

Joseph Garncarz

Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Topstars nicht mehr?

Überlegungen am Beispiel Claire Rommer

1. Einleitung

Keine andere Periode der deutschen Filmgeschichte hat Filmhistoriker so interessiert wie das Weimarer Kino. Das Wissen um die Weimarer Filmkultur war lange auf einen Kanon künstlerisch anerkannter Werke wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) und *METROPOLIS* (1925/26) und auf „große“ Schauspieler wie Emil Jannings, Werner Krauss und Conrad Veidt verengt. Seit etwa zehn Jahren gibt es eine Filmforschung, die sich von solcher Kanonisierung distanziert und einen Einblick in bisher kaum beachtete Traditionen des Weimarer Kinos ermöglicht (etwa dokumentiert in den *CineGraph*-Bänden zu den Filmbeziehungen zwischen Deutschland und England, Dänemark, Rußland und Frankreich). Eine Umfrage unter Fachleuten käme vermutlich zu dem Ergebnis, daß keine gravierenden Wissenslücken mehr im Fachdiskurs über das Weimarer Kino bestehen. Das ist ein grundlegender Irrtum: Tatsächlich kennen Filmhistoriker sogar einen Großteil der Weimarer Filmkultur nicht: das populäre Kino, also die Filme und Stars, die mehr Menschen anzogen als andere.

Dieser Beitrag geht davon aus, daß Filmhistoriker eine Verantwortung für die Filmkultur in ihrer ganzen Breite haben und daß es damit auch zu ihren Aufgaben gehört, sich mit populären Filmen und Stars zu beschäftigen. Dieser Artikel möchte dazu beitragen, das populäre Weimarer Kino zu erhellen, indem er einen inzwischen vergessenen, aber damals sehr populären Star untersucht. Das Beispiel Claire Rommer soll nicht nur das Funktionieren des Starsystems als wesentlichen Faktor im deutschen Kino der 20er und 30er Jahre verdeutlichen, sondern dieser Artikel thematisiert darüber hinaus die Tatsache, daß das populäre Weimarer Kino im filmwissenschaftlichen Fachdiskurs eine signifikante Leerstelle geblieben ist. Er zeigt erstens, wer tatsächlich zu den Topstars der Weimarer Zeit gehörte, zweitens, daß viele der zeitgenössisch beliebtesten Stars Filmhistorikern nach

dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr bekannt sind und entwickelt drittens ein Erklärungsmodell dafür, weshalb dies so ist.

2. Das Starsystem im Weimarer Kino

Die Filmwirtschaft der Weimarer Zeit einte und bediente ein Massenpublikum (Wolffsohn 1923-1933; Jason 1930-1933). Die Zahl der Kinos wuchs in Deutschland von gut 2000 Ende der 10er auf über 5000 Anfang der 30er Jahre. Die deutsche Filmwirtschaft prosperierte: In der Inflationszeit Anfang der 20er Jahre wurden bis zu 300 Filme im Jahr hergestellt, am Ende der Weimarer Zeit waren es noch mehr als 100 (wobei die Filme zu Beginn der 20er Jahre durchschnittlich kürzer waren). Die Zahl der Filmfirmen expandierte (Ende der 10er Jahre gab es etwa 100, Anfang der 30er Jahre mehr als 400 Produktionsfirmen). Die Firmen kommunizierten untereinander mittels täglich erscheinender Branchenzeitschriften wie dem *Film-Kurier* und der *Lichtbildbühne*.

Das Weimarer Kino war ein erfolgreiches nationales Kino. Folgt man den zeitgenössischen Umfragen des *Film-Kurier* (Nr. 129 v. 2.6.1930) bei den Kinobesitzern, sahen 67,5% der Zuschauer in den Spielzeiten 1925/26 bis 1929/30 deutsche Filme. US-amerikanische Filme wurden von 19,4% der deutschen Zuschauer gesehen, und auf die Filme der europäischen Nachbarländer entfielen 13,2% der verkauften Eintrittskarten. Populär waren vor allem die Genres Kriegsfilm (z.B. UNSERE EMDEN [1926], DER WELTKRIEG I [1928]), Musikfilm (z.B. AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU [1926], DIE FÖRSTERCHRISTL [1926]) und Bergfilm (z.B. DER KAMPF UMS MATTERHORN [1928], DIE WEISSEHÖLLE VOM PIZ PALÜ [1929]). Ausländische Produktionen wurden vor allem dann erfolgreich, wenn sie den kulturellen Traditionen entsprachen, die den deutschen Zuschauern vertraut waren (vgl. Garncarz 1993, 198-200). Der Film *BERGE IN FLAMMEN* mit Luis Trenker zum Beispiel, eine Produktion der Franzosen Marcel Vandal und Charles Delàc, fügt sich perfekt in das Muster des deutschen Bergfilms ein und wurde zum fünfterfolgreichsten Film der Spielzeit 1931/32.

Das Weimarer Kino verfügte über ein entwickeltes Starsystem. Stars waren für die Zuschauer Anreize, sich für bestimmte Filme zu entscheiden. Die Filmindustrie war dadurch in der Lage, ihre Filmproduktion besser zu planen und das finanzielle Risiko zu minimieren. Stars sind öffentliche Personen, die sich in öffentlichen Ereignissen darbieten und an denen ein Publikum ein besonderes Interesse hat (vgl. Garncarz 1989). Popularität ist die unverzichtbare Voraussetzung dafür, daß ein Schauspieler zum Star wird.

Der Star erhält den Primat gegenüber dem Ereignis: Der Film ist für die Präsentation des Schauspielers da (der dadurch zum Star wird) und nicht der Schauspieler für den Film. Ausschlaggebend ist, daß es genau diese und keine andere Person ist, die etwas darbietet. Finden Ereignisse wie die Präsentation neuer Filme eines Stars regelmäßig und doch sporadisch statt, so garantiert in aller Regel der Publicitydiskurs über den Star seine allseitige öffentliche Präsenz. In der Weimarer Zeit sind die Bilder der Stars in Form von großformatigen, gemalten Plakaten, Serienprogrammen (u.a. *Illustrierter Film-Kurier*), Porträts auf Postkarten, Zigarettenbildern und in einer auflagenstarken Fanpresse (u.a. *Neue Illustrierte Filmwoche*, *Deutsche Filmwoche*, *Die Filmwoche*, *Filmwelt*) allgegenwärtig. Die Bilder und Informationen, die öffentlich kontinuierlich zirkulieren, werden von den Fans zu Starimages verdichtet: Ein personales Wissen mit Informationen über den familiären Status, die Hobbies, Liebschaften oder Skandale wird über Informationsmedien wie die Fanpresse, Tageszeitungen oder Wochenschaun erzählerisch-anekdotenhaft verbreitet. Über das Körperimage des Stars werden Informationen nicht verbal, sondern visuell vermittelt: Über (statische) Fotos in der Presse sowie über die (bewegten) Bilder der Spielfilme werden via Mimik, Gestik, Make-up und Kleidung personale Informationen transportiert. Filmrollen werden entweder nach dem Image des Stars besetzt, so daß selbst die fiktionalen Rollen als Indizien für die personalen Qualitäten des Stars gedeutet werden können. Oder die Beziehung zwischen Filmrolle und öffentlicher Rolle wird aufgelöst, indem die Trennung begründet wird (etwa dadurch, daß der Star ein „großer“ Schauspieler ist und damit andere Menschen als nur sich selbst spielen kann).

Die Begeisterung des Publikums für seine Filmstars manifestiert sich in Leserbefragungen der Fanzeitschriften. In den Fanzeitschriften *Neue Illustrierte Filmwoche* und *Deutsche Filmwoche* wurden in den 20er Jahren Meinungsumfragen veröffentlicht, an denen jeweils 12.000 bis 15.000 Leser teilnahmen. Die Leser wurden jeweils nach dem beliebtesten weiblichen und männlichen Star des vergangenen Jahres gefragt. Die Antworten wurden an die Redaktion geschickt, ausgewertet und in der Form von Erfolgsranglisten veröffentlicht.¹ Die Top Ten der Stars vereinigten über 80% aller

¹ *Neue Illustrierte Filmwoche* (Nr. 23, 1924); *Deutsche Filmwoche* (Nr. 19, 1925; Nr. 19, 1926; Nr. 11, 1927). Stars, die weniger als 100 Stimmen erhielten, wurden nicht platziert. Ausgehend von diesen Jahreslisten wurden die hier abgedruckten Top Ten-Listen der erfolgreichsten Filmstars der Jahre 1923-1926 auf prozentualer Basis erstellt.

Stimmen, die in den heute noch nachweisbaren Umfragen der Jahre 1923 bis 1926 abgegeben wurden (siehe Kasten).

Top Ten der Filmstars, 1923-1926

Top Ten der weiblichen Stars

- | | | |
|-----|-------|------------------------|
| 1. | 13,7% | Henny Porten |
| 2. | 11,2% | <i>Claire Rommer</i> |
| 3. | 9,7% | Lil Dagover |
| 4. | 8,9% | Lya Mara |
| 5. | 8,2% | Lya de Putti |
| 6. | 7,8% | <i>Lee Parry</i> |
| 7. | 7,2% | Lilian Harvey |
| 8. | 5,3% | <i>Mady Christians</i> |
| 9. | 5,1% | <i>Xenia Desni</i> |
| 10. | 3,5% | <i>Dary Holm</i> |

80,6%

Top Ten der männlichen Stars

- | | | |
|-----|-------|-----------------------------|
| 1. | 12,4% | Harry Piel |
| 2. | 11,3% | Otto Gebühr |
| 3. | 11,0% | Harry Liedtke |
| 4. | 8,8% | Conrad Veidt |
| 5. | 8,2% | <i>Charles Willi Kayser</i> |
| 6. | 8,2% | Willi Fritsch |
| 7. | 7,5% | <i>Alphons Frylan</i> |
| 8. | 6,6% | <i>Ernst Hofman</i> |
| 9. | 4,6% | Paul Richter |
| 10. | 3,7% | Emil Jannings |

82,3%

Lesebeispiele: Claire Rommer erhielt 11,2% aller für die weiblichen Stars in den Jahren 1923-1926 abgegebenen Stimmen und nimmt damit Platz 2 der Rangliste der weiblichen Stars ein. Charles Willi Kayser erhielt in der genannten Zeit 8,2% der für männliche Stars abgegebenen Stimmen und nimmt damit Platz 5 der Rangliste der männlichen Stars ein.

Hinweis: Durch Kursivdruck sind die Stars hervorgehoben, über die wir heute kaum noch etwas wissen.

