindlich gewesen, strahlte nun plötzlich hell aus den wundervollen Sphinxaugen der Louise Brooks. (...) Zum ersten Mal in der Filmgeschichte kommt ein ganz großer Star aus Amerika nach Deutschland, um hier eine deutsche Charakterfigur der Bühne dem Film zu erobern.“ (*12 Uhr Blatt*, 11.10.1928)

Philipp Stiasny

Der große Abend der Süd-Film: Der Lulu-Film

Deutsche Qualitäts-Filmarbeit. Ein nicht alltägliches Einsetzen von Kapital und Künstlerschaffen. Jenseits aller Kritik muß dieser Film gewertet werden als erfreulich Tat, als Ansporn, als Kampfansage gegenüber dem Mittelfilm-Einerlei. Wir, der Theaterbesitzer, der Verleiher, der um den Film besorgte, brauchen solche Werke, von denen man spricht – gleichgültig, ob lobend oder tadelnd.

Wedekind, von der deutschen Bühne vernachlässigt, hat mit seinem meist diskutierten Werk dem Film einen Stoff geliefert. Lange ist in Direktionsbureaus die Produktion erwogen worden.

Für den Autor Ladislaus Vajda – und natürlich für den Regisseur G.W. Pabst, denn die Grenzen der beiderseitigen Tätigkeit sind für den Außenstehenden schwer erkennbar – galt es, drei Momente zu berücksichtigen:

Erstens die +++ Filmzensur.

Zweitens, in Bezug auf den deutschen Markt die Tatsache, daß der Lulu-Film sich nicht wie das Bühnenstück an ein gesiebtetes Theaterpublikum weniger Großstädte, sondern an die Millionen zu wenden hat. Der Lulu-Stoff ist dem Stammgast des Deutschen Theaters geläufig, aber nicht dem des Union-Theaters in München-Gladbach. (Um ein Beispiel zu geben.)

Drittens mußte man dem vielleicht nur eingebildeten Geschmack des internationalen Marktes Rechnung tragen, denn bei einem solchen Film ist das Auslandsgeschäft eine Kardinalfrage der Kalkulation.

Alle diese drei Faktoren haben bewirkt, daß die Filmpandorabüchse von den Göttern mit erheblich weniger Übeln ausgestattet erscheint. Wäre vor fünfundzwanzig Jahren dieser Film statt des Bühnenwerkes erschienen, es hätte wohl weniger Aufregung gegeben. Trotz dem Bedauern, daß dem Film das letzte Aufwühlende, Nervenzerrende fehlt, muß der Kritiker bei objektiver Betrachtung der Umstände zu dem Ergebnis gelangen, daß dieses Abschwächen und Dämpfen vorzuziehen war.

Die Zensoren hat es gewiß schon genug Überwindung gekostet, diesen Film passieren zu lassen. Es war einfach dem geknebelten Film nicht möglich, die gleiche Wirkung wie die Bühne zu erzielen. In der freien deutschen Republik hat man einer ganzen Kunstgattung Flügelklammern angelegt.

Die Dinge liegen noch schwieriger insofern, als man, je größer der Personenkreis ist, an den man



Wer ist Lulu?

Lulu ist des toten Dichters Frank Wedekind interessanteste Frauenfigur. Sie ist der Angelpunkt seiner heiß umstrittenen Lulutragödie, die Hauptgestalt der beiden Werke „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“.

Lulu ist die Personifikation des weiblichen Triebes. Eine elementare Naturgewalt, die vernichtet. Sie ist „das wilde, schöne Tier“, dessen „Leben die Liebe ist“. Dem kein Mann gewachsen ist. Sie ist die Flamme, in die von allen Seiten die Falter fliegen, um zu verbrennen. Unerbittlich und die Triebe aller entzündend. Bis sich auch ihr Leben ins Tragische wendet.

Es war nicht leicht, die geeignetste Darstellerin der Lulu für die Verfilmung der „Büchse der Pandora“ zu finden. G. W. Pabst hat nach langem Suchen die junge Amerikanerin Louise Brooks auserwählt. Er hatte diese Wahl nicht zu bereuen.

Die Uraufführung des packenden Norefilms „Die Büchse der Pandora“ findet am Sonnabend, den 9. Februar, im Gloria-Palast statt. (Verleih: Südfilm-A.-G.)

Anzeige aus *Film-Kurier*, 2.2.1929

sich wendet, um so gröber und deutlicher werden muß, um verstanden zu werden. Der Filmautor aber mußte dämpfen. In welchem Volksskino wird man zum Beispiel die Gestalt der Gräfin Geschwitz und ihr Verhältnis zu Lulu verstehen? In wieviel Einzelfällen wird der Zwang, gewisse Dinge nur vorsichtig anzudeuten, dazu führen, daß wichtige Wendungen und Motive unbegriffen bleiben?

Vajda mußte Kompromisse eingehen, und es muß ihm attestiert werden, daß er sehr geschickt vorging. Vielleicht hat er den einzig gangbaren Mittelweg zwischen Zensur-Scylla und Publikums-Charybdis gefunden.

Die optische Auflösung vieler Bühnenszenen ist verblüffend. In augenscheinlich glücklicher Zusammenarbeit mit dem Regisseur wird mit einem Minimum an Titeln ein klarer, prägnanter Bildstil „geschrieben“. Wie hakt in den Kulissenszenen – wohl die stärksten des Films – ein Gedanke in den anderen, wie krampflos komponiert man hier Atmosphäre. Pabsts Liebe für den „Hintergrund“ findet hier letzte Erfüllung. Das ist nicht der übliche Kulissenzauber unserer Unterhaltungsfilm, hier wird voller Konnex zum Publikum hergestellt, hier fühlt man sich mitten drin in dem

Durcheinander der Bühnenarbeiter, Komparsen und Dekorationen, jeden Augenblick gewärtig, von irgendwoher einen Stoß oder eine Mahnung zum Weitergehen zu erhalten.

Pabst hat nie die unselige deutsche Filmmode des übertriebenen langen Ausspielens mitgemacht, er huldigte nie der Theorie, daß nur da wahre Filmkunst ist, wo Langeweile dominiert. Er sorgt für Bewegung, er beherrscht die Kunst des Untermalens durch Details und Zwischenschnitte. Er verzettelt sich aber diesmal weniger als sonst, die Stärke des Stoffes zwingt ihn, die großen Ereignisse im Auge zu behalten und im Kleinen Maß zu halten. Die Gerichtsszenen sind straff durchgeführt, Lulus Entführung in der künstlich entfesselten Panik erscheint durchaus glaubhaft.

Zwei Faktoren machen den Film zu einem Kunstwerk: die geniale Kamera-Leistung von Günther Krampf und die glänzende Darstellung. Pabst holt aus einem sorgfältig zusammengestellten Ensemble Wirkungen heraus, die wahre Filmkunst sind, die in dieser Form die Bühne nicht nachzuahmen vermag.

Da ist die seit Monaten vieldiskutierte Lulu der Louise Brooks. Die passivste Rolle des Films. Pabst läßt seinen Film um diese Frau spielen, läßt um sie herum Tragödien geschehen und Menschen zugrunde gehen. Sie steht da, lächelnd, in kindlicher Freude am Sinnengenuß. Zuweilen wird sie etwas unwillig, wie ein Schulmädchel, dem irgendetwas schief gegangen ist. Pabst macht aus der Lulu keinen Vamp, den man hassen soll, sondern eine Frau, die nichts für ihre Wirkung auf die Männer kann. In diesem Sinne ist die Brooks eine glänzende Interpretin, und es ist wirklich schwer, unter den deutschen Darstellerinnen jemand zu finden, der an ihre Stelle hätte gesetzt werden können.

Die Schlußszenen zwischen dem Mädchenmörder und Lulu sind letztes Ausnutzen filmischer Möglichkeiten. Lulu, die als Dirne auf die Straße ging, findet einen, der ihr auf der Treppe zu ihrer schmutzigen, zugigen Dachkammer gesteht, daß er selbst kein Geld hat. Und die hungernde, frierende Lulu lächelt „Schadet nichts, du gefällst mir“. Unnötig bei Pabst zu sagen, daß die Mordscene mit äußerster Zurückhaltung dargestellt ist.

