

Annette Förster

Auf der Suche nach Rosa Porten im deutschen Stummfilm

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21330>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Förster, Annette: Auf der Suche nach Rosa Porten im deutschen Stummfilm. In: *Filmblatt*. Filmblatt 50, Jg. 17 (2012), Nr. 3, S. 7–20. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21330>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Annette Förster

Auf der Suche nach Rosa Porten im deutschen Stummfilm

Wiederentdeckt 168, 27. Oktober 2010

Rosa Porten war in den 1910er Jahren eine bekannte und beim Publikum beliebte Persönlichkeit, die im deutschen Stummfilm ihre ganz eigenen Leistungen vorweisen kