

Die "Neue Frau" ist noch weit... - Raffke und die Frauen in der Tragikomödie ALLES FÜR GELD (1923) von Reinhold Schünzel

Goergen, Jeanpaul

Erstveröffentlichung / Primary Publication

Arbeitspapier / working paper

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, J. (2023). *Die "Neue Frau" ist noch weit... - Raffke und die Frauen in der Tragikomödie ALLES FÜR GELD (1923) von Reinhold Schünzel*. Berlin. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-91018-9>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Basic Digital Peer Publishing-Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den DiPP-Lizenzen finden Sie hier:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Terms of use:

This document is made available under a Basic Digital Peer Publishing Licence. For more information see:

<http://www.dipp.nrw.de/lizenzen/dppl/service/dppl/>

Die „Neue Frau“ ist noch weit... – Raffke und die Frauen in der Tragikomödie ALLES FÜR GELD (1923) von Reinhold Schünzel

Jeanpaul Goergen

Der Spielfilm ALLES FÜR GELD von 1923 ist vor allem ein Emil-Jannings-Film: Jannings hat nicht nur den Film mit seiner kurzlebigen Emil Jannings-Film GmbH produziert, sondern er spielt auch die Hauptrolle in einer ganz auf ihn zugeschnittenen Handlung.¹ Mit seiner kraftvollen und raumgreifenden Darstellung eines in der Inflation reichgewordenen Raffke dominiert er in diesem ausgesprochenen Starfilm alle übrigen Rollen, auch die der weiblichen Hauptfigur.² In meinem Beitrag untersuche ich aber nicht Jannings Spiel, sondern die Konstruktion der wenigen Frauenrollen. Welches Bild wird von ihnen in der Männerwelt dieses Films gezeichnet?³ Außerdem frage ich danach, ob dieser Gegenwartsfilm auch als Kommentar zum Frauenbild Anfang der 1920er Jahre gelesen werden kann. Vor allem aber beschäftige ich mich mit den Kleidern der Hauptdarstellerin Dagny Servaes⁴ und deren Bedeutung in zentralen Szenen.⁵

Ein Starfilm. Der durch Schweinefleisch in Konserven reich gewordene verwitwete Fabrikant S.J. Rupp verliebt sich Hals über Kopf in die deutlich jüngere Asta von Roon, eine verarmte Adelige, die mit dem ebenfalls verarmten Automobilingenieur Henry von Platen verlobt ist. Als das Familienvermögen aufgebraucht ist und ihre kranke Mutter einen Aufenthalt in einem Sanatorium benötigt, gibt Asta dem Werben Rupps nach und kündigt die Verbindung mit Henry auf. Eines Tages überrascht Rupp seinen Sohn Fred, einen erfahrenen Rennfahrer, wie er vermeintlich mit Asta flirtet und weist ihn entrüstet aus dem Haus. Rupp kauft das in Schwierigkeiten geratene Automobilwerk Phoenix auf und erwartet, dass sein Wagen das bevorstehende Rennen gewinnt. Kurz vor dem Start tauschen Henry und Fred die Plätze, so dass Rupps Sohn den von einem Schieber manipulierten Wagen der Konkurrenz fährt und so tödlich verunglückt. Vor Gericht wird der Betrüger verurteilt, Rupp

¹ Überliefert ist eine Fassung mit spanischen Zwischentiteln. Vgl. die Credits im Anhang.

² Zum Film vgl. ausführlich Philipp Stiasny: Glück und Elend der Neureichen. In: *Filmblatt*, Winter 2014/15, Nr. 55/56, S. 3–23.

³ Der Beitrag beruht auf einem Filmvortrag, den ich am 16. Mai 2023 auf Einladung der Evangelischen Akademie Frankfurt im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main gehalten habe. Kopie: Bundesarchiv, 2.311 m (= 113' bei 18 Bildern pro Sekunde), 35mm, s/w, spanische Zwischentitel. Es handelt sich um eine leicht gekürzte Exportfassung für den spanischsprachigen Markt. Die Zulassungskarte der Berliner Film-Prüfstelle liegt im Bundesarchiv unter BArch R 9346-I_4648. Online abrufbar über <https://invenio.bundesarchiv.de/invenio/> [2.11.2023].

⁴ Wer die Kostüme für ALLES FÜR GELD entworfen hat, ist nicht bekannt.

⁵ Vgl. Jeanpaul Goergen: Mode und Film um 1919 – Aspekte einer vielgestaltigen Beziehung. In: *montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 32/1/2023, S. 39-58. Vgl. auch Mila Ganeva: *Women in Weimer Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*. Rochester, New York 2011. Zuletzt: Bianka-Isabell Scharmann: ‚Stoff‘ der Filmhistoriografie: Materialisierungen von Filmkostümen durch DIE FLAMME (1922/23). In: Stefan Udelhofen, Dennis Göttel, Aycha Riffi (Hg.): *Produktionskulturen audiovisueller Medien. Neuere Perspektiven der Medienindustrie- und Produktionsforschung*. Wiesbaden 2023, S. 207–225.

jedoch freigesprochen. Als gebrochener Mann gibt er der Verbindung von Asta und Henry seinen Segen.

ALLES FÜR GELD ist ganz auf Jannings und seine schauspielerischen Fähigkeiten abgestellt, die er in ihrer ganzen Differenziertheit und Vielfalt einsetzt: das Spiel mit dem breiten Rücken, die ausladende Gestik, die Zurschaustellung seiner Korpulenz sowie der großen Bandbreite seiner in vielen Nahaufnahmen herausgestellten Mimik, die zwischen einem kindlich-naiven Ausdruck und der Starrheit des unerbittlichen Geschäftsmannes, zwischen verliebtem Zwinkern und tragischer Erschlaffung changiert. Jannings Raffke ist einer, der mit seiner neuen gesellschaftlichen Stellung als Parvenu nicht zurechtkommt, bei aller Härte in seinen wirtschaftlichen Unternehmungen aber ein weiches Herz bewahrt hat und zu echter Liebe fähig ist. Den Typ des protzenden Emporkömmlings und unersättlichen Raffenden interpretiert er als Charakterrolle: „brutal, listig, protzig, kindlich, wollüstig, sohnesliebend, tragisch, rasend, verliebt, zusammenbrechend, kleinbürgerlich, großwahnwitzig, aber mit einem Schuß Gutartigkeit; kurz: der Über-Raffke.“⁶

Raffke. Die Bezeichnung „Raffke“ – abgeleitet von „raffen“, d.h. hastig und gierig ergreifen, an sich reißen – für einen unkultivierten Aufsteiger und Kriegsgewinnler geht auf die *Berliner Illustrierte Zeitung* zurück, die sich den Namen 1921 für die Karikatur eines Neureichen von Theo Matjeko ausdachte.⁷ Die Leser konnten ihm – etwa beim Zusammentreffen mit einer Filmdiva⁸

– Aussprüche in den Mund legen, die das Blatt prämierte und veröffentlichte. Die Raffke-Figur ging rasch in die Populärkultur ein und tauchte in Büchern⁹, Filmen¹⁰, Karikaturen¹¹,



Scherzpostkarten von Willi Scheuermann, undat. (Archiv Goergen)

⁶ Kurt Pinthus: ALLES FÜR GELD. In: *Das Tagebuch*, Nr. 47, 24.11.1923, S. 1638–1639, hier S. 1639. Eine ausführliche Darstellung von Jannings Spiel bei Stiasny: Glück und Elend der Neureichen.

⁷ Vgl. Aus aller Welt. In: *Neues Wiener Journal*, Nr. 10.268, 10.6.1922, S. 7; Wer hat Raffke erfunden? In: *Vossische Zeitung*, Nr. 420, 5.9.1922.

⁸ Vgl. *Berliner Illustrierte Zeitung*, Nr. 20, 14.5.1922.

⁹ Vgl. Artur Landsberger: *Raffke & Cie. Die neue Gesellschaft*. Hannover 1924.

¹⁰ FRÄULEIN RAFFKE (D 1923, R: Richard Eichberg). Vgl. Stiasny: Glück und Elend der Neureichen.

Revue¹², Scherzpostkarten¹³ und zahlreichen Witzen auf. Raffke wird meist als korpulenter dickbäuchiger Mann in einem zu engem Anzug oder Frack gezeichnet, mit einer dandyhaften Boutonnière im Knopfloch, der Zigarre rauchend seinen Reichtum in Form von funkelndem Schmuck protzend vorzeigt, „ohne aber auch nur das geringste Empfinden für Lebenskunst und Verfeinerung des Geschmacks zu besitzen.“¹⁴ Er gilt als der „unfreiwillig komische Clown in der Milliardenarena: der dumme August des Goldes“.¹⁵ Diese Charakterisierung färbt auch auf Raffkes Frau ab, die mit üppigen Körperformen und aufgetakelter Garderobe als ebenso kulturlos und ungebildet erscheint. Um die Jahreswende 1922/23 war die Familie Raffke aber offenbar bereits Geschichte, „denn ihre Vertreter, die kulturlose Gemeinde der Neureichen, hatte doch den dunklen Trieb, in die alte, zerstörte Kultur einzuwachsen, auf skurrilen Umwegen zu ästhetischen Zielen vorzudringen.“ Nun aber, so notierte ein Beobachter im Sommer 1923, würde man nur noch um des Raffens willen rafffen.¹⁶

Die Raffke-Figur ist jedoch deutlich älter als die frühen 1920er Jahre und war auch international verbreitet.¹⁷ Klaus Kreimeier hat darauf hingewiesen, dass der Raffke im Genrekino der Weimarer Republik „eine sicher nicht überwiegend positive, aber vielschichtige, abenteuerliche, sinnenfreudige und rundum ‚frivole‘ Existenz“ führte, die nach 1933 weiterlebte, nunmehr aber antisemitisch definiert wurde: „Er erhält eine galizische Nase und wird zum Symbol der verruchten und verrotteten Systemzeit, der ‚jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung‘.“¹⁸ Zuletzt machte Marc Buggeln unter Bezug auf eine 1923 von Heinrich Nicklisch aufgestellten Definition auf die Unterscheidung zwischen dem hart erarbeiteten Einkommen des ehrbaren Kaufmanns und dem durch Betrug und Schiebung erlangtem Geld des Raffke und Schiebers aufmerksam. Diese zumeist stark antisemitisch konnotierte Trennung von „schaffendem“ und „raffendem“ Kapital habe seit dem Gründerkrach 1873 in weite Kreise der deutschen Wirtschaftswissenschaften Einzug gehalten und sei auch heute noch virulent.¹⁹

¹¹ Vor allem in der *Berliner Illustrierten Zeitung* 1921/22.

¹² Vgl. Rudolf Nelson: *Raffke: Ich bin die allerneuste Zeiterscheinung*. Drei Masken Verlag 1922. Couplet aus der Revue *Wir steh'n verkehrt* von Carl Rössler, Text: Theobald Tiger [Kurt Tucholsky].

¹³ Vgl. die Scherzpostkarten von Willi Scheuermann und Arthur Thiele.

¹⁴ Paul Oppermann: *Raffke, wie er leibt und lebt... Humoristische Kulturskizzen aus heutiger Zeit*. Recklinghausen 1923, unpag. Vgl. auch die Beispiele in dem Kapitel „Hamster, Raffke, Schieber und Inflationkönige“ bei Hans Ostwald: *Sittengeschichte der Inflation*. Berlin 1931, S. 78–98.

¹⁵ Rudolf Lothar: Raffke, Snob & Co. In: *Neues Wiener Journal*, Nr. 10659, 22.7.1923.

¹⁶ Max Prels: Berliner Reigen. In: *Moderne Welt*, Nr. 8, Januar 1923, S. 1–3, hier S. 2.

¹⁷ Vgl. Der Schieber in der Weltkarikatur. In: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, Nr. 255, 26.9.1922.

¹⁸ Klaus Kreimeier: Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Nr. 03/2/1994, S. 41–54, hier S. 52. <https://doi.org/10.25969/mediarep/463> [2.11.2023]

¹⁹ Vgl. Marc Buggeln: Der ehrbare Kaufmann und der Bär der Verantwortung. In: Jürgen Finger, Benjamin Möckel (Hg.): *Ökonomie und Moral im langen 20. Jahrhundert. Eine Anthologie*. Göttingen 2022, S. 63–71.

Vor allem aufgrund der Raffke-Figur – „Sein Gesicht ist der Gesichtstypus unserer Zeit“²⁰ – wurde ALLES FÜR GELD von den Kritikern als Gegenwartsfilm rezipiert. „Ein Film aus der Zeit“ urteilte *Der Kinematograph*²¹ und der *Film-Kurier* forderte seine Leser auf: „Geht hin und schauet: dies ist der Film unserer Zeit.“²² Zeittypisch war auch die Verarmung ehemals wohlhabender Schichten während der Inflation, hier vor allem an der adeligen Familie von Roon dargestellt. Der Film ist zudem durch eine von Rupp veranstaltete Suppenausgabe an die Armen – in den Inflationsjahren ein häufiges Bild in den Großstädten²³ – sowie das im vorletzten Akt breit ausgespielte Autorennen fest in den frühen 1920er Jahren verankert.²⁴ Der kurze Auftritt einer Jazzband mit schwarzen Musikern ist gleichfalls als Aktualitätsnachweis und Hinweis auf den Zeitgeist des Amerikanismus zu werten.²⁵

Heilige Asta.

Die weibliche Hauptdarstellerin Asta von Roon (Dagny Servaes)

stammt – wie ihr Name nahelegt – aus einer Adelsfamilie. Ihre

eher kleinbürgerlichen bescheidenen Wohnverhältnisse verweisen auf verarmten Adel. Die kranke Mutter (Hedwig von Winterstein) hat drei Kinder, wobei Asta deutlich älter ist als ihre beiden Geschwister. Einen Vater gibt es nicht. Während die Mutter resigniert hat und still und zurückgezogen ihr Schicksal erduldet, führt Asta in Schürze den Haushalt. In einer ersten Einstellung sieht man sie bei einer Stickerarbeit, einer typischen Beschäftigung höherer Töchter; offenbar ist



Asta von Roon (Dagny Servaes)

²⁰ Raffke in der Weltkarikatur. In: *Berliner Illustrierte Zeitung*, Nr. 39, 1922, S. 749–750, hier S. 749.

²¹ *Der Kinematograph*, Nr. 873, 18.11.1923.

²² M-s. [Heinz Michaelis]. In: *Film-Kurier*, Nr. 250, 6.11.1923.

²³ Vgl. etwa die Karte über die täglichen Massenspeisungen in Berlin durch die Heilsarmee in: *Berliner Tageblatt*, Nr. 533, 18.11.1923.

²⁴ Laut Filmvorspann stammten die Rennwagen von der AGA, Aktiengesellschaft für Automobilbau aus Berlin-Lichtenberg. Der Firmenname ist auch deutlich sichtbar auf den Aufbauten im Startbereich des Autorennens angebracht.

²⁵ Auffallend ist das Bild eines Indianers mit Federschmuck auf der Trommel. Das 1922 von Otto Dix gemalte Selbstporträt „An die Schönheit“, in dem er sich als Schieber in einer Bar vorstellt, zeigt ebenfalls einen Indianerkopf auf der Trommel eines schwarzen Schlagzeugers, auf der „Tom Boston“ steht. <https://sammlung.von-der-heydt-museum.de/Details/Index/2816> [2.11.2023]. Hinweise auf diese Jazzband gibt Jonathan O. Wipplinger: *Music, Race and American Culture in Weimar Germany*. Ann Arbor 2017, S. 48. „Tom Boston“ findet sich auch auf dem auf 1922 datierten Holzschnitt „Jimmy“ von Friedrich Karl Gotsch. Vgl. *Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915-1933*. Busch-Reisinger Museum Harvard University 1990, S. 93.

sie nicht berufstätig. Sie ist dezent und zurückhaltend gekleidet, ihre weiblichen Reize versteckt sie. Sie trägt einen weiten, glatt fallenden Rock in Sacklinie und eine zum Teil plissierte Kragenbluse mit breiten Ärmeln, alles in gedeckten Farben. Eine helle Schleife an der Bluse mildert die Reserviertheit ihres Äußeren. Die Haare hat sie modern als Wasserwelle geformt.

Als der Rest des Vermögens aufgebraucht ist, kümmert sich Asta um den Verkauf des Familienschmucks – ein deutliches Zeichen der drohenden Verarmung. Beim Juwelier trägt sie wieder ihr dunkles Kleid, darüber ein ebenso dunkles Cape und einen um den Hals geschlungenen dunklen Seidenschal.



Ihr Gesicht verbirgt sie hinter einem durchsichtigen, mit floralen Mustern schwarz bestickten Schleier; den Blick hat sie meist züchtig gesenkt. Ihre ganze Aufmachung wirkt abweisend und verschlossen. Die an Trauergarderobe erinnernde Bekleidung wird nur durch die schwarz-weiß-gestreifte Bordüre ihres Huts etwas aufgelockert. Diese Zugabe verfolgte aber auch den Zweck, den Hut kontrastreicher und damit filmwirksamer herauszustellen.

Nachdem Rupp ihr den Familienschmuck für unanständig viel Geld abgekauft hat, feiert Familie von Roon ein üppiges Abendmahl. Der unverhoffte Geldsegen hebt die Stimmung und lässt optimistisch in die Zukunft blicken. Asta trägt nun eine helle gestreifte Bluse mit einem breiten Kragen und einem spitz zulaufenden Ausschnitt. Ihr Verlobter Henry von Platen drängt aber darauf, den Verkauf rückgängig zu machen, hatte er doch Rupp von seiner negativen Seite kennengelernt, als dieser in einem Varieté eine Tänzerin sexuell belästigte. Als Asta das Geld zurückbringt, gesteht Rupp ihr seine Liebe.

Da es ihrer Mutter immer schlechter geht, löst Asta ihre Verbindung mit Henry und willigt ein, Rups Frau zu werden. In einer zeitgenössischen Inhaltangabe liest sich diese Entscheidung so: „In Rupp’s Herz hat aber wirkliche Liebe Einzug gehalten. Er hält um Asta’s Hand an. Wenn sie am nächsten Tag zu einem kleinen Souper kommt, so soll dies ihr Ja-wort bedeuten. Asta kämpft einen harten Kampf mit sich. Sie sieht ihre Mutter dahinsiechen, ihre hilflosen Geschwister notleiden und ihr Entschluss steht fest: Sie wird

kommen.“²⁶ Als sie sich von ihrer Mutter verabschiedet, trägt sie ein dunkles Cape mit Seidenschal, die ihre Gestalt verhüllen und die Schwere ihres Entschlusses unterstreichen.

Bei der Einladung in Rupp's Villa zeigt sich Asta in einem matt schimmernden, bis zu den Füßen reichenden Abendleid, das ganz modern die schlanke Linie betont²⁷ und ihr eine noble Eleganz verleiht. Ihr Aussehen ist stilvoll, dezent und vornehm zurückhaltend. Hals und Schultern sind recht weit entblößt – ein nicht ganz eindeutiges Signal an den Gastgeber, das Rupp als Einladung, aber auch als Abweisung deuten könnte. Schmuck trägt sie keinen. Sparsamkeit und Schlichtheit in der Mode waren ein „Muss“ in den harten Zeiten zu Beginn der 1920er Jahre.²⁸ Mit kindlichem Besitzerstolz stellt Rupp Asta seinen Gästen vor.



Im Gegensatz zu Rupp verfügt Asta durch ihre adlige Herkunft über die soziale Kompetenz, um sich unbeeindruckt und wie selbstverständlich in dem luxuriösen Ambiente seiner Villa zu bewegen; sie entpuppt sich zudem als gute Reiterin. Diese Sportlichkeit verweist hier aber nicht auf ein neues Körpergefühl der Frau²⁹, sondern bezieht sich auf das Reiten als gesellschaftlichem Ereignis der Elite. Allmählich beginnt Asta, sich in die Rolle der zukünftigen Frau Rupp einzufinden. Als Rupp's Sohn ihr aber das beim Reiten verlorene Medaillon mit dem Foto ihres Verlobten Henry zeigt, bricht sie zusammen: Ihr wird bewusst, dass sie ihn immer noch liebt. Auch in dieser Szene ist sie wiederum dunkel gekleidet, trägt nun aber an Hals und Manschetten einen dekorativ angebrachten fransenartigen Affenhaarbesatz.

²⁶ ALLES FÜR GELD. In: *Neue Illustrierte Filmwoche*, Nr. 14, 1923, S. 218–219, hier S. 218.

²⁷ Vgl. O.A. [Asta Olsen]: Noch schlanker! In: *Elegante Welt*, Nr. 25, 5.12.1923, S. 25–26.

²⁸ Vgl. Ola Alsen: Die Mode von heute. In: *Jugend*, Nr. 22, 15.11.1923, S. 644–645.