Auch Fritz Kortner macht mit des Regisseurs Hilfe seine schwierige Rolle begreiflich. (Denn das wichtigste an diesem Lulu-Film ist, daß das Parkett die Filmmenschen nicht nur handeln und sprechen sieht, sondern daß es die Motive für ihre aus dem bürgerlichen Ideenrahmen fallenden

Taten und Entschlüsse glaubt und versteht.) Da ist dieser Schön, allmächtiger Chefredakteur, mit erstklassigen Beziehungen, ein Willensmensch, der nicht etwa blind sich seiner Leidenschaft hingibt, sondern der genau um die Gefahr weiß, der sich freimachen will und es doch nicht kann, der wissend an Lulu zugrunde geht. Kortner, wohltuend zurückgehalten, bringt in seinem Zusammenspiel mit der Brooks die stärksten Effekte des Films. So die Kulissenszenen, wo er inmitten staubigen Bühnengerümpels ihrem Körper für immer erliegt.

Im Formen seines Abgangs erreichen Manuskript und Regie eine Höchstleistung: Kortner küßt mit erlöschender Kraft seine Mörderin, seine letzten Hirnregungen sind das Wissen, daß sein Sohn sein Schicksal teilen wird.

Franz Lederer spielt den Alwa. Blutjunger, hoffnungsfroher Mensch, der seinen Vater liebt und in dessen Hochzeitsnacht einem Lächeln seiner Stiefmutter unterliegt. Der zum Falschspieler und Zuhälter hinabsinkt, ohne sich zu wehren. Lederer ist am Platze, steht in einer Reihe mit den großen Künstlern dieses Films. Carl Goetz ist ein idealer Schigolch, dieses geheimnisvolle Männchen, dessen Beziehung zu Lulu niemand weiß, der durch kein Ereignis mehr zu erschüttern ist, der Lulu auf die Straße gehen läßt, weil er hofft, aus ihrem Verdienst Weihnachtspudding zu bekommen. Mit einem abgeklärten Lächeln sieht er Katastrophen hereinbrechen, das Leben hat ihn gelehrt, sich zu ducken, er wird immer ein Loch zum Entschlüpfen, einen Schluck Schnaps, eine warme Ecke finden.

Die anderen: Die liebliche Debütantin Daisy d'Ora als Schöns Braut, Siegfried Arno als quecksilbriger Inspizient, Michael von Newlinsky glaubhaft als gestrandeter Marquis, der sein Geld verdient, wo er es kriegen kann. Alice Robertes scheue, verstörte Geschwitz erschreckt in ein paar Einstellungen. Krafft Raschig als Rodrigo erweist sich für den Regisseur als wandlungsfähiger Schauspieler. Gustav Dießl umreißt mit wenigen Szenen die Tragödie eines geisteskranken Mörders.

Günther Krampf malt seine Bilder. Ein sonnen-durchflutetes Zimmer gelingt ihm genauso wie das Gespenstische des Londoner Nebels. Ohne sich auf Mätzchen einzulassen, liefert er eine Standardleistung sachlicher, zweckentsprechender Photographie. Die Architekten Andrejeff und Hesch bauen ein paar wirklich geschmackvolle Räume und liefern in den Bühnen- und Elendszenen der Regie die nötige Atmosphäre.

Georg Herzberg, *Film-Kurier*, Nr. 37, 11. Februar 1929

Die Büchse der Pandora. Im Gloria-Palast

Kein Zweifel, daß Wedekind heute filmreif ist, das heißt: massenverständlich. Ideen dringen, wie Mode, in die Massen, sobald sie am Absterben sind. Frank Wedekind und Sigmund Freud sind die beiden großen Repräsentanten einer Bewegung, die vor einem Menschenalter die Geister beherrschte; sie war hervorgegangen aus dem leidenschaftlichen Protest gegen die Prüderie des vorherigen Menschenalters. Man entdeckte – es läßt sich nicht anders ausdrücken – die Sexualität, man faßte die Zeiterscheinung der Prüderie als ewige psychologische Tatsache auf und nannte sie Verdrängung, man diktierte den Primat des Sexualtriebs, wie Schopenhauer vom Primat des Willens gesprochen hatte. Seither sind unbedeutendere Schüler Freuds, indem sie, ihn korrigierend, den Rang der Sexualität innerhalb der Psychologie feststellten, weit über ihn hinausgelangt. Und das schöne wilde unschuldige Geschlechtstier Wedekinds, seine Lulu, ist eine Dichterversion von vorgestern.

Aber für den Film war diese Lulu neu zu entdecken, das gelang nicht gleich beim ersten Versuch. Auch auf der Bühne war es ja nicht beim ersten Versuch gelungen. Die Lulu, die die Eysoldt anderthalb Jahrzehnte, nachdem Wedekind sein Stück geschrieben hatte, zuerst in Berlin spielte (im „Erdgeist“) war ja nicht von ihres Dichters Gnade, sondern der „Dämon Dirne“, ungefähr das, was Zola mit seiner Nana gemeint hatte. Und was Asta Nielsen in Jeßners Lulu-Film spielte, der auch bloß die erste Hälfte der Lulu-Tragödie auf die Leinwand brachte, war auch nichts anderes als, durch psychologische Begabung gemildert, der weibliche Vampyr, kurzweg Vamp genannt.

Im Film wie im Theater ist die zweite Lulu die richtige. Auf der Bühne hieß sie Tilly Newes, wurde von Frank Wedekind bei der Wiener Uraufführung der „Büchse der Pandora“ gesehen und bald danach geheiratet. Im Film heißt sie Louise Brooks, wurde vom Nero-Film aus Hollywood verschrieben, hat die schönsten Augen, das J.F., B.Z. am *Mittag*, Nr. 41, 11. Februar 1929

Lulu

Frei nach dem „Erdgeist“ und der „Büchse von Pandora“ hat man einen Film gedreht, der jetzt im Capitol vorgeführt wird. Die Tiefenwirkung des gewaltigen Wedekindschen Stückes auf die Fläche bannen zu wollen, war ein Wagnis. Es ist nur zum kleinen Teil geglückt. Gewiß sind die Szenen Wedekinds auch im äußeren Sinne an

natürlichste Lächeln und einen bezaubernden Rücken und ist so gänzlich ungekünstelt, als ob sie von Regie und Beleuchtung nichts merkte. Um sie herum sind lauter Schauspieler, man merkt ihnen immer den Druck an, aber sie spielt nicht, sie spielt sich, es ist Kinderei – und darum nahezu vollkommen. Wenn dieser Film auf der Höhe der Hauptdarstellerin stünde! Er steht immerhin beträchtlich über dem besseren deutschen Mittelmaß, wie es die Spitzenfilme der letzten Produktionsjahre in Deutschland ergeben. Die Photographie verdient die Zensur befriedigend.



Jack the ripper

Der tragische Lustmörder Jack ist in der Verfilmung menschlicher charakterisiert als in Wedekinds Lulustragödie. Die Schlußepisode bei Wedekind bildet den ganzen letzten Akt des Films. Hier ist Jack ein Mensch, der unter dem Fluche seiner grauenvollen Belastung leidet. Der verzweifelt erkennt, daß ihm keiner mehr helfen kann in dieser Welt. Vielleicht wollte er eben in den Freitod gehen, als ihn Lulu anspricht. Sie muß ihn betteln, mitzukommen. Noch auf der Stiege zum Dachgeschoß kämpft er mit sich ... bis ihn der Teufel wieder beim Kragen krallt. Das Leben einer Frau von Schönheit und Macht soll damit ein grausames Ende finden.

Gustav Diessl ist der eindrucksvolle Darsteller des Jack in dem Nerofilm „Die Büchse der Pandora“ (Regie: G. W. Pabst). Lulu ist Louise Brooks, Dr. Schön: Fritz Kortner, Alwa Schön: Franz Lederer, Schigolch: Carl Götz, Die Geschwitz: Alice Roberts, Rodrigo Quast: Krafft Raschig, Marquis Casti Piani: Michael von Newlinsky, die Braut Dr. Schöns: Daisy d'Ora.

Die Uraufführung des als künstlerisch wertvoll anerkannten Films findet heute im Gloria-Palast statt. (Verleih: Südfilm-A.-G.)

Anzeige aus *Film-Kurier*, 9.2.1929

Handlung reich. Aber diese Handlung ist so an den Dialog und durch den Dialog wiederum so an den Bühnenraum gekettet, daß die Kamera sie gar nicht fassen kann. Weder hat sie etwas mit jener Art von Wirklichkeit gemein, die dem Kurbelkasten gegenübersteht, noch ist es ihr möglich, auf das Wort zu verzichten. Man muß sie also gehörig

verändern, um hoffen zu dürfen, daß auch nur ein Bruchteil ihrer Bedeutung mit in den Streifen eingehen.