Auf der Basis dieser Listen, die den Erfolg der Filmstars messen, kann man feststellen, wer im fachhistorischen Diskurs nicht mehr präsent ist. Als Kriterium der Bekanntheit in Fachkreisen nach dem Zweiten Weltkrieg definiere ich, wenn ein Schauspieler einen Eintrag in einem der folgenden vier einschlägigen Lexika hat: [1] im *CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film* (Bock 1984ff.), [2] in *Reclams deutsches Filmlexikon* (Holba/Knorr/Spiegel 1984), [3] in *Wir vom Film* (Reinert 1960) und [4] in

Kleines Filmlexikon (Reinert 1946). Acht Stars sind in allen vier Nachkriegslexika verzeichnet: Porten, Dagover, Harvey, Piel, Veidt, Fritsch, Richter und Jannings. Gebühr und Liedtke haben je drei Einträge, Lya de Putti kommt auf zwei Artikel und Lya Mara auf einen.² Acht Stars der abgedruckten Erfolgsrangliste tauchen in keinem der genannten Lexika auf: Claire Rommer, Lee Parry, Mady Christians, Xenia Desni, Dary Holm, Charles Willy Kayser, Alphons Fryland und Ernst Hofman.³ Über 40% der Weimarer Topstars liegen also in diesen Lexika nicht einmal Basisinformationen wie Filmographien oder biografische Eckdaten vor.

Ich werde meine Überlegungen über die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach 1945 am Beispiel Claire Rommer entwickeln, weil sie die populärste Filmschauspielerin der Weimarer Republik war, von der wir heute nichts mehr wissen. Folgt man der oben abgedruckten Erfolgsrangliste, so ist Rommer hinter Henny Porten der zweiterfolgreichste weibliche Star.⁴ Keiner der männlichen Stars, die heute vergessen sind, hatte diese enorme Popularität. Tatsache ist, daß Filmhistoriker nach dem Zweiten Weltkrieg in aller Regel Claire Rommer selbst namentlich nicht mehr kennen.⁵ Man muß in die Weimarer Zeit zurückge-

² Über de Putti gibt es zwei neuere Biographien: Zeilinger 1991; Herzog/Tozzi 1993. Zu Lya Mara siehe Mara o.J.

³ Das *CineGraph*-Lexikon ist eine Loseblattsammlung, die hier bis zur 28. Lieferung berücksichtigt wurde. Für die 29. Lieferung des *CineGraph*-Lexikons ist ein Eintrag zu Claire Rommer vorgesehen. Der Redaktion hat eine Liste meiner Recherche zu den Filmen Rommers vorgelegen. Ein Essay von mir ist angekündigt.

⁴ Die Frage ist berechtigt, ob Rommer national tatsächlich so erfolgreich war, wie es diese Umfrage erwarten läßt, oder ob ihr Erfolg von der Fanzeitschrift *Deutsche Filmwoche* (haus)gemacht wurde. Die Frage der Validität, also ob die Umfragen wirklich den Erfolg der Filmstars auf nationaler Ebene messen, läßt sich kaum beantworten. Eine gewisse Bestätigung ihres Erfolges weit über die Leser der *Deutschen Filmwoche* hinaus sind zumindest die Beschreibungen und Wertungen Claire Rommers durch die Film- und Theaterkritiker in der Fach- und Tagespresse (mehr dazu weiter unten).

⁵ Schlägt man in Filmlexika, die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sind, nach, findet man nur bei Glenzdorf (1961) die Information „Rommer, Claire: Schauspielerin – Bis 1933 an Berliner Bühnen.“ Zudem werden die Titel ihrer Tonfilme genannt. Neuerdings gibt es noch einen von mir verfaßten knappen Lexikoneintrag (Garncarz 1995).

hen, um ausreichende Informationen zu ihrer Person und zu ihren Filmen in zeitgenössischen Lexika und Zeitschriften zu finden.⁶

3. Wer ist Claire Rommer?

Die Recherche zu Rommer ist ein Puzzlespiel: Ich kann noch kein fertiges Bild präsentieren, wohl aber die Puzzleteile soweit zusammensetzen, daß ein Bild klar erkennbar wird. Claire Rommer wurde am 7.12.1904 in Berlin geboren. Wie viele Schauspielerinnen der Weimarer Zeit führte Rommer eine mediale Doppelexistenz zwischen Kinoleinwand und Bühne.⁷ Nach eigenen Angaben (in Mühsam/Jacobsohn 1926, 154-155) begann ihre Karriere am Theater (erste Erfahrungen vor 1923 in Berlin als Aushilfe im Neuen Volkstheater und in der Volksbühne, Jahresengagement beim Lustspielhaus). Auch wenn sie ihre eigentliche Karriere beim Film hatte, gastierte sie immer wieder an Berliner Bühnen. Sie war auf zwei Theaterformen spezialisiert, auf Operetten und auf Komödien.⁸ Mit Highlights aus

⁶ Die meisten dieser Artikel – auch die lexikalischen Einträge – sind in der ersten Person gehalten. Vermutlich wurden sie tatsächlich von Rommer selbst geschrieben. Artikel finden sich in: [in der Ich-Form] Mühsam/Jacobsohn 1926, 154 f.; *Die Filmbühne*, Nr. 3, Juni 1927, 10; Treuner 1928, 614; Lorant 1928, 104-105; [in der 3. Person] *Deutsche Filmwoche*, Nr. 30, v. 20.11.1925, 11; *Filmwoche*, Nr. 36/1926, 851; *Der Kinematograph*, Nr. 179 von 1929; *Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* 1931, 375.

⁷ Einträge im *Deutschen Bühnenjahrbuch* (geprüft habe ich 1920-1940): Im Register wird Rommer in den Jahresbänden 1926, 1931-34 genannt. Nur in den Bänden 1926 und 1932 wird nachgewiesen, daß und wo sie engagiert war. 1926 wird sie als „darstellendes Mitglied, Schauspiel und Operette“ der Vereinigten Bühnen (Residenz-Theater, Thalia-Theater, Theater in der Kommandantenstraße) genannt. 1932 wird Rommer als „darstellendes Mitglied“ des Metropol-Theaters geführt (alles Berliner Theater).

⁸ 1) Operetten: Im Berliner Metropoltheater trat sie als Soubrette in Operetten auf (Gesangslage: Sopran). Belegt ist ihr Mitwirken bei der Premiere von *Die Blume von Hawaii* am 28.8.1931 im Metropoltheater. In Rezensionen heißt es: „Außer Claire Rommer müßte man das übrige Ensemble in die tiefste Provinz verbannen“ (Rolf Nürnberg, 31.8.1931), „Claire Rommer setzte ein frisches sympathisches Spiel ein [...]“ (31.8.1931).

2) Komödien: Nachweisbar ist, daß Rommer in der Spielzeit 1925/26 in den Komödien *Foppke*, *der Egoist* von Fritz Selten und *Jugendfreunde* von Ludwig Fulda am Berliner Residenztheater, einer „kleinen gepflegten Unterhaltungsbühne“, gespielt hat [Rezensionen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Operetten gastierte sie auch auf Varieté-Bühnen, so in der Berliner Scala. Nach eigener Angabe (*Die Filmbühne* Nr. 3 v. Juni 1927) hat Rommer bereits 1927 mit FRÜHERE VERHÄLTNISSE ihren 40. Film realisiert. Bisher liessen sich zwischen 1922 und 1933 41 Filme nachweisen (siehe Kasten).

Rommer hat sich nicht einer Filmfirma angeschlossen, sondern arbeitete frei. Von den bisher nachweisbaren Filmen hat sie nur einen einzigen bei der größten in Deutschland tätigen Filmfirma der Zeit, der Ufa, hergestellt, DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE (1931, ein weiterer Film, HERKULES MAIER [1927], war im Verleih der Ufa). Rommer wurde in ihrer Karriere von ihrem Impresario Arthur Hirsch gemanagt (Arnau 1932, 671; seit wann ist unbekannt). Hirsch unterhielt eine Berliner Agentur und warb damit, er sei „Repräsentant der Shubert Theatre Corp. in New York“.⁹

Seit 1922 beim Film, als sie in WEM NIE DURCH LIEBE LEID GESCHAH! ihre erste Filmrolle hatte, spielte Claire Rommer in etlichen Komödien wie DAS SPREEWALDMÄDEL (1928) und LEONTINES EHEMÄNNER (1928), in Marinefilmen wie DIE EISERNE BRAUT (1925) und IN TREUE STARK (1926), in Operettenfilmen wie HOHEIT TANZT WALZER (1926) und DER WALZER-KÖNIG (1930) und in Sensationsfilmen wie SENSATION IM WINTERGARTEN (1929) und ES GEHT UM ALLES (1932). In ihren Filmen spielte Rommer im wesentlichen zwei Rollen. Zeitgenössisch wird ihr Rollenfach mit „jugendliche Charakterliebhaberinnen und Salondamen“ angegeben¹⁰, wobei ihre

der Universität zu Köln].

⁹ Anzeige im *Künstler Almanach* von 1931, 397. Das war wahrscheinlich ein Werbetrick. Lt. Auskunft von Mary Ann Schach vom Shubert Archive, New York, hat Hirsch nicht für die Shubert Brothers gearbeitet. Hirsch hat vielmehr als selbständiger Agent versucht, mit der Shubert Corp. ins Geschäft zu kommen. Darin war er durchaus erfolgreich, wie man einem Abschluß entnehmen kann, der in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln erhalten ist (Schreiben v. Arthur Hirsch vom 25.2.1926 an George Altman, der als „Staganager and Dramaturgist“ der Shubert Theatrical Co. in New York engagiert wird). Es ist unklar, was aus Arthur Hirsch geworden ist: Im Bühnenjahrbuch 1932 und 1933 wird er genannt; danach gibt es keine Spur mehr von ihm (sein Geburtsdatum ist unbekannt).

¹⁰ *Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* 1931. Vgl. Böhm 1928: Der Band bildet in bezug auf die Schauspielerinnen vier Kategorien: Liebhaberinnen, Naive; Salondamen; Charakter- und Mütterrollen; Komische Rollen. Claire Rommer wird ausschließlich unter der Rubrik „Liebhaberinnen, Naive“ geführt (S. 227).