²⁹ Vgl. Burcu Dogramaci: Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik. In: Michael Cowan, Kai Marcel Sicks (Hg.): *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld 2005, S. 119–135, insb. S. 122f.

Beim Autorennen gegen Schluss des Films erscheint Asta erstmals hell gekleidet; es ist ihre aufwändigste und reichste Garderobe des Films. Das zweiteilige Ensemble besteht aus einer Art strukturiertem Stoff mit weißem Pelzbesatz, aparten Manschetten und kleinen Blumenstickereien, dazu trägt sie einen weißen transparenten, mit Spitzen aus Seidenfäden geformten Capeline und einen hellen duftigen Spitzenschleier. Leichtigkeit und Lebensmut sind angesagt; dazu passt, dass die kranke Mutter und die jüngeren Geschwister nicht mehr im Film auftauchen. Alles deutet darauf hin, dass Asta in der Gesellschaft angekommen ist und sich in dieser Rolle wohlfühlt. Während Rupp allmählich begreift, dass es sein Sohn ist, der tödlich verunglückt ist, realisiert Asta, dass ihr Verlobter Henry am Leben ist. Freudestrahlend und überglücklich fällt sie ihm in die Arme. Das Happy End deutet sich an.



ALLES FÜR GELD behandelt aber auch eine Klassenfrage. Im Gerichtssaal willigt Rupp in die Liaison von Asta und Henry ein; Adel verbindet sich mit Adel. Damit erhält Asta zudem die Absolution für ihr fragwürdiges Verhältnis mit Rupp – schließlich hat sie aus moralisch sauberen Motiven gehandelt, auch wenn es zeitweise so aussah, als ob sie den Anlass aus den Augen verloren hätte. Der Emporkömmling Rupp dagegen ist moralisch gescheitert, hatte er doch indirekt die Sabotage an dem gegnerischen Fahrzeug angeregt und damit auch die Aufnahme in die Reihen der ehrbaren Kaufleute verspielt. Bei der Versöhnung mit Henry im Gerichtssaal trägt Asta ein Straßenkleid, eine helle Bluse mit einer Art Krawatte und einem Topfhut in freundlichen Farben – Alltagskleidung, die darauf hinweist, dass sie nun ihre Zukunft an der Seite ihres Verlobten sieht.

In den zeitgenössischen Besprechungen wird Dagny Servaes in der Rolle der Asta meist nur mit einem Satz bedacht: „in den wenigen großen Szenen, die das Manuskript ihr zuwies, [zeigt sie] ihre reiche Filmbegabung“³⁰, sie gehe „leise und bewegt durch die Szenen“³¹, trete „rassig und sympathisch wie immer“³² auf. Im Gegensatz zu ihrer schwächlichen Mutter ist sie stark und entscheidungskräftig; in der Konstellation tradierter Frauenbilder „Heilige oder Hure“ ist sie die Heilige. Aastas Garderobe ist dieser Nebenrolle angepasst: dezent im Stil der frühen 1920er Jahren, aber an keiner Stelle visionär darüber hinausweisend. Als modisches Vorbild oder gar Pionierin der Mode tritt sie an keiner Stelle des Films auf. Er billigt ihr weder eine größere Eigenständigkeit noch eine ausgeprägte Persönlichkeit zu. Ihr bleibt nur die romanhafte Rolle einer Frau, die ihre eigenen Bedürfnisse und Gefühle zurückstellt, um anderen zu helfen. Damit bedient sie das gängige Bild einer Frau, die ein Opfer bringt, zwischenzeitlich in ihren Gefühlen schwankt und schließlich zu dem Mann zurückfindet, den sie liebt.³³

Der für die Weimarer Republik oft als bezeichnend angesehene Typus der „Neuen Frau“ – jugendlich, berufstätig, ungebunden, selbstbewusst, modisch und sportlich, Girl oder Garçonne – setzte sich erst ab 1924 allgemein durch.³⁴ Aus der „utopischen Grundgedanken“ der „Neuen Frau“ aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wurde bald ein „verbildlichtes Klischee“.³⁵ Der emanzipatorische Entwurf wurde „auf einige wenige äußerliche Attribute reduziert“³⁶ und von den Massenmedien massenhaft reproduziert. Im Kern ging es aber stets um die Berufstätigkeit der Frau und eine damit einhergehende Selbständigkeit. Mit diesem Bild der „Neuen Frau“ hat Asta aber so wenig gemein wie die in einer Nebenrolle auftretende Tänzerin Cissy.