Nun, man hat die Handlung verändert. Was aber ist geschehen? Aus dem tragischen Ablauf ist ein Gesellschaftsstück geworden, mit einer Gerichtsszene, einem Spielsalon, einer prunkhaften Revue und mondänem Treiben. Ein großer Ausstattungsapparat tritt so an die Stelle der Bühnenvorgänge, in denen sich die Sprache verleibt. Ersetzt er die Sprache? Er ersetzt sie nicht, baut vielmehr der Dämonie ein üppiges Haus, in dem sie nicht wohnen kann. Lulu, die Naturkraft, drückt sich bei Wedekind sichtbar auf der Bühne aus. Im Film wird sie von Sichtbarkeiten umstellt, die ihr den richtigen Ausdruck verwehren. Man hat einen Übergriff bei der Verfilmung begangen. Man hat eine Gestaltung auf die Leinwand zwingen wollen, die Leben allein hat, wenn sie im Raum tönen darf. Nur gegen das Ende hin ist eine Annäherung an den Geist des Wedekindstückes gelungen. Der Nebel in den Londoner Straßen hüllt die Welt so ein, daß sich der Mikrokosmos des Dichters aufschließen kann. Die Treppe, die zur Dachkammer führt, ist echt. Und während des Zusammenseins mit dem Bauchaufschlitzer schwinden hinreichend die störenden Konturen der Dinge.

Raca. (Siegfried Kracauer), *Frankfurter Zeitung* (Stadt-Blatt), 17. Februar 1929

Wedekinds Lulu erzählt

Kein Vamp – sondern ein Kind

„Ich bin froh“, sagt Tilly Wedekind, die Gattin des großen toten Dichters, „daß der Film ‚Die Büchse der Pandora‘ die Hauptforderung meines Mannes erkannt hat: nämlich daß Lulu durchaus kein Vamp, keine Klischee-Dämonin ist, sondern wirklich ein triebhaftes kindliches Geschöpf, unbewußt in ihrem Tun und weder gut noch böse.“

Für diese Auffassung hat sich Wedekinds erste Lulu eingesetzt, so erzählt sie.

„Sie wissen ja, daß die ‚Büchse der Pandora‘ bis zum Tode meines Mannes nicht öffentlich aufgeführt werden durfte. 1906 ermöglichte Karl Kraus die erste geschlossene Aufführung in Wien. Ich war damals eine blutjunge Schauspielerin und wurde durch Zufall gewählt. Bei den Proben lernte ich dann Wedekind kennen. Und er schrieb mir damals den wundervollen Brief über die Lulu, der eigentlich alles darüber sagt, was zu sagen ist. Gerade darum erscheint mir Luise Brooks Kindhaftigkeit auf der richtigen Linie zu liegen.“

Film-Kurier, Nr. 36, 9. Februar 1929

Der Regisseur G. W. Pabst hat sich sehr um Formung bemüht. Leider macht er zu viele Abschweifungen und entgleitet bei den Interieurs immer wieder ins Kunstgewerbliche. Bei der Längenbemessung der Szenen folgt er nicht genug dem inneren Gehör, sondern läßt sich von dem Glanz stummer Dekorationen betäuben. Immerhin ist der englische Weihnachtsmarkt sicher eingebaut, und das blitzende Messer erscheint als Verhängnis.

Louise Brooks gibt die Lulu. Sie wirkt durch ihr Kindergesicht, das angesichts der Schreckenserignisse rein heraustritt und mitten im Blutwirbel nur um so schrecklicher ist. Es fehlt ihr an der Gewalt des Trieblichen, und für die Dirne reicht sie nicht aus. (Zwischen ihr und Lulu steht das Girl.) Großartig ist Fritz Kortner als Dr. Schön: dumpf, hart, elegant, mit eingemauerter Seele. Krafft Raschigs Quast ist zu oberflächlich hingestellt, und den Jack (Gustav Dießl) hätte man sich doch anders vorgestellt. Carl Goetz leiht dem Schigolch die nötige Verkommenheit, Franz Lederer führt als Alwa seine hübsche Jugend ins Treffen. Die Gräfin Geschwitz schließlich wird durch Alice Roberte treffend charakterisiert.