Filme mit Claire Rommer

Stummfilme

- | | | |
|------|---|---|
| 1922 | WEM NIE DURCH LIEBE LEID
GESCHAH (Heinz Schall)
<i>DAS HOHE LIED DER LIEBE</i>
(Heinz Schall) | <i>EINS PLUS EINS GLEICH DREI</i> (Felix Basch)
<i>HERKULES MAIER</i> (Alexander E. Esway)
<i>LIEBESREIGEN</i> (Rudolf Walther-Fein) |
| 1923 | <i>DER KAUFMANN VON VENEDIG</i>
(Peter Paul Felner)
<i>MENSCHEN UND MASKEN</i> (Harry Piel)
1. TEIL: DER FALSCHER EMIR
2. TEIL: EIN GEFÄHRLICHES SPIEL | 1928 <i>DAS KARUSSELL DES TODES</i> (Heinz Paul)
<i>DAS SPREEWALDMÄDEL</i> (Heinz Steinhoff)
<i>LEONTINES EHEMÄNNER</i> (Robert Wiene) |
| 1924 | EIN TRAUM VOM GLÜCK (Paul Ludwig Stein)
<i>DER MANN UM MITTERNACHT</i> (Holger Madsen)
DREIKLANG DER NACHT (Karl Gerhardt)
JUDITH (Theo Frenkel-Bouwmeester) | <i>FRAUENRAUB IN MAROKKO</i>
(Gennaro Righelli)
1929 <i>SENSATION IM WINTERGARTEN</i>
(Gennaro Righelli)
<i>DIE TODESFAHRT IM WELTREKORD</i>
(Curt Blachnitzky) |
| 1925 | DIE KLEINE AUS DER KONFEKTION
(Maurice Turner [Pseudonym für Wolfgang Neff])
Alternativer Titel: WARENHAUS-MÄDCHEN
ASCHERMITTWOCH (Wolfgang Neff)
LIEBESGESCHICHTEN (Fritz Freisler)
Alternativer Titel: MÄDELS VON HEUTE
DIE EISERNE BRAUT (Carl Boese)
VOLK IN NOT (Wolfgang Neff) | 1930 <i>SCAPA FLOW</i> (Leo Lasko) |
| 1926 | QUALEN DER NACHT (Kurt Bernhardt)
DER DUMME AUGUST DES ZIRKUS
ROMANELLI (Georg Jacoby)
HERBSTMANÖVER (Wolfgang Neff)
<i>DIE DRITTE ESKADRON</i> (Carl Wilhelm)
<i>HOHEIT TANZT WALZER</i> (Fritz Freisler)
IN TREUE STARK (Dr. Heinrich Brandt)
<i>ZIRKUS RENZ</i> (Wolfgang Neff) | Tonfilme

<i>DER WALZERKÖNIG</i> (Manfred Noa)
1931 <i>ASCHERMITTWOCH</i> (Johannes Meyer)
<i>RESERVE HAT RUH</i> (Max Obal)
Titel bei der Wiederaufführung:
<i>DAS GANZE HALT!</i>
<i>DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE</i>
(Philipp Lothar Mayring)
<i>WEEKEND IM PARADIES</i> (Robert Land) |
| 1927 | <i>KINDERSEELN KLAGEN EUCH AN</i> (Kurt Bernhardt)
<i>FRÜHERE VERHÄLTNISSE</i> (Arthur Bergen)
DIE STADT DER TAUSEND FREUDEN
(Carmine Gallone) | 1932 <i>ES GEHT UM ALLES</i> (Max Nosseck)
<i>ZWEI GLÜCKLICHE TAGE</i> (Rudolf Walther-Fein)
1933 <i>TAUSEND FÜR EINE NACHT</i> (Max Mack)
Deutsche Version von: <i>TISIC ZA JEDNU NOC</i> (Jaroslav Svára) |

Hinweise: In Klammern findet sich der Name des Regisseurs. Die Filme sind innerhalb eines Jahres nach dem Tag ihrer Uraufführung geordnet. Von den durch Kursivdruck hervorgehobenen Filmtiteln sind weltweit Filmkopien nachzuweisen (zum Teil nur Fragmente). Filmkopien von Rommer-Filmen liegen im Bundesarchiv, im Československý Filmový Ústav in Prag, in der Cinémathèque Toulouse, der Stiftung Deutsche Kinemathek, im Gosfilmofond bei Moskau sowie im National Film Archive in London.

eigentliche Stärke das Rollenfach der eleganten, schönen Dame von Welt gewesen zu sein scheint. So heißt es über DAS SPREEWALD-MÄDEL (1928) im *Kinematograph* (Nr. 1105/1928):

Merkwürdig schwach eigentlich Claire Rommer, die schöne Frau, die aber für Salonrollen geeigneter ist, und der man das einfache Mädchen vom Lande nicht recht glaubt. Ihre damenhafte Erscheinung, die Dezenz ihres Wesens machen sie absolut für das Rollenfach der Salondame geeignet, das bei uns anders kaum zu besetzen ist.



Claire Rommers Erfolg in der Weimarer Zeit basierte anders als der vieler anderer Stars (etwa der von Lya Mara) mehr auf ihrer Person als auf der Popularität ihrer Filme. Das läßt sich daran ablesen, daß ihre Filme auf nationaler Ebene weit hinter dem Erfolg ihrer Person zurückblieben. War Claire Rommer – folgt man der oben abgedruckten Liste – der zweiterfolgreichste weibliche Star, so waren ihre Filme – laut den Erfolgsranglisten des *Film-Kurier* – nur bedingt erfolgreich.¹¹ Ausschließlich vier der 41 nachgewiesenen Rommer-Filme werden in den Erfolgsranglisten des *Film-Kurier*,

¹¹ Die Branchenzeitschrift *Filmkurier* veröffentlichte zwischen 1925 und 1932 Filmerefolgsranglisten. Jahres-Top Ten-Listen sind bei Garncarz (1993, 198-200) abgedruckt.

Erfolg der Rommer-Filme in der Spielzeit 1926/27 in Köln

Diese Übersicht beruht auf der Studie von Guttman (1928), die Kölner Kino-besitzer nach dem Erfolg der von ihnen gezeigten Filme befragt hat. Die Kino-besitzer bewerteten den Filmerfolg jeweils mit sehr gut oder schlecht. In eckigen Klammern die Seitenzahlen bei Guttman 1928.

Erstaufführungstheater

- Erstaufführungstheater im Zentrum der Stadt (1800 Plätze): (schlecht) HOHEIT TANZT WALZER, KINDERSEELN KLAGEN EUCH AN [14-15]

Mittelstandskinos

- Kino im Zentrum der Stadt (900 Plätze): (sehr gut) VOLK IN NOT; (schlecht) IN TREUE STARK [„Das Publikum ist mit Militärfilmen übersättigt.“] [19]
- Mittelstandskino in der Vorstadt (650 Plätze): (sehr gut) ASCHERMITTWOCH, HOHEIT TANZT WALZER, DIE DRITTE ESKADRON, IN TREUE STARK [20-21]
- Vorstadtkino in Mittelstandsgegend: (sehr gut, kein anderes Urteil) ASCHERMITTWOCH [22]
- Kino in Mittelstandswohngegend (350 Plätze): (sehr gut, kein Film schlecht): DIE MÄDELS VON HEUTE [23]
- Kino in kleiner Mittelstandsgegend (720 Plätze): (sehr gut) DIE EISERNE BRAUT; (schlecht) VOLK IN NOT, DIE DRITTE ESKADRON [die einzigen Filme mit dieser Wertung!] [24]

Arbeiterkino

- Proletariatkino in der Vorstadt (480 Plätze): (sehr gut) IN TREUE STARK [27]
- Proletariatkino in der Vorstadt (400 Plätze): (schlecht) IN TREUE STARK; [28]
- Vorstadtkino in Proletarier- und Mittelstandsgegend (400 Plätze): (sehr gut, keine anderen Noten) DIE DRITTE ESKADRON [28]
- Vorstadtkino in Proletariergegend (400 Plätze): (sehr gut, kein Film mit einer anderen Wertung) VOLK IN NOT, DIE DRITTE ESKADRON [29]
- Vorstadtkino in Proletarierstraße (100 Plätze): (sehr gut) DIE DRITTE ESKADRON, VOLK IN NOT [32]

die pro Spielzeit in der Regel die 50 erfolgreichsten Filme erfassen, überhaupt genannt. Erfolgreich waren ASCHERMITTWOCH (1925/26) und DIE EISERNE BRAUT (1925/26 und 1926/27). Ihre größten Erfolge hatte sie in den Militärfilmen IN TREUE STARK (1926/27) und RESERVE HAT RUH

(1931/32), in denen sie keine tragende Rolle hatte.¹² Den Erfolg bzw. Mißerfolg ihrer Filme belegt auch die lokale Erhebung, die Irmalotte Guttman (1928) in der Spielzeit 1926/27 in Kölner Kinos durchgeführt hat (siehe Kasten). Guttman differenziert nach Erstaufführungs-, Mittelschichts- und Arbeiterkinos. Die Mehrzahl der Rommer-Filme war in Mittelschichts- und Arbeiterkinos durchaus erfolgreich. Besonders auffällig ist, daß einige wenige Rommer-Filme in Kinos derselben sozialen Schicht unterschiedlich erfolgreich waren (DIE DRITTE ESKADRON und VOLK IN NOT in Mittelschichtskinos; IN TREUE STARK in Arbeiterkinos). In bezug auf die Erstaufführungskinos ist das Bild dagegen einheitlich: Beide Rommer-Filme, die dort liefen, HOHEIT TANZT WALZER und KINDERSEELEN KLAGEN EUCH AN, waren Mißerfolge.

Zeitgenössische Kritiker weisen immer wieder darauf hin, daß Rommer-Filme nur Vehikel für die Präsentation ihres Stars waren. So meint Georg Herzberg im *Film-Kurier* (Nr. 225, 21.9.1929) zu DIE TODESFAHRT IM WELTREKORD: „Der Film selbst ist mit Ausnahme der wieder sehr sympathischen Claire Rommer und einiger guter, fertig gelieferter Zirkusnummern – nur Nebenbei.“ Was macht den Star Rommer so attraktiv, daß er zur wichtigsten Qualität ihrer Filme wird? Rommer verkörperte in ihren Filmen und Bühnenrollen sowie in Fanzeitschriften, wo sie oft als Covergirl zu sehen war¹³, den sportlich-jugendlichen, hübschen und lebensfrohen Typ. In der von ihr selbst mitgestalteten Publicity erscheint sie folgendermaßen:

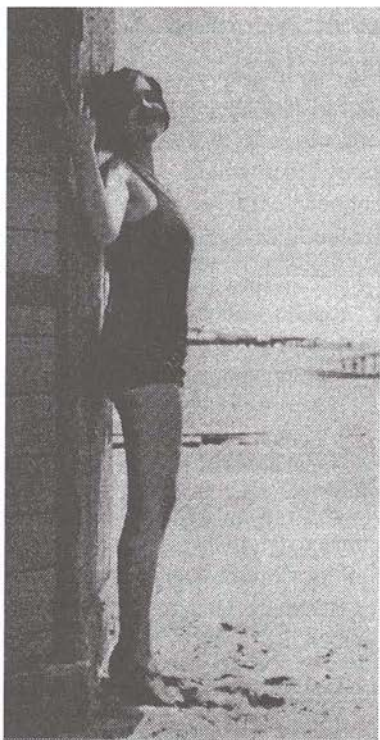
Unter den weiblichen Filmdarstellerinnen, die man der Kategorie ‚Filmnachwuchs‘ zuzählt, dominiert Claire Rommer. Clairchen – wie man sie schon überall nennt – besitzt alle erforderlichen Eigenschaften einer Filmdiva als da sind: Jugend, Schönheit, Grazie, Eleganz. Ihre persönliche Liebenswürdigkeit macht sie im Privatleben umso sympathischer – hier fehlen jegliche ‚Diva-Allüren‘. Und das ist gut so, denn der wirkliche Künstler wird auch immer Mensch sein. (*Deutsche Filmwoche*, Nr. 30 v. 20.11.1925, 11).

¹² Die Plazierungen: 1925/26: ASCHERMITTWOCH auf Platz 14 der vorläufigen Liste, DIE EISERNEBRAUT auf Platz 20 der vorläufigen Liste (die endgültige Liste weist nur die ersten 14 Plätze aus); 1926/27: IN TREUE STARK auf Platz 9, DIE EISERNE BRAUT erneut plazierte, auf Platz 36; 1931/32: RESERVE HAT RUH' auf Platz 3.

¹³ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 13 v. 24.7.1925 (Film-Badennummer), Nr. 23 v. 2.10.1925, Nr. 45 v. 5.11.1926, Nr. 38 v. 23.9.1927; *Film-Illustrierte/Deutsche Filmwoche* Nr. 12 v. 23.3.1928; *Die Filmwoche*, Nr. 49 v. 2.12.1925; Nr. 20 v. 15.5.1929; *Die Filmbühne*, Nr. 2 v. 15.5.1927, Nr. 9 v. 20.12.1927.

Rommer, die reiten, tanzen, singen und Klavier spielen konnte, galt als eine Schönheit. 1928 erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* (Nr. 13/1928, S. 557) eine Bilderreihe mit der Frage: „Wer ist die schönste Filmschauspielerin in Deutschland?“ Eine der Kandidatinnen war Claire Rommer.

Rommer wurde im Unterschied zu anderen populären weiblichen Stars, die manchmal an der Seite eines prominenten Regisseurs zu sehen sind (wie z.B. Lya Mara mit ihrem Ehemann Friedrich Zelnik), in der Publicity immer allein ins Bild gesetzt, oft sexy im Badeanzug am Strand in ihrem Ferienort Abbazia¹⁴, auf einem Pferd, aber auch als elegante, modisch-luxuriös gekleidete Dame von Welt. Daß sie seit 1927 verheiratet war, erfährt der Zeitgenosse nicht.¹⁵ Rommer wurde also öffent-



Die Filmschauspielerin Claire Rommer an einem südlichen Badeort
Foto: G. G. G.

Unbek. Zeitungsausschnitt (Sammlung Garncarz)

- ¹⁴ Ihr Ferienort Abbazia in Italien (heute Kroatien) war ein Badeort für wohlhabende Europäer (siehe *Griebens Reiseführer* Bd. 140: *Abbazia*. Berlin 1926). Regelmäßig finden sich Mitteilungen wie diese in der Fanpresse: „Claire Rommer sendet Grüße aus Abbazia. Herzlichen Dank.“ *Film im Bild*, Rubrik „Unser Filmbrief“, Nr. 21 v. 5.7.1928.
- ¹⁵ Ihre Heirat wird öffentlich nicht mitgeteilt. In der Presse kursierten nicht korrekte Informationen über ihren Ehemann: 1) „Claire Rommer spricht“, in: *Lichtbildbühne*, Nr. 81/1931. Hier wird der Name des Ehemannes falsch geschrieben (Sprenger statt Strenger). 2) Biographischer Artikel auf dem Fiche Rommer (Deutsches Institut für Filmkunde), o.A., ein Lexikoneintrag? Hier wird fälschlicherweise behauptet, Rommer sei „mit einem der bekanntesten Berliner Rechtsanwälte verheiratet.“ – Tatsache ist: Claire Rommer war mit Adolf Strenger verheiratet (lt. Heiratsurkunde [Standesamt Berlin-Schöneberg, Nr. 392] seit dem 25.6.1927). Ihr Mann (geb. am 22.6.1888), 16 Jahre älter als Claire Rommer, war ein einflußreicher und erfolgreicher Unternehmer, der eine Leidenschaft für Bücher und Gemälde hatte. Zu Adolf Strenger siehe die bio-

lich als Single inszeniert, die „noch zu haben war.“

Wie sie in der Kritik gesehen wurde, entspricht ihrem Publicityimage: Claire Rommer „sieht sehr gut“¹⁶ oder „ausgezeichnet – in einigen Szenen geradezu hinreißend – aus“.¹⁷ Sie wird als „bildhübsch“¹⁸, „entzückend“¹⁹, „jung, lebensfrisch, echt“²⁰ beschrieben. Mit ihrer Lieblichkeit hat sie sich „schnell [heißt es bereits 1925] wie kaum eine Zweite, schon längst die Herzen aller Kinobesucher erobert.“²¹ Negative Kritiken sind selten. Sie bestätigen ihre Qualitäten, werten sie nur anders:

Claire Rommer hat leider nicht viel mehr zu zeigen als einen schönen Körper, wenn sie hier [im Film SENSATION IM WINTERGARTEN (1929)] eine ‚arme von der Sorge ums tägliche Brot zernagte Tänzerin‘ darstellt, die unter Frattanis ‚zärtlicher Fürsorge‘ aufblüht ‚wie eine schöne Blume, die am Verschmachten war und wieder in frischem Wasser und Sonnenlicht baden kann.‘ (Programmheft) (*Berlin am Morgen*, Nr. 147 v. 7.9.1929).²²

Das Bild, das die zeitgenössischen Filmkritiker von Rommer haben, unterscheidet sich nicht von dem, das die Theaterkritiker von ihr entwerfen. Kurt Pinthus schreibt über Claire Rommer, die er 1926 auf der Bühne des Berliner Residenz-Theaters in der Komödie *Jugendfreunde* von Ludwig Fulda gesehen hat:

Den anderen Star [neben Oskar Sabo], Claire Rommer, hatte ich bisher nur in vielen Badebildern der illustrierten Zeitschriften gesehen, wo sie sich durch tadellosen Körperwuchs und ein niedliches Gesicht auszeichnete. Vom Körper-

graphischen Artikel in: *Deutscher Wirtschaftsführer*. Bearb. von Georg Wenzel. 1929, 363; *Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild*, Bd. 2, Berlin 1931, 1870.

¹⁶ *Der Kinematograph*, Nr. 208/1929 (zu SENSATION IM WINTERGARTEN).

¹⁷ *Der Kinematograph*, Nr. 107, v. 9.5.1930 (Über den WALZERKÖNIG).

¹⁸ Rez. in einer Tageszeitung (1928) zu HOHEIT TANZT WALZER [Bundesarchiv Berlin].

¹⁹ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 42 v. 21.10.1927 (zu LIEBESREIGEN).

²⁰ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 33/1925.

²¹ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 23/1925 (zu VOLK IN NOT); *Deutsche Filmwoche*, Nr. 33/1925: „Ihr galt der Hauptapplaus“, heißt es über DIE EISERNE BRAUT.

²² Oder: „[...] wogegen Claire Rommer lediglich eine hübsche Erscheinung bleibt.“ (-ul-, 7.9.1929 [zu SENSATION IM WINTERGARTEN; Bundesarchiv Berlin]); „Ein Teil der Schuld fällt auf das törichte Manuskript zurück, ein Teil auch auf die Hauptdarsteller, auf Paul Richter und auf Claire Rommer.“ (M-g, Erwin Mensing, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 414 v. 7.9.1929 [zu SENSATION IM WINTERGARTEN]).

wuchs einer Schauspielerin soll in einer seriösen Kritik nicht geredet werden, aber das liebliche Antlitz präsentierte Fräulein Rommer auch auf der Bühne, geschmückt durch ein herzzerknickendes Lächeln (das sie allerdings ein wenig zu oft lächelte). Sie spricht und spielt herzig, läßt aber auch Töne einer natürlichen Innerlichkeit vernehmen, so daß man freudig ahnt, wie sie sich unter einem erzieherischen Regisseur entwickeln wird.²³

In Filmrezensionen wird mehr über Rommers physische und charakterliche Eigenschaften gesagt als über ihre schauspielerischen Qualitäten. Der Tenor ist, „die Rommer [sei] darstellerisch recht nett“ (über LEONTINES EHEMÄNNER [1928], Quelle nicht ermittelt) oder sie „[spiele] die Jetty [im WALZERKÖNIG, 1930] reizend“ (*Der Kinematograph*, Nr. 107 v. 9.5.1930). Aussagen wie diese, in denen derart allgemeine Urteile über ihre Schauspielkunst präzisiert werden, sind selten:

Reizend war die Leontine der Claire Rommer. Ihrem natürlichen Humor, ihrem Temperament mußte eine Rolle liegen, in der sie aus sich herausgehen und durch den Film wie eine wilde Hummel schwirren konnte. Daß sie dabei nie das Fingerspitzengefühl für die Höhe der Situation verliert, macht ihre Arbeit um so bemerkenswerter. (*Der Kinematograph*, Nr. 1161/1928)²⁴

Die Zeitgenossen bewunderten also Rommers darstellerische Fähigkeiten, insofern ihre Rollen mit den ihr zugeschriebenen Charaktereigenschaften identifiziert werden konnten. Die hübsche, unkomplizierte, lebensfrohe

²³ Zeitgenössische Rezension aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (kein Nachweis, vermutlich v. 26.2.1926). Sehr ähnlich wird Rommer in den anderen Rezensionen zu JUGENDFREUNDE „ein schönäugiges, zur Charakterzeichnung strebendes Talent“ bzw. „ein gewisser Anstrich selbständigen Könnens“ zuerkannt (Rezensionen zu JUGENDFREUNDE von F.E. o.A. und von Emil Faktor o.A. Zu FOPPKE, DER EGOIST heißt es, Rommer sei „schönäugig“, sie sehe „reizend aus“ und spiele die Maria „lieb und nett.“ (Rezensionen von: F. E. im *Tageblatt*, Nr. 97 v. 26.2.1926; F. Jo. v. 26.2.1926; Richard Wilde v. 26.2.1926) [Rezensionen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln].

²⁴ Oder: „Die Darsteller befriedigen: Claire Rommers weiche, warme Anmut [...]“ (s-y (Georg F. Salmony, *B. Z. am Mittag*, Nr. 243 v. 6.9.1929, zit. nach Gandert 1993) [zu SENSATION IM WINTERGARTEN]; oder: „Claire Rommer als Leontine hat Charme und Lebendigkeit, die ihr besonders in den Tanzszenen auf dem Bauernfest die besondere Anerkennung des Publikums eintragen werden. Sie ist jedoch von der Regie [Robert Wienes] her oft nicht so günstig placiert, wie man das gewünscht hätte.“ (*Reichsfilmblatt*, Nr. 39/1928 [zu LEONTINES EHEMÄNNER]).



junge Frau – das war „ihre Rolle“. Was im Zentrum ihres Images stand, sind sicherlich nicht ihre schauspielerischen Fähigkeiten, sondern ihre Schönheit und ihr Charme. Ihr zentraler Erfolgsfaktor liegt damit mehr in ihrer Person als in ihrer professionellen Leistung als Schauspielerin.

Postkarten (Sammlung Garncarz)



Verlag „Rhein“ Berlin 1941 Nr. 10

Claire Rommer



CLAIRE ROMMER

Claire Rommer
 Post. Schöne-Heller-Verlag Berlin 1941 Nr. 10

4. Warum ist Claire Rommer Filmhistorikern nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr bekannt?

Auf der Basis der hier abgedruckten Erfolgsrangliste der Weimarer Stars können zunächst Arbeitshypothesen gebildet werden, um die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im Fachdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg zu erklären. Alle in der Liste aufgeführten Stars, die in zumindest zwei der vier genannten Fachlexika verzeichnet sind, haben nicht nur in einer großen Zahl von Stummfilmen gespielt. Sie alle hatten eine Karriere über die Stummfilmzeit hinaus bis zum Kriegsende bzw. sogar bis in die 50er Jahre hinein. Mit der Ausnahme von Conrad Veidt haben alle nach 1933 weiter in Deutschland Filme gemacht. Veidt ist emigriert und hat eine zweite Karriere zunächst in England und dann in den USA gemacht (vgl. Jacobsen 1993). Filmhistoriographisch sind also vor allem diejenigen Stars noch präsent, die auch dem großen Publikum durch ihre langen Karrieren im Bewußtsein geblieben sind.

Neben einer fortwährenden Präsenz in Form einer langen Karriere ist auch ein Garant der Bekanntheit im filmhistorischen Diskurs, wenn ein Schauspieler in einem Film mitgewirkt hat, der zum Kanon gehört. Mit einer einzigen Ausnahme (d.i. Harry Piel) haben alle heute noch bekannten Weimarer Topstars in Klassikern mitgewirkt. Henny Porten ist aus KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) bekannt, Lil Dagover aus DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919), Lilian Harvey aus DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930) und DER KONGRESS TANZT (1931); Conrad Veidt ist aus dem CALIGARI und aus CASABLANCA (1942) in Erinnerung, Willi Fritsch als Partner der Harvey in den beiden genannten Filmen. Paul Richter spielte in DIE NIBELUNGEN (1924) und Emil Jannings in DER LETZTE MANN (1924) und DER BLAUE ENGEL (1930).

Um Hypothesen über die Gründe für die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg zu gewinnen, kann man die aufgestellten Thesen umdrehen: Demnach finden *die* Stars der Weimarer Zeit keinen Eingang in den Fachdiskurs der Nachkriegszeit, deren Karrieren (weit) vor Ende des Zweiten Weltkriegs abbrechen und die in keinem Klassiker mitgewirkt haben. Folgt man diesen Überlegungen, orientiert sich die Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit einerseits an der aktuellen Präsenz der Schauspieler und andererseits an Wertungen, die den Kanon der diskursfähigen Filme und Schauspieler bestimmen. Ich gehe im folgenden auf beide Thesen nacheinander ein.

Karriereabbruch und Tilgung aus dem öffentlichen Diskurs

Tatsächlich ist Rommer nach dem Zweiten Weltkrieg kein Begriff mehr. Filmhistoriker der Nachkriegszeit kannten Claire Rommer allenfalls noch aus der Erinnerung an die Jahre vor 1933. Das ist so, weil Rommers Filmkarriere nicht bis in die 40er oder 50er Jahre hineinreicht, sondern 1933 abbricht. Der letzte nachweisbare Film mit Claire Rommer ist die 1933 in der Tschechoslowakei entstandene deutschsprachige Version TAUSEND FÜR EINE NACHT des Films TISIC ZA JEDNU NOC. Der letzte nachweisbare Artikel über sie, „Jung sein und schön bleiben: Toilettengeheimnisse der Filmstars“, die Paraphrase eines Interviews, stammt aus der *Filmwelt* (Nr. 9/1933) vom 26. Februar 1933. Rommer hatte (lt. Wendtland 1988, 12) 1934 ihren letzten Bühnenauftritt in der Revue *Scala – etwas verrückt* der Berliner Scala. Danach ist Rommer weder auf der Leinwand noch auf der Bühne oder in der Presse mehr präsent, mit der Ausnahme einer einzigen Wiederaufführung eines Rommer-Films nach 1945. Die Militärkomödie RESERVE HAT RUH (1931), in der Rommer keine tragende Rolle hat, wurde am 5.1.1951 unter dem Titel DAS GANZE HALT! mit Erfolg in den bundesdeutschen Kinos wiederaufgeführt, ohne daß Rommer in der Presse wahrgenommen wurde.²⁵

Es ist nicht weiter erklärungsbedürftig, daß alle Topstars früher oder später aus dem öffentlichen Diskurs verschwinden. Indem Moden wechseln und neue Zuschauergenerationen kommen, nehmen andere Stars die herausragende Position ihrer Vorgänger ein. Die ehemaligen Topstars leben allenfalls noch in der Erinnerung ihrer Fans weiter. Erklärensbedürftig ist, daß die Karrieren vieler Weimarer Topstars abrupt enden. Liegen die Gründe für den abrupten Abbruch von Rommers Karriere in Umstellungsproblemen vom Stumm- auf den Tonfilm oder sind sie in der Machtpolitik der Nazis zu suchen? Claire Rommer, die über eine langjährige Bühnenerfahrung verfügte, ist nicht daran gescheitert, daß ihr mit der Durchsetzung des Tonfilms mehr als nur ein stummes Spiel abverlangt wurde. 1931 heißt es über den

²⁵ In keiner einzigen der im Deutschen Institut für Filmkunde erhaltenen Filmkritiken zur Wiederaufführung des Films RESERVE HAT RUH wird etwas über Rommer gesagt. RESERVE HAT RUH war in der Spielzeit 1932/33 auf Platz 3 der Liste der erfolgreichsten Filme. Bei der Wiederaufführung erreichte er in der Spielzeit 1950/51 Platz 21 der Liste der in den Großstädten erfolgreichen Filme (*Filmblätter*, Nr. 33/1951). In der Liste Januar bis Oktober 1951 kam er unter die Top Ten (Platz 7, *Filmblätter* v. 21.12.1951).

Film DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE in der *Filmwelt* (Nr. 30 v. 26.7.1931):

Eine seiner [Max Adalberts] Mitspielerinnen ist die fröhliche Claire Rommer, die ja ihr nettes Soubrettentalent nicht nur im Tonfilm, sondern in der vergangenen Saison wieder auf der Operettenbühne bewiesen hat. Auch sie hat darstellerisch durch die Bühnentätigkeit wieder gewonnen, hat ihre Sprachtechnik vervollkommen und ihre angenehme Gesangsstimme, die an Umfang reicher geworden ist, neu erprobt. Die Künstlerin wird durch diesen Tonfilm viele neue Freunde gewinnen.

Rommers Karriere wurde durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten beendet. Eine Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer, die Voraussetzung für jede Tätigkeit in der nationalsozialistischen Filmwirtschaft war, oder ein Antrag auf Mitgliedschaft ist nicht nachweisbar. Fest steht allerdings, daß Claire Rommer 1938 von jeder Betätigung in der deutschen Filmwirtschaft mit der Begründung ausgeschlossen wurde, sie sei „verm.[utlich] nichtar.[isch]“.²⁶

Nach der Machtergreifung der Nazis verlieren sich Rommers Spuren wie die vieler anderer Schauspieler auch (Lya Mara etwa).²⁷ Ein Ausstellungskatalog zur Filmemigration (Loewy 1987, 18) weist aus, daß Rommer emigriert ist. Dank einem Fund in den National Archives/Northeast Region in New York steht fest, daß, wie und wohin Rommer emigrierte. Sie emigrierte am 31.7.1940 mit ihrem Ehemann, Adolf Strenger, mit tschechischen Pässen von Frankreich aus über Lissabon in die USA.²⁸ Der Grund

²⁶ Schreiben des Präsidenten der Filmkammer v. 29.7.1938 an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda (GZ: IA-Pf/kb. 5920) sowie die Anlage „Reichsfilmkammer Abstammungsnachweis Liste der Juden, Mischlinge und jüdisch Versippten IA-Kb. 5591/4626“, dort unter 27) Claire Rommer [Berlin Document Center].

²⁷ Ulrich Liebe (1995) hat Biographien von Schauspielern recherchiert, die von den Nazis umgebracht wurden.

²⁸ National Archives – Northeast Region, New York: T 715, Roll 6486, Volume 13964, p. 147 (nicht p. 47 wie im Index in der New York Public Library angegeben; Eintrag unter ihrem bürgerlichen Namen Strenger) – Das Ehepaar Strenger flog mit 4 Gepäckstücken am 31.7.1940 von Lissabon nach New York, La Guardia. Zuletzt wohnten sie in Paris; ihr Visum wurde am 13.6.1940 in Bordeaux ausgestellt. Sie gaben als endgültiges Reiseziel Paris an, obwohl sie über kein Ticket für den Rückflug verfügten. Sie beabsichtigten einen Abstecher nach Mexiko zu machen (Dies war das übliche Verhalten der Emigranten mit

für ihre Exilierung bleibt unklar.²⁹ Der aktuelle Anlaß ihrer Emigration in die USA dürfte darin bestanden haben, daß die Nazis Frankreich aufgrund des Waffenstillstandsabkommens von Compiègne (22.6.1940) zu 60% besetzten. Karlheinz Wendtland (1988, 12) berichtet:

[Claire Rommer und Adolf Strenger] siedelten sich in den USA an, ließen sich aber bald darauf scheiden.³⁰ Die Heirat mit einem Multimillionär aus der Fleischbranche sicherte ihr ein sorgloses Leben, das ihr auch Besuche in Europa ermöglichte. Ihr letztes Lebenszeichen stammt 1981 aus Long Island bei New York.³¹

Claire Rommer hat keine zweite Karriere in den USA gemacht. Paul Kohner war der wichtigste Arbeitsvermittler der deutschen Filmschaffenden im Exil (vgl. Kohner 1974). Im Nachlaß Kohner findet sich kein Hinweis auf Rommer.³² Ein möglicher Grund für das Ende ihrer Karriere ist ihre

Touristenvisum, um längere Zeit in den USA bleiben zu können). – Ich danke Sandra Ehlermann, die dies 1994 für mich recherchiert hat.