³⁰ *Der Kinematograph*, Nr. 873, 18.11.1923.

³¹ *Berliner Tageblatt*, Nr. 533, 18.11.1923.

³² F.O. [Fritz Olinsky]. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 520, 8.11.1923.

³³ Vgl. die aus konservativ-nationaler Sicht beschriebenen Frauenbilder bei Leonore Kühn: *Wir Frauen*. Langensalza 1923 (= Schriften zur Frauenbildung; 2), S. 84. Dort spricht sie von einem „aktiven Heroismus“; die Frau sei ihrem Wesen nach „Hingebung und somit auch Opfermut, nicht nur Opferwilligkeit.“

³⁴ Gesa Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der „Neuen Frau“ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund 2000, S. 18. Bis 1924 bezog sich der Begriff „Neue Frau“ ausschließlich auf eine „gebildete, politisch oder wissenschaftlich tätige Frau.“ (Sigrid-Ursula Follmann: *Wenn Frauen sich entblößen... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre*. Marburg 2010, S. 79).

³⁵ Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich*, S. 27.

³⁶ Ebd., S. 28.

Nur eine Tänzerin. Cissy (Maria Kamradek) ist der Star des von Rupp frequentierten Cabarets. Sie präsentiert sich den Gästen mit bis zur Brust freien Schultern, ihr Oberkörper ist in ein enggewickeltes, silbrig glänzendes Brustteil gezwängt, während ein schwarzbestickter halbdurchsichtiger Reifrock die Beine durchscheinen lässt. Allerdings mutet diese Aufmachung – verglichen mit der sonstigen, für einen Mittelfilm üppigen Ausstattung – eher bescheiden an, so als habe die Regie ein eher mittelmäßiges Etablissement und damit auch Ruppys ungebildetes Verständnis in Sachen erotischer Unterhaltung vorstellen wollen.

Cissy führt eine Gruppe von als Apachen mit Schiebermützen verkleidete Girls an, die gereiht als ein „Kollektivum“³⁷ auftreten, neckisch-auffordernd mit den Schultern zucken und zwischen dem Bühnenvorhang verführerisch mit den Beinen schlackern. Cissy weiß um ihre Ausstrahlung und wie sie diese einsetzen muss, um ihren Verehrern das Geld aus der Tasche zu ziehen. Ohne Hemmungen lässt sie sich von Rupp aushalten. Als sie merkt, dass dieser sich in Asta verliebt hat, provoziert sie eine große Eifersuchtsszene. In einem grotesk gestreiften Anzug trampelt sie in seine Villa und legt mit großem Radau einen proletenhaften Abgang hin.

Zusätzlich zur Tragikomödie eines Raffke-Typen verhandelt ALLES FÜR GELD auch die „Ökonomisierung der erotischen Beziehungen“.³⁸ In das System finanzieller Abhängigkeiten fügen sich fast alle Frauen des Films ein. Sowohl die verarmte Adelige Asta als auch die Tänzerin Cissy verkaufen sich, wenn auch aus unterschiedlichen, sogar entgegengesetzten Motiven. In einer kurzen Szene sehen wir noch eine Straßenprostituierte, die sich dem von Asta verlassenem Henry anbietet. In der Caba-



Raffke als Erotomane. Berliner Illustrierte Zeitung (Nr. 53, 31.12.1922, S. 1036: „Eine schöne Erinnerung. (Wat se jekost hat, sag' ich nich, der Kavalier jenießt, zahlt und schweicht.)“

³⁷ Alfred Polgar: Girls [1926]. In: Ders.: *Auswahl. Prosa aus vier Jahrzehnten*. Reinbek bei Hamburg 1968, S.186–187, hier S. 186.

³⁸ Stiasny: *Glück und Elend der Neureichen*, S. 11.

ret-Szene im 1. Akt wird Rupp von den Tänzerinnen umringt, die sich ihm hemmungslos andienen und somit das Vorurteil ihrer leichten sexuellen Verfügbarkeit bestätigen; willig lassen sie sich von Rupp küssen. Dieser zückt seine Brieftasche und wirft mit Geldscheinen nur so um sich – bis Cissy wütend dazwischen geht und ihre Ansprüche auf Rupp verteidigt.

Kurz vor dieser Szene hatte Rupp sich hinter den Kulissen des Cabarets einer der Tänzerinnen – sie war hinter ihren Kolleginnen zurückgeblieben – übergriffig genähert. Nicht nur, dass er sie lüstern von hinten begafft, als sie sich zum Binden eines Schnürsenkels niederbückt. Als sie sich aufrichtet, greift Rupp sie besitzergreifend an der Jacke. Verärgert schlägt sie seine Hand weg, er aber zieht sie wütend an sich. Es entspinnt sich ein heftiger Kampf, der durchaus als versuchte Vergewaltigung zu lesen ist. Rupp lässt erst von dem Mädchen ab, als der in dem Etablissement als Beleuchter tätige Henry dazwischen geht. Diese Tänzerin ist als einzige Frau in ALLES FÜR GELD nicht käuflich, wehrt sich selbstbewusst gegen männliche Übergriffigkeit und behauptet ihre Selbständigkeit und Souveränität. In dieser kurzen Szene scheint tatsächlich eine „Neue Frau“ auf, ein neuer Typ von Heldin, wie sie Aleksandra Kollontai bereits 1920 beschrieben hatte: eine Frau, die ihre Persönlichkeit behauptet, gegen die „allseitige Versklavung“ protestiert und um ihre Rechte kämpft.³⁹



ALLES FÜR GELD. TRAGIKOMÖDIE IN 6 AKTEN (D 1923)

Produktion und Verleih: Emil Jannings-Film GmbH, Berlin / *Regie:* Reinhold Schünzel / *Buch:* Hanns Kräly, Rudolf Stratz / *Kamera:* Alfred Hansen, Ludwig Lippert / *Dekorationen:* Kurt Richter

Darsteller: Emil Jannings (S. J. Rupp), Ulrich Bettac (Fred Rupp, sein Sohn), Hedwig von Winterstein (Frau von Roon), Dagny Servaes (Asta von Roon, ihre Tochter), Martin Herzberg (Hans von Roon, Astas Bruder), Ursula Nest (Egede von Roon, Astas Schwester), Walter Rilla (Henry von Platen), Curt Goetz (Graf Ehrhardt, Rups Privatsekretär), Paul Biensfeldt (der Kammerdiener), Reinhold Schünzel (Schieber), Maria Kamradek (Cissy, eine Tänzerin) Ernst Stahl-Nachbaur (Direktor der Goliath-Automobilwerke), Heinrich Schroth (Direktor der Phönix-Automobilwerke), Max Kronert (ein Nachtwächter)

³⁹ Vgl. Aleksandra Mikhailovna Kollontai. *Die neue Moral und die Arbeiterklasse*. A. Seehof & Co., 1920, S. 7.

Zensur: 21. August 1923, Prüf-Nummer: 7588, 35mm, stumm, 2.821 m (= 137' bei 18 Bildern pro Sekunde), Jugendverbot

Uraufführung: 5. November 1923, Berlin (U.T. Kurfürstendamm)

Anmerkungen:

- „Die Rennwagen wurden von der Aga – Aktiengesellschaft für Automobilbau, Lichtenberg, Herzbergstr. 82/86, gestellt.“ (lt. Zulassungskarte des Films)

- Bei der überlieferten Kopie handelt es sich um die Exportfassung für den spanischsprachigen Markt. Im Vergleich zu den Angaben auf der Zulassungskarte fehlen kleinere Handlungsteile und Zwischentitel, insbesondere alle Titel des letzten Aktes (Gerichtverhandlung). Auch der Schluss wurde umgearbeitet: Im Original wird Rupp freigesprochen; die Exportfassung lässt den Ausgang des Prozesses offen.

- Das Drehbuch beruht auf dem Theaterstück *Les Affaires sont les Affaires* (1903) von Octave Mirbeau, dt. *Geschäft ist Geschäft! Ein Schauspiel in 3 Akten* (1913). In einer Neuinszenierung vom 6. Januar 1923 am Berliner Lessing-Theater hatte Emil Jannings die Hauptrolle inne.

Kopie: Bundesarchiv, 2.311 m (= 113' bei 18 Bildern pro Sekunde), 35mm, s/w, spanische Zwischentitel.