Man kann sich heute kaum mehr vorstellen, wie wir zu kämpfen hatten. Auch den nicht verbotenen ‚Erdegeist‘ durchzusetzen, ist nicht leicht gewesen. Wir haben ihn zum erstenmal 1908 gespielt, kurz nach unserer Verheiratung in München mit ganz wenig Proben, wie es eben beim Gastieren zu sein pflegt. Und dann sind wir von Stadt zu Stadt gezogen mit meiner Lulu. 1916 spielten mein Mann und ich noch in Mannheim. Kortner, der jetzt gerade dort im ‚Erdegeist‘ gastiert hat, erzählte mir, daß die Mannheimer noch viel davon gesprochen haben!“

Tilly Wedekind begreift durchaus die Intentionen des Filmes, sie weiß, daß hier kein sklavisches Nachahmen des Theaterwerkes gebracht werden soll. „Natürlich“, meint sie, „fehlt Wedekinds scharfe Diktion, das Wort. Aber ich weiß, daß es beim Film darauf nicht ankommt, daß hier ganz stimmungsmäßig etwas anderes wiedergegeben werden muß. Die Hauptsache scheint mir, daß wirklich ein künstlerischer Film zustande gekommen ist.“

Das Orchester

Das METROPOLIS ORCHESTER BERLIN wurde Ende 2016 vom Dirigenten Burkhard Götze und filmaffinen Berliner Musikern gegründet und ist bestrebt, als Europas einziges Kinoorchester die Kinokultur der Stummfilmära wiederzubeleben. <https://www.metropolis-orchester-berlin.eu/orchester/>

Die Musikerinnen und Musiker

Violine: Artiom Ordiyants, Vashka Delnavazi / **Bratsche:** Ruth Mogrovejo / **Violoncello:** Ella Jarrige / **Kontrabass:** Jörg Potratz / **Flöte, Piccolo:** Martin Bosse-Platière / **Oboe, Englischhorn:** Lavinia Whitaker / **Klarinette, Altsaxophon:** Holger Holdgrün / **Bassklarinette:** Alexander Glücksmann / **Fagott:** Enrico Toffano / **Horn:** Christian Petersen / **Trompete:** Julie Bonde / **Posaune:** Sören Fries / **Pauken, Schlagwerk:** Jens Kappert / **Marimba, Vibraphon, Xylophon, Schlagwerk:** Elias Aboud / **Klavier:** Camille Phelep

Der Dirigent

Burkhard Götze erhielt seine Instrumentalbildung in Leipzig, Dresden und Berlin. Nach ersten Orchesterengagements als Soloposaunist, u.a. am Opernhaus Halle, ist er seit 2008 stellvertretender Soloposaunist der Brandenburger Symphoniker. Mit der LeipzigBigBand trat er u.a. beim Montreux Jazz Festival auf; er ist zudem Mitglied des Posaunenquartetts TromboNova. Götze absolvierte ein Masterstudium Orchesterdirigieren an der Musikhochschule Dresden. Er leitete Konzerte der Neuen Elbland Philharmonie, der Erzgebirgischen Philharmonie und arbeitete als Dirigent mit dem Philharmonischen Orchester Plauen Zwickau und den Brandenburger Symphonikern zusammen. Als musikalischer Leiter des Brandenburger Jugendtheaters dirigierte und initiierte er Stravinskys *L'Histoire du soldat*, welche den Papageno Award gewann und für den YEAH AWARD nominiert wurde.

Der Komponist

Der Komponist Peer Raben (1940-2007) studierte Schauspiel an der Essener Folkwangschule und Musik- und Theaterwissenschaften in München, wo er 1966 das Action Theater mitbegründete und seine lange Zusammenarbeit mit Rainer Werner Fassbinder begann. Für Fassbinder komponierte er u.a. die Musik für *Liebe ist kälter als der Tod* (1969), *Faustrecht der Freiheit* (1975), *Die Ehe der Maria Braun* (1978), *Berlin Alexanderplatz* (1980) und *Querelle* (1982). Peer Raben arbeitete u.a. auch mit Peter Zadek, Robert van Ackeren und Ulrike Ottinger zusammen. Seine Komposition für Kammerensemble zu *Die Büchse der Pandora* entstand anlässlich einer neuen Restaurierung des Films im Auftrag von ZDF/arte und feierte ihre Premiere auf der Berlinale 1997.

Redaktion des Informationspapiers: Philipp Stiasny (p.stiasny@gmx.de).

Die Reihe „Weimar International“ wird kuratiert von Philipp Stiasny und Frederik Lang. In Zusammenarbeit mit dem Zeughauskino (Berlin). Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds. Unterstützt von der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden) und CineGraph Babelsberg e.V.