²⁹ Einer Quelle aus der Nachkriegszeit ist zu entnehmen, daß Rommer und ihr Ehemann Adolf Strenger nicht jüdischen, sondern moslemischen Glaubens waren (seit wann ist nicht bekannt). Ersatzweise angelegte Karteikarte (nach 1945) aus der Einwohnermeldekartei des Polizeipräsidenten Berlin zu Adolf Strenger (Landesarchiv, Berlin).

³⁰ Lt. Angaben von Adolf Strenger war Rommer noch 1954 seine Ehefrau. Vgl. ersatzweise nach 1945 angelegte Karteikarte aus der Einwohnermeldekartei des Polizeipräsidenten Berlin zu Adolf Strenger (Landesarchiv, Berlin). Aus dieser Karteikarte geht ebenso hervor, daß beide zusammen keine Kinder hatten und Adolf Strenger sich für zwei Monate allein in Berlin aufhielt (vom 3.8. bis zum 30.9.1954). Strenger kam über München aus Paris und gab als Wohnung das Grand Hotel an der Place de l'Opéra in Paris an.

³¹ Diese Informationen stammen von Rommer selbst. Wie Karlheinz Wendtland mir 1994 mitteilte, hat er Claire Rommer Anfang der 80er Jahre in Locarno zufällig auf der Straße getroffen, wo sie Ferien machte. Leider hat er sie nicht nach ihrem aktuellen Familiennamen bzw. nach Ihrer Adresse gefragt. Da ihr bürgerlicher Name nach der Heirat mit dem „Multimillionär aus der Fleischbranche“ unbekannt ist, ist die Wiederaufnahme ihrer Spur bis heute nicht gelungen.

³² Brief von Rolf Aurich, Stiftung Deutsche Kinemathek, an den Autor v. 6.2.1996. Auch kein Hinweis unter den Namen Romberger (ihr Mädchenname) und Strenger (ihr zweiter bürgerlicher Name).

Sprachkompetenz. Sie sprach nach eigenen Angaben bei ihrer Einreise in die USA „little english [sic]“. ³³

Rommer verschwand nach 1933 aus der Öffentlichkeit, weil sie keine neuen Filme mehr machen konnte und keine Artikel mehr in der Fan- und Tagespresse erschienen. Auch in der linientreuen Fachpresse des Dritten Reichs kam Rommer nicht vor. Nach dem Sieg über die Nationalsozialisten 1945 konnten Filmpublizistik und Filmwissenschaft wieder frei arbeiten. Die Frage, welche Schauspieler und Filme zum Thema wurden, lag nun wieder allein in der Hand der Publizisten und Fachhistoriker.

Weimarer Topstars und das Selbstverständnis der deutschen Filmhistoriker nach 1945

Daß Rommer nach 1933 aus dem öffentlichen und fachlichen Diskurs verschwand und ins Exil ging, ist sicherlich keine hinreichende Erklärung dafür, daß sich Filmhistoriker nach 1945 nicht mit ihr beschäftigen. Eine Aufnahme in den Fachdiskurs hätte eine Recherche nach Fotos, Artikeln und Filmen vorausgesetzt. Gedruckte bildliche und textliche Dokumente zu Rommer standen in großer Zahl zur Verfügung, und etwa 40% ihrer Filme sind überliefert (nachweisbare Titel werden in der Liste der Rommer-Filme weiter oben durch Kursivdruck hervorgehoben ³⁴). ³⁵ Es fehlte nicht an Quellen, sondern an einem gezielten Interesse der Historiker an Rommer. Weshalb gab es nach dem Zweiten Weltkrieg kein Interesse der Filmhistoriker, sich mit Rommer zu beschäftigen?

³³ National Archives – Northeast Region, New York: T 715, Roll 6486, Volume 13964, p. 147.

³⁴ Als der Tonfilm 1930 zum Standard wird, geraten Stummfilme ganz allgemein in Vergessenheit; sie wurden nicht mehr gezeigt und teilweise vernichtet, weil sie unter den neuen Bedingungen des Tonfilms keinen Marktwert mehr haben. – Die Gründe dafür, daß von den meisten Tonfilmen Rommers keine Kopien mehr nachweisbar sind, bleiben unklar. Es ist möglich, daß die hier nicht nachgewiesenen Tonfilme nicht mehr existieren, denkbar ist aber auch, daß noch der ein oder andere Film als „Beutekunst“ im Gosfilmofond bei Moskau erhalten ist.

³⁵ Eine eingeschränkte Überlieferung allein ist kein Grund für eine nicht-erfolgte Wiederentdeckung eines Stars. Im Gegenteil kann der fragmentarische Charakter der Überlieferung sogar das Interesse an einer Wiederentdeckung anheizen. Ist Murnau nicht auch deshalb so faszinierend, weil wir sein Werk nur in Teilen kennen? Vgl. Eisner 1973; Rohmer 1980.

Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Rommer von der deutschen Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit aus ideologischen Ressentiments nicht wiedererinnert wurde, weil sie Nazi-Deutschland verlassen hat. Daß Rommer nicht in den Fachdiskurs aufgenommen wurde, hängt vielmehr mit dem Grundverständnis zusammen, das Filmhistoriker in der Nachkriegszeit von ihrer eigenen Arbeit hatten. Filmgeschichtsschreibung stammt in dieser Zeit nicht aus dem akademischen Kontext, sondern aus der Hand von Journalisten, Archivaren und Praktikern – Literatur von Filmbegeisterten für Filmbegeisterte. Filmhistorische Arbeiten der 40er bis 60er Jahren greifen auf Grundanschauungen zurück, die aus der Literaturwissenschaft bzw. der Kunstgeschichte stammen. Sie orientieren sich an Kategorien wie Werk und Autor. Typisch ist eine Konzentration auf den Künstler, der in der Regel mit dem Regisseur identifiziert wird, und seine Meisterwerke. Diese Filmgeschichtsschreibung geht wertend vor: Bestimmten Filmen und bestimmten Regisseuren wird gegenüber anderen ein besonderer Wert zuerkannt, der vehement verteidigt wird. Als Ziel der Geschichtsschreibung gilt, aus der Fülle der hergestellten Filme diejenigen von kulturellem Wert auszusondern und somit einen Kanon der erhaltenswerten Überlieferung zu schaffen.

Drei der vier Lexika (der *CineGraph* ist eine Ausnahme³⁶), die hier als Indikatoren der Präsenz der Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg gewählt wurden, stehen in den beschriebenen Traditionen. Charles Reinert sagt im Vorwort seines *Kleinen Lexikons* (1946, 5):

Im biographischen Teil mußten wir uns auf eine Auswahl der bedeutendsten Filmschaffenden beschränken. Dabei konnte nicht die augenblickliche Popularität maßgebend sein, sondern nur die bisherige Leistung, sei es nach Wert oder Umfang. Regisseure waren uns wichtiger als Darsteller.

Ganz ähnlich lauten die Formulierungen in Reinerts Lexikon *Wir vom Film* (1960, Vorwort):

Bei der Auswahl der Namen konnte dabei in erster Linie nicht nur die augenblickliche Popularität maßgebend sein, sondern nur die bisherige Leistung, sei es nach künstlerischem Wert oder nach Umfang. [...] Wir erachten die Nennung von Regisseuren, die Wesentliches zur Entwicklung der Filmkunst beige-

³⁶ Das *CineGraph*-Lexikon benennt als Aufgabe, nicht nur den „Pantheon der großen Autor-Regisseure“ zu reproduzieren, sondern auch „auf unbekanntere Filmschaffende hinzuweisen.“ (Bock 1984ff, Vorwort zur 1. Lieferung, 3)

tragen haben, als wichtiger denn die vollständige Erfassung der internationalen Starwelt.

Im Rahmen der zeitgenössischen Werthierarchisierung hatten Regisseure also die besten Chancen, in Lexika aufgenommen zu werden. Diese Position wurde in den 50er und 60er Jahren als Autorentheorie expliziert und verabsolutiert: Die Filmgeschichte wurde so zu einer Geschichte der Regisseure und ihrer Werke. Entsprechend dem Diktum, sich auf „eine Auswahl der bedeutendsten Filmschaffenden [zu] beschränken“, entstand im wesentlichen seit den 70er Jahren im Kontext des internationalen Autorenkinos und des Neuen deutschen Films in Anlehnung an literaturwissenschaftliche Traditionen ein Kanon der Regisseure. Man entdeckte Name für Name die „großen“ Regisseure der Weimarer Zeit, die ein erhebliches Maß an Kontrolle über ihre Filme besessen hatten, wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und Georg Wilhelm Pabst, in den 80er Jahren dann durch die von *CineGraph* veranstalteten Filmkongresse Richard Oswald, Reinhold Schünzel, Joe May und Ewald André Dupont.

Claire Rommer hat in keinem Film dieser heute geschätzten Regisseure mitgewirkt. Da dies so war, wird man auf Claire Rommer auch nicht beiläufig im Rahmen der Renaissance des Stummfilms seit den 70er Jahren – der öffentlichen Präsentation von Stummfilmen mit Livemusik in Konzertsälen – aufmerksam (wie man Brigitte Helm über *METROPOLIS* wieder entdecken konnte).³⁷ Mit dem Aufstieg des Fernsehens seit den 60er Jahren entstand ein Medium, das die Filmgeschichte permanent recycled. Da jedoch die Programmierung insbesondere der Stummfilme im deutschen Fernsehen nachhaltig vom Anspruch, Klassiker zu zeigen, bestimmt wurde, ist es nur

³⁷ Eine Ausnahme von dieser Regel bildet allenfalls der Regisseur Kurt Bernhardt, der jedoch nicht zu den „ganz großen“ Regisseuren gezählt wird. Sein Stummfilm *KINDERSEELN KLAGEN EUCH AN* wurde im Rahmen einer Bernhardt-Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1982 gezeigt. Jan-Christopher Horak erwähnt Rommer in seinem Katalogbeitrag zu diesem Film nicht (Stiftung Deutsche Kinemathek 1982, 158-159). Rommer hat in einem weiteren Bernhardt-Film, *QUALEN DER NACHT*, mitgespielt, von dem es keine Kopie mehr gibt. – Robert Wiene ist sicherlich keine Ausnahme von der Regel. Rommer spielt die Hauptrolle in seinem Film *LEONTINES EHEMÄNNER*, von dem es ebenso keine Kopie mehr gibt. Wiene wurde als Regisseur lange nicht wahrgenommen (Jung/Schatzberg 1995), da er eher als Verhinderer denn als Schöpfer des *CALIGARI* galt.

konsequent, daß bislang kein einziger Rommer-Film ausgestrahlt wurde.³⁸ Die Kanonisierung einer Reihe von Filmen und Filmregisseuren wirkte wie ein Riegel, der verhinderte, daß Claire Rommer wahrgenommen wurde.

Wurden überhaupt Schauspieler in den filmhistorischen Diskurs aufgenommen, so galt auch hier, daß nicht die „Popularität maßgebend [ist], sondern nur die bisherige Leistung“ (Reinert 1960, Vorwort). Popularität ist im Kontext des Kunstparadigmas ein hinreichender Grund, einen Star *nicht* in den filmhistorischen Diskurs aufzunehmen, weil Popularität grundsätzlich mit Wertlosigkeit identifiziert wurde. Stars wie Emil Jannings waren nicht wegen sondern trotz ihrer Popularität diskurswürdig. Jannings galt als „einer der hervorragendsten dt. F.-Schausp., [als] einer der wenigen F.-Künstler, die trotz ihres jahrzehntelangen Wirkens kaum etwas von ihrer Bedeutung eingebüßt haben.“ (Reinert 1946, 176 f.).

Wie gezeigt war Claire Rommer beim zeitgenössischen Weimarer Publikum außerordentlich populär, und ihre Popularität beruhte gerade nicht primär auf ihrer schauspielerischen Leistung, sondern auf personalen Qualitäten wie Schönheit und Charme. Hinzu kommt, daß ihr Schauspielstil in der Nachkriegszeit eher kritischer gesehen worden sein muß. Sieht man sich heute Rommer-Filme an, so wirkt ihr Spiel weniger natürlich, als die zeitgenössischen Rezensionen es erwarten lassen. Unsere heutigen Erwartungen und Ansprüche an das Filmschauspielen sind nachhaltig vom *Method-Acting* bestimmt, so daß jedes Spiel in stärkerem Maß als in den 20er Jahren auf Ablehnung stößt, das den Eindruck erweckt, es sei nicht wahrhaftig, nicht ein Ausdruck eines wirklichen Fühlens und Denkens. Eine Sichtung des Films *DAS SPREEWALDMÄDEL* (siehe Kasten) zeigt, daß Rommers „Natürlichkeit“ durch ein relativ feststehendes mimisches und gestisches Repertoire erzeugt wird. Claire Rommer, hier das „Mädel vom Lande“ Annemarie, ist quirlig, setzt sehr stark ihr Mienenspiel ein (bewegt die Augenbrauen, lächelt immer wieder, oft verschmitzt), hält ihren Körper, insbesondere die Arme in ständiger Bewegung. Spielt sie eine Szene, in der sie eine andere Stimmung als jugendliche Lebenslust ausdrücken muß, zeigt sich noch stärker, daß sie sich konventionalisierter Zeichen bedient. Im 4. Akt muß sie ihrer Enttäuschung darüber Ausdruck geben, daß der Mann, den sie liebt, sie betrogen hat (er ist bereits verlobt). Sie macht ihre Lippen schmal, atmet schwer, hebt die Augenbrauen, schlägt die Augenlider nieder,

³⁸ Die Datei der im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Spielfilme, die die Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) führt, weist keinen einzigen ihrer Titel nach. Dank an Carsten Pfaff, Leiter der Statistischen Abteilung der SPIO.

führt die Hand zum Mund und mimt ein Schluchzen. Wir verstehen die Gefühle, die sie äußert; aber glaubhaft ist diese Aneinanderreihung konventionalisierter Zeichen der Enttäuschung und des Erschreckens zumindest heute nicht mehr. Da weder in der Weimarer Zeit noch in der Nachkriegszeit Rommers schauspielerische Leistungen beeindrucken konnten, hatte sie im Rahmen des Kunstdiskurses keine Chance, wiederentdeckt zu werden.

Man könnte annehmen, daß eine neue Generation von Filmhistorikern, die die Kanonbildung nicht mehr zu ihren Aufgaben zählt, sich für die vergessenen Stars des Weimarer Kinos interessiert hätte. Eine Reihe von Grundvoraussetzungen dafür waren gegeben: Als die Filmhistoriographie in den 70er und 80er Jahren zu einer akademischen Disziplin an deutschen Hochschulen wurde, wurde das Projekt der Filmgeschichtsschreibung den Grundsätzen der Wissenschaft unterstellt. In den Entwicklungen, die sich vor allem in den USA im Lauf der 80er Jahre unter dem Etikett *New Film History* durchgesetzt haben (vgl. Elsaesser 1986), kann man den Wechsel zu einem neuen, *wissenschaftlichen* Paradigma in der Filmgeschichtsschreibung sehen (vgl. Kusters 1996). Das Kriterium der Wissenschaftlichkeit ist die intersubjektive Überprüfbarkeit aller Aussagen, die nur gewährt ist, wenn der Untersuchungsgegenstand nicht bewertet wird. Eine Kanonbildung war damit im Grundsatz nicht mehr vereinbar, weil sie auf der subjektiven Bewertung der Filme und Schauspieler beruht. Durch den Verzicht, den Untersuchungsgegenstand zu bewerten, wurde das populäre Kino zu einem möglichen Untersuchungsgegenstand.

Im Rahmen der akademischen Filmwissenschaft entstanden auch brauchbare Forschungskonzepte, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit Stars anleiten konnten (u.a. Dyer 1979; Dyer 1987; Gledhill 1991). Im Kunstparadigma wurde ein Star so behandelt, als sei er mit der realen Person, die den Star verkörpert, identisch. Das klassische Starkonzept ist das der Biographie: Ziel war es, den Menschen „hinter dem Star“ freizulegen, indem man die fiktionalen Bestandteile des Starimages abtrug und aussonderte. Starkonzepte, die im Kontext des filmwissenschaftlichen Paradigmas entstanden, behandeln Stars als Stars: Der Star wird als öffentliche Person verstanden, die durch filmische und außerfilmische Diskurse konstituiert wird. Fiktionale Elemente des Images werden nicht mehr ausgesondert, weil sie „unwahr“ sind, sondern als das begriffen, was sie zeitgenössisch waren: konstitutive Bestandteile des Starimages. Was privat bleibt und zeitgenössisch nicht öffentlich wird, ist in der Starforschung nur noch unter funktionalen Gesichtspunkten von Interesse: Warum gehörte eine Heirat nicht zum

Ein Rommer-Film: DAS SPREEWALDMÄDEL (1928)

Produktion: Olympia-Film-G.m.b.H., Berlin; Verleih: Südfilm A.-G.
 Regie: Hans Steinhoff; Drehbuch: Viktor Abel und Karl Ritter
 Kamera: Axel Graatkjaer (Atelieraufnahmen) und Alfred Hansen (Außen-
 aufnahmen); Bauten: Heinrich Richter

Annemarie, ein Spreewaldmädel: Claire Rommer; Graf Leopold Yberg, ein Gardeleutnant: Fred Solm; Graf Egon Oehringen-Oehringen, Leopolds Onkel: Jakob Tiedtke; Wera, dessen Tochter: Wera Engels; Der Regimentskommandeur: Eugen Neufeld; Johann Katzschmarek: Kowal Samborsky; Der Feldwebel: Alfred Loretto; Joachim Künzel, Inspektor auf Gut Wilmersdorf: Teddy Bill; Steffi, Schweinemagd auf Gut Milmersdorf: Truus van Aalten; Frau Kronsnabel, Annemaries Tante: Sophie Pagay; Der Pastor: Wilhelm Diegelmann

Claire Rommer spielt in diesem Film ein „einfaches Mädchen vom Lande“, Annemarie, das sich in den „falschen“ Mann [Fred Solm] verliebt. Zunächst stellt sich heraus, daß er Mitglied der besseren Gesellschaft ist (ein Offizier). Dann stellt sich heraus, daß er bereits mit einer Frau seiner eigenen Schicht [Wera Engels] verlobt ist. Rommer zieht die Konsequenz und heiratet standesgemäß den unattraktiveren Gutsinspektor [Teddy Bill], der sich schon immer um sie bemüht hat.

Der Film DAS SPREEWALDMÄDEL hatte am 19. April 1928 Premiere. Diese Komödie mit Claire Rommer in der Hauptrolle hatte zu diesem Zeitpunkt eine Länge von 2.193,60 m. Die Zensur hatte zwei Einstellungen, insgesamt 6,40 m, aus sexualmoralischen Gründen verboten. Die einzige weltweit nachzuweisende Kopie des Films im Bundesarchiv Berlin mißt mit 1.025 m weniger als die Hälfte der Premierenfassung. Sie beruht auf einem Negativ, das 1961 im Staatlichen Filmarchiv der DDR umkopiert wurde (es existiert nur ein Zwischen-Positiv). Diese verfügbare Positivkopie weist Springtitel auf (schwarze Schrift auf weißem Grund, spiegelverkehrt, nur wenige Einzelbilder), wie man sie für den Export eines Films ins Ausland anfertigte (geringere Kopierkosten, geringerer Zoll). Die vorliegende Kopie ist aber nicht nur deshalb kürzer, weil sie Springtitel aufweist. Insbesondere fehlt der sechste und letzte Akt. Zieht man schriftliche Quellen zu Rate (*Illustrierter Filmkurier*, Nr. 833; Zensurkarte Nr. 18742), kann man sich ein recht genaues Bild des Films machen. Ich danke Helmut Regel, an dessen Schneidetisch im Bundesarchiv, Koblenz, ich die Kopie im Februar 1997 sehen konnte.

„Das Spreewaldmädel ist ein sehr lustiger Film, dem der notwenige Schuß Sentimentalität nicht fehlt. Ein Film, der seinen Weg machen wird und der auch für den Theaterbesitzer in der Provinz das sichere Geschäft bedeutet.“ (*Der Kine-matograph*, Nr. 1105/1928).

Bestandteil des öffentlichen Images? Geht der Abbruch des Stardiskurses auf die Exilierung der Privatperson zurück?

Obwohl Grundvoraussetzungen für eine Beschäftigung mit den vergessenen Topstars der Weimarer Zeit wie die Etablierung einer Filmwissenschaft und neue Forschungskonzepte geschaffen waren, blieb die Einführung der vergessenen Stars in den Fachdiskurs aus. Dafür gibt es mehrere Gründe:

Zum einen hat sich der Wandel der Paradigmen nicht derart idealtypisch vollzogen, wie ich es hier nahegelegt habe. Das Kunstparadigma hat sich mit der Etablierung einer akademischen Disziplin Film nicht automatisch verabschiedet, weil das Wissenschaftsverständnis in den Geistes- oder Kulturwissenschaften selbst in den Traditionen verankert ist, die das traditionelle Paradigma charakterisieren. So verwenden Filmwissenschaftler immer noch viel Arbeit darauf, einen Kanon zu schaffen bzw. zu modifizieren (Koebner 1995, Bd. 1, 11-13).

Von besonderer Relevanz ist in diesem Zusammenhang daher auch die Tatsache, daß der Begriff des Populären in der Filmwissenschaft immer noch evaluativ verwendet wird. Populär ist in diesem Sinn das, was im Rahmen des (nach wie vor gängigen) Kunstparadigmas nicht zur Kunst erklärt wurde. Alle Rommer-Filme gehören demnach zum populären Kino, obwohl der Erfolg nur ganz weniger Rommer-Filme belegbar ist. Ich plädiere dafür, den Popularitätsbegriff empirisch, genauer gesagt: empirisch-vergleichend zu begründen: Ein Film ist demnach populärer als ein anderer, wenn ihn mehr Zuschauer gesehen haben. Ein Star ist dann populärer als ein anderer, wenn seine Fangemeinde größer ist. Ein Indikator für den Filme Erfolg sind etwa Umfragen bei den Kinobesitzern über den Erfolg der gespielten Filme. Ein Indikator für den Erfolg eines Stars ist die Anzahl der Stimmen, die er unter den Lesern einer Filmfanzeitschrift erhalten hat. Wendet man diesen Popularitätsbegriff an, kommt man zu den Aussagen über Rommers Popularität, die in diesem Artikel gemacht wurden (Rommer war der zweitpopulärste weibliche Filmstar der Weimarer Zeit; ihre Filme waren im allgemeinen keine großen Publikumserfolge).

Zum anderen wurde das neue Paradigma nicht konsequent genug entwickelt. Die Filmwissenschaft ist in Deutschland ganz überwiegend Bestandteil der Literatur-, Theater- oder Kulturwissenschaften. Aufgrund des tradierten Selbstverständnisses dieser Fächer fehlt der Filmwissenschaft das Selbstverständnis einer empirischen Wissenschaft und ein statistisches Basiswissen, wie es in den Sozialwissenschaften selbstverständlich ist.

Es wundert daher auch nicht, daß die Selektion der Filme und Stars, mit denen sich Filmhistoriker beschäftigen, auch im Arbeitskontext des filmwissenschaftlichen Paradigmas nicht den Kriterien der intersubjektiven

Überprüfbarkeit unterstellt wird. Findet die Selektion von Stars unter der Bedingung statt, daß sie aktuell präsent sind oder daß der Historiker sie zufällig „entdeckt“, so wird eine populäre Filmkultur wie die der Weimarer Zeit allenfalls partiell erforscht werden. Nur wenn Filmhistoriker ihre Selektionsstrategien von Zufällen und persönlichen Vorlieben unabhängig machen und als Grundlage der Selektion das wählen, was ein zeitgenössisches Publikum fasziniert hat, nur dann können die Weimarer Topstars als zentraler Bestandteil der populären Weimarer Filmkultur systematisch erforscht werden. Der einzige Wert, den Historiker in diesem Fall setzen, ist, daß die populäre Weimarer Filmkultur es wert ist, in den fachhistorischen Diskurs aufgenommen zu werden.

Setzt man hier ein Einverständnis der Historiker voraus, wurde Claire Rommer also nicht in den neueren filmhistorischen Diskurs eingeführt, weil gar nicht bekannt war, daß sie zeitgenössisch außerordentlich populär war. Erst wenn man von den Starkerfolgsranglisten ausgeht, Popularität also empirisch begründet, ist es nicht mehr dem Zufall überlassen, daß Historiker die Weimarer Topstars erforschen.

5. Ausblick

Ein abschließendes Bild über die Gründe, weshalb Filmhistoriker heute viele Topstars der Weimarer Zeit nicht mehr kennen, kann man dann geben, wenn man separate Studien zu den anderen uns heute nicht mehr bekannten Filmstars vorlegt. Der Fall Claire Rommer scheint exemplarisch zu sein, insofern sich die Spuren der meisten anderen heute nicht mehr bekannten Weimarer Topstars mit der Machtübernahme der Nazis verlieren. Zu überprüfen ist, ob auch die anderen heute vergessenen Topstars unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nicht in den filmhistorischen Diskurs eingeführt wurden, weil das Kunstparadigma dies verhinderte. Hatten auch sie keine Rollen in Filmklassikern oder zumindest in Nebenwerken kanonisierter Regisseure? War auch ihr Erfolg nicht durch ihre schauspielerische Leistung bedingt, sondern durch Faktoren wie Schönheit, Charme oder Temperament, die im Kunstdiskurs nicht geschätzt werden? Hier sind weitere Fallstudien erforderlich.

Das neue, filmwissenschaftliche Paradigma ermöglicht prinzipiell, die Topstars der Weimarer Zeit zum Gegenstand der Forschung zu machen. Der blinde Fleck im Auge der Historiographen, der sie daran hindert, dies zu tun, ist, daß sie ihren Popularitätsbegriff nicht empirisch begründet und zudem keine Selektionsstrategien entwickelt haben, die die Auswahl der zu

behandelnden Stars von Zufällen wie der Überlieferung und Präsenz der Filme, persönlichen Interessen und der Kanonzugehörigkeit der Filme unabhängig macht. Erst wenn der Historiograph nicht mehr seine eigenen Präferenzen, sondern die des zeitgenössischen Publikums zum Maßstab der Auswahl an Filmen und Stars macht, werden wir die populäre Weimarer Filmkultur kennenlernen.

Literatur

- Arnau, Frank (1932) *Universal Filmlexikon*. Berlin: Universal Filmlexikon G.m.b.H., London: London General Press.
- Bock, Hans-Michael (1984ff.) (Hrsg.) *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik.
- Böhm, Hans (1928) *Unsere Flimmerköpfe. Ein Bildwerk zum deutschen Film*. Berlin: Theater und Film Verlagsanstalt.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: BFI.
- (1987) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: BFI.
- Eisner, Lotte (1973) *Murnau*. London: Secker & Warburg (zuerst Paris 1964).
- Elsaesser, Thomas (1986) The New Film History. In: *Sight & Sound*, 55 (Autumn 1986), S. 246-251.
- Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* (1931) Berlin: Hermann Wendt G.m.b.H.
- Gandert, Gero (1993) *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin und New York: Walter de Gruyter.
- Garncarz, Joseph (1989) Die SchauspielerIn wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. In: *Die SchauspielerIn. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hrsg. v. Renate Möhrmann. Frankfurt/M.: Insel, S. 321-344.
- (1993) Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925-1990. In: *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Uli Jung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 167-213.
- (1995) Claire Rommer. In: *Encyclopaedia of European Cinema*. Hrsg. v. Ginette Vincendeau. London: BFI/Cassell, S. 366.
- Gledhill, Christine (1991) (Hrsg.) *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge.
- Glenzdorf (1961) *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon. Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen*. Bad Münden: Prominent-Filmverlag.
- Guttmann, Irmalotte (1928) *Über die Nachfrage auf dem Filmmarkt in Deutschland*. Berlin: Gebr. Wolffsohn G.m.b.H. (zugl. Diss. Köln 1927).
- Herzog, Peter / Tozzi, Romano (1993) *Lya de Putti: "Loving Life and not Fearing Death"*. New York: Corvin.

- Holba, Herbert / Knorr, Günther / Spiegel, Peter (1984) (Hrsg.) *Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart: Reclam.
- Jacobsen, Wolfgang (1993): *Conrad Veidt. Lebensbilder*. Berlin: Argon.
- Jason, Alexander (1930-1933) *Handbuch der Filmwirtschaft*. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.
- Jung, Uli / Schatzberg, Walter (1995) *Der Caligari Regisseur Robert Wiene*. Berlin: Henschel.
- Klaus, Ulrich J. (1988ff.) *Deutsche Tonfilme: Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen*, Berlin und Berchtesgarden.
- Koebner, Thomas (1995) (Hrsg.) *Filmklassiker*. 4 Bände. Stuttgart: Reclam.
- Kohner, Frederick (1974) *Der Zauberer vom Sunset Boulevard. Ein Leben zwischen Film und Wirklichkeit*. München/Zürich: Droemer/Knaur.
- Kusters, Paul (1996) New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft. In: *montage/av* 5,1, S. 39-60.
- Liebe, Ulrich (1995) *verehrt verfolgt vergessen. Schauspieler als Naziopfer*. Weinheim und Berlin: Quadriga (neu ausgestattete Ausgabe 1995).
- Loewy, Ronny (1987) *Von Babelsberg nach Hollywood. Filmemigration aus Nazi-deutschland*. Exponatenverzeichnis, Ausstellung vom 26.5.-9.8.1987. Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum.
- Lorant, Stefan (1928) (Hrsg.) *Wir vom Film. Das Leben Lieben Leiden der Filmstars*. Berlin: Theater- und Film Verlagsgesellschaft.
- Mara, Lya (o.J.) *Lya Mara Buch*. Berlin und Wien: „Mein Film“-Verlag.
- Mühsam, Kurt / Jacobsohn, Egon (1926) (Hrsg.) *Lexikon des Films*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Reinert, Charles (1946) (Hrsg.) *Kleines Filmlexikon. Kunst Technik Geschichte Biographie Schrifttum*. Zürich: Verlagsanstalt Benziger.
- (1960) (Hrsg.) *Wir vom Film. 1300 Kurzbiographien aus aller Welt mit rund 10000 Filmtiteln*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Rohmer, Eric (1980) *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München und Wien: Hanser (zuerst Paris 1977).
- Stiftung Deutsche Kinemathek (1982) (Hrsg.) *Aufbruch der Gefühle. Die Kinowelt des Curtis Bernhardt*. München und Luzern: Bucher.
- Treuner, Hermann (1928) *Wir über uns selbst. Bd.1: Filmkünstler*.
- Wendtland, Karlheinz (1988) *Geliebter Kintopp. Jahrgang 1933 und 1934*, 3. Aufl.
- Wolffsohn, Karl (1923-1933) *Jahrbuch der Filmindustrie*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Zeilingner, Johannes (1991) *Lya de Putti. Ein vergessenes Leben*. Wien und Leipzig: Karolinger.