



Regie Karlheinz Martin
Drehbuch Herbert Juttke, Karlheinz Martin
nach dem Bühnenstück von Georg Kaiser
Kamera Carl Hoffmann
Bauten Robert Neppach
Kostüme Robert Neppach
Produktion Herbert Juttke für
 Ilag-Film, Berlin

Darsteller
 Ernst Deutsch Der Kassierer
 Erna Morena Die Dame
 Hans Heinrich von Twardowski
 Der junge Herr
 Eberhard Wrede Bankdirektor
 Adolf Edgar Licho Der fette Herr
 Hugo Döblin Der Trödler
 Frida Richard Die Großmutter
 Lotte Stein Die Frau
 Roma Bahn Tochter / Bettelmädchen /
 Kokotte / Maske /
 Heilsarmee Mädchen
 Die Balldame
 Lo Heyn

Zensur

15. August 1921

Interessen-Vorführung

Regina-Lichtspiele, München,
 Juni 1922

Öffentliche Vorführung

Hongo-za-Kino, Tokyo
 ab 3. Dezember 1922

Filmkopie (digital)

Filmmuseum München

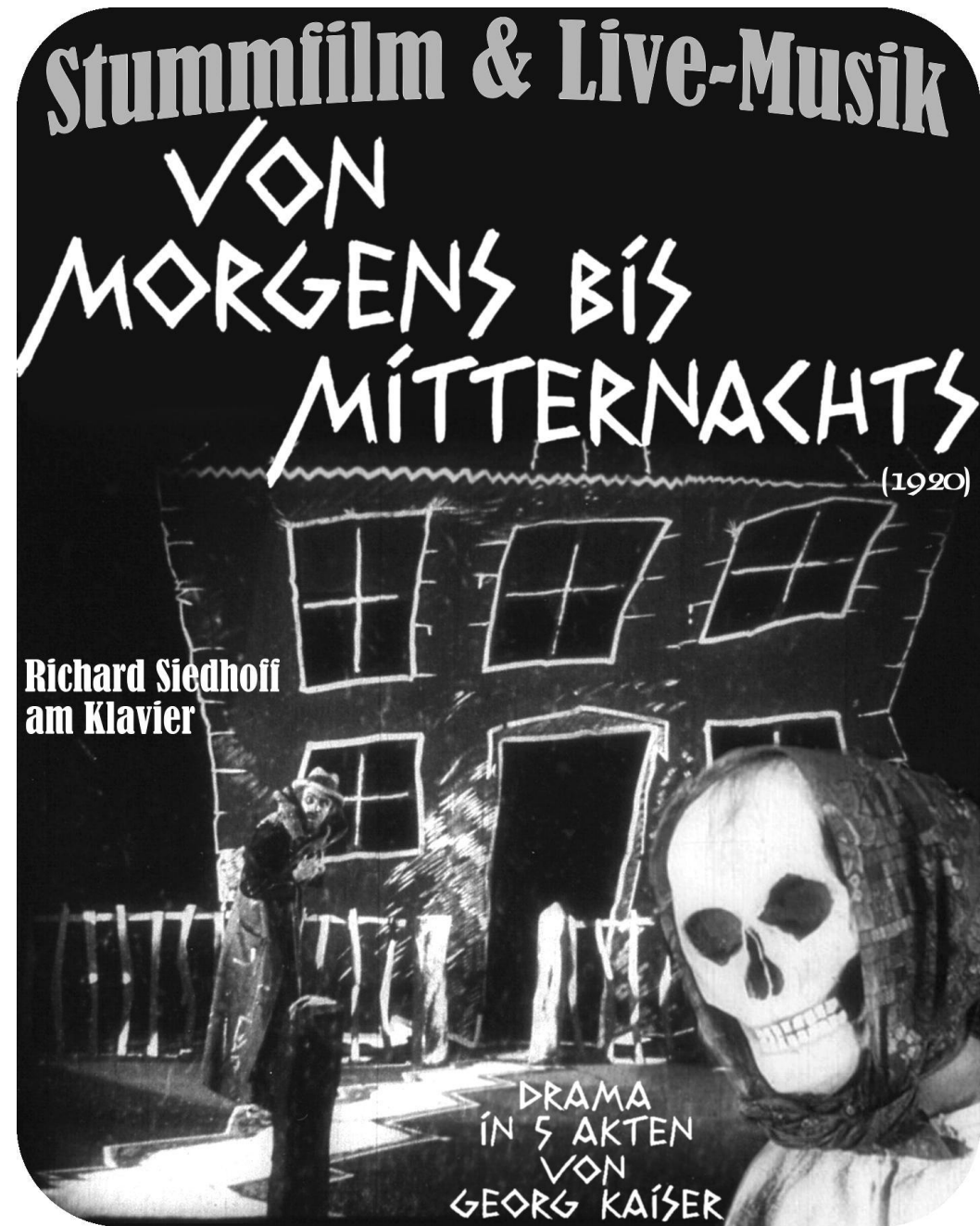
**Länge der Rekonstruktion
 des Münchner Filmmuseums**

1.325 Meter (35 mm)
 ca. 73 Minuten
 bei 16 Bildern je Sekunde

Inhalt Der letzte Tag eines Kassierers: Er verfällt einer mondänen Schönheit, stiehlt seiner Bank eine beträchtliche Summe und versucht damit jene Dame für sich zu gewinnen. Als das scheitert, entflieht er mit dem Geld seinem spießbürgerlichen Heim, kleidet sich neu ein, wettet beim 6-Tage-Rennen und erliegt schließlich der Versuchung der Stadt und der Nacht. Am Ende öffnet ihn die Heilsarmee die Augen - Geld macht nicht glücklich. Als er darauf an die Polizei verraten wird, begeht er Selbstmord. Der biblische Ausspruch „Ecce Homo“ („Siehe, der Mensch“) leuchtet über ihm auf.

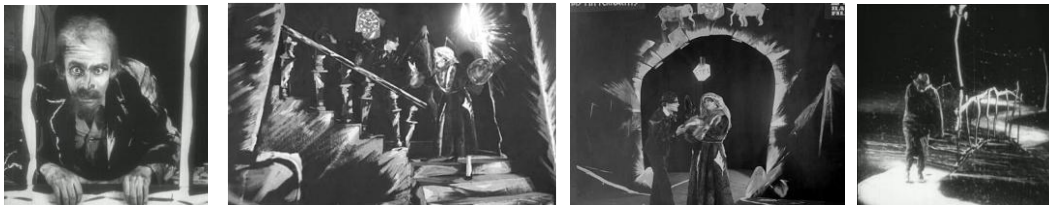
Recherche, Text & Gestaltung: Richard Siedhoff

www.richard-siedhoff.de



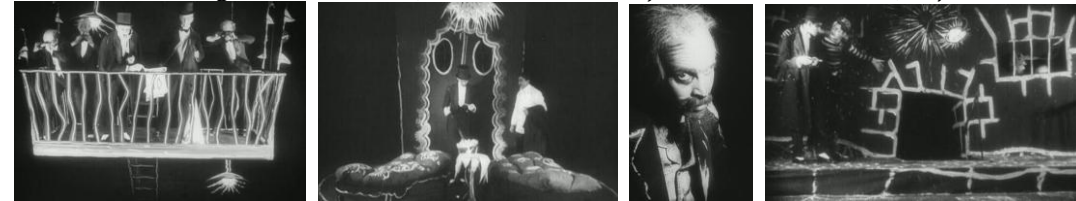
**Sonntag, 7. Februar / 19:30 Uhr
 im Lichthaus Kino Weimar**

Schwarz-Weiß-Malerei „Wir werden Zeuge eine Metamorphose, unter dem Röntgenblick des Kinematographen skelettiert sich die Welt. Vor unseren Augen wird alles Gerüst und Gerippe, der Mensch auf Chiffre gebracht.“ (Fritz Göttler) 1919 machte Robert Wiens „**Das Cabinet des Dr. Caligari**“ als erster durchweg expressionistisch gestalteter Kunstfilm internationalen Furore und begründete den ‚Caligarismus‘. „Im filmischen Caligarismus sind die kühlen Konturen des Art déco ins Zittern gebracht, Das Dekorative verdankt sich nunmehr der Psychose, es duckt und windet sich alles in diesem Kino; es wirkt zeitverloren, innerlich – und doch drängt sich an allen Ecken und Enden seiner caligareck-zackigen Architektur wie seiner spitzfindigen Dramaturgie die Wirklichkeit ein.“ (Fritz Göttler) Zu dieser Zeit finden sich in den modernen Theaterinszenierungen eines Max Reinhardt oder Erwin Piscator auch Grundsteine und Inspirationsquellen für die expandierende Berliner Filmproduktion. Ernst Lubitsch überträgt sie zuerst in den Film: Anordnungen von Massenszenen, Beleuchtungseffekte und Gesten in dessen Großfilmen wie „**Madame Dubarry**“ (1919), „**Sumurun**“ (1920) oder „**Das Weib des Pharao**“ (1922). Autoren, Regisseure und Schauspieler zog es zum Film – Film war Kunst geworden. Die Zerrissenheit des kriegstraumatisierten Deutschlands spiegelt sich in Malerei, den bildenden Künsten und in den alptraumhaft verzerrten, gemalten und gebauten Kulissen der expressionistischen Filme wider.



„Eine deformierte Welt soll deformiert gezeigt werden.“ (Inge Degenhardt) Dem „**Caligari**“ folgen „**Genuine**“ (Robert Wiene, 1920), „**Algol. Tragödie der Macht**“ (Hans Werckmeister, 1920), oder „**Roskolikow**“ (Robert Wiene, 1923). Die Filmarchitekten übernehmen den Expressionismus: Hans Poelzig's Ghetto in „**Der Golem, wie er in die Welt kam**“ (Paul Wegener) oder Erich Kettelhut und Karl Vollbrechts Straßenschluchten in „**Metropolis**“ (Fritz Lang, 1926) sind Zeugnisse des Caligarismus. Der Theaterregisseur Karlheinz Martin ging freilich mit „**Von morgens bis mitternachts**“ an die Grenze des Abstrakten. „Objekte und Personen sind so gesehen, wie sie der Kassierer, den ein Zufall seiner ehrlichen Alltagswelt entrissen hat, wahrnimmt. Formen, die für seine getrübe Bewußtseinswelt von Bedeutung werden, sind gigantisch groß, sie sind, wie die Expressionisten es fordern, aus allen Beziehungen mit anderen Objekten und Personen herausgerissen und haben jegliche logischen Beziehungen und Proportionen, die sie einst ihrer Umgebung einbanden, verloren. Andere, für den Kassierer unwesentlich gewordene Objekte verschwinden, verkleinern sich in übertriebenem Maße.“ Ebenso „(...) sind alle Gesichter und Kleider der Darsteller wie die Dekors fleckig weiß aufgehellt oder mit dunklen Schatten bemalt. Statt jedoch das Volumen der Formen zu verstärken, verwischt diese künstlich verzerrte Licht- und Schattenaufmalung die Konturen, macht alles gegenstandslos.“ (Lotte H. Eisner) Es muss erwähnt werden, dass bis dato alle Filme auch in Deutschland viragiert waren, also jede Szene ihrer Stimmung oder Tageszeit entsprechend monochrom eingefärbt wurde. Nicht so „**Von morgens bis mitternachts**“, hier wollte Martin den konsequenten Kontrast, reines Schwarz und Weiß: Mit den Worten „Der erste Film, der in den Urfarben Schwarz und Weiß abrollt“ wird der Film angekündigt, was den Kritiker Willy Haas protestieren ließ: „Aber diese Unfarbigkeit ist (...) ein ungeheures Manko des Filmes. Man kann und darf nicht Konsequenzen ziehen aus einem Manko.“ Martin sollte Recht behalten, ab Mitte der 1920er Jahre wird die Kunst der Virage zunehmend aus der Mode kommen und mit dem Tonfilm wurde das Kino zunächst gänzlich schwarz-weiß.

Von Theater bis Kino Der Theaterregisseur Karlheinz Martin hatte 1919 zusammen mit dem Schriftsteller Rudolf Leonhard in Berlin das avantgardistische Theater ‚Die Tribüne‘ gegründet. Neben den großen Theaterprojekten der Zeit wurde Martins minimalistische Inszenierungen von Ernst Tollers „Die Wandlung“ von der Kritik einhellig als „*kühnste und interessanteste expressionistische Inszenierung auf deutschen Bühnen*“ (Jerzy Toeplitz) gefeiert. Als gefragter Theaterkünstler konnte er sich ein Experiment leisten und drehte zwischen den Proben mit befreundeten Schauspielern und Künstlern „**Von morgens bis Mitternacht**“ nach Georg Kaisers gleichnamigem Bühnenstück. Der Film kam jedoch nicht auf zeitgenössische Spielpläne, er war zu eigenwillig. Durch die Reduzierung der handgefertigten, expressiven Kulissen und Kostüme auf ein Minimum trieb Martin das Caligari-Prinzip auf die Spitze (zudem fiel das Projekt dadurch auch recht kostengünstig aus). Das Ergebnis war „(...) im Grunde ein mißlungener, aber dafür ein sehr konsequenter, von allen kommerziellen Kompromissen freier Versuch, einen expressionistischen Film zu schaffen.“ (Toeplitz) Mißlungen war er, weil ihn die zeitgenössischen Verleiher und Kinobetreiber ablehnten. Erst Juni 1922 kam es zu einer größeren Interessen-Vorführung in München. Der Kritiker Josef Aubinger schrieb euphorisch: „Die Stärke des Films beruht weniger in dessen Handlung, denn in ausgesprochen Bildhaften. Es ist hier gelungen, Bilder zu schaffen, die das Wort fast ganz verdrängen, und selbst da, wo Zwischentexte vorkommen, prägen sie sich durch ihre schlagwortartige Gestaltung dem Gehirne ein, stören den Bildfluss nicht.“ Im Film sind die Zwischentitel wie die Kulissen nur kurze Phrasen und Fetzen des ursprünglichen Textes von Toller. „Auf der Bühne haben die Repliken der Schauspieler in ‚Von morgens bis mitternachts‘ den Rhythmus von Maschinengewehrsalven, und sie geben eben auch der Theatervorstellung die Spannung.“ (Theaterkritiker Hugh W. Puchett) Unter dieser Voraussetzung hatte Martin „(...) zweifellos ein Wagnis unternommen mit dem Versuch, einen sprachlich so eigenwillig performierten Text optisch neu zu organisieren. Tatsächlich bleibt aber das Wort, auch wenn es nicht mehr Brücke zum Metaphysischen ist, für Martin Inszenierungsimpuls für Bilder, deren kalkulierte Optik häufig wie eine Illustration von Kaisers Sprachsentenzen wirkt.“ (Inge Degenhardt) Dem zeitgenössischen Kinopublikum wollte man das nach „**Caligari**“ dann doch nicht zumuten. „Auf der Bühne war der expressionistische Stil, der die Dekorationen auf synthetische Verallgemeinerungen oder Symbole reduzierte, nichts Schockierendes. Im Gegenteil, der Zuschauer konnte dem Dialog mehr Aufmerksamkeit schenken. Im Stummfilm war die Wirkung eine andere: die Personen bildeten mit dem Hintergrund eine Einheit, sie wurden zu einem plastischen Element.“ (Toeplitz)



Ungesehenes Kino Nur in Tokyo lässt sich eine Kinoauswertung des Streifens ab Dezember 1922 nachweisen. Ein japanischer Kritiker schrieb begeistert: „Martins Inszenierung macht den Film lebendig, scharf gestochene Darstellung überall, es gibt keine wirkungslose Szene. (...) Das statische und das kinetische Moment bilden immer einen guten Kontrast und die einzelnen geschlossenen Szenen folgen fließend aufeinander und bilden einen Prozess, dessen schnelles Tempo den Film wirkungsvoll macht.“ In Japan fand sich 1959 auch die einzige Kopie des Films, welchem das Filmmuseum München die schmerzlich vermissten Zwischentitel wiedergeben konnte: Textgetreu nach der 1987 wiedergefundenen Zensurkarte konnten sie in mutmaßlich originalgetreuer Graphik wieder hergestellt werden. Seitdem hat sich der Film seinen Platz auf der Leinwand erobert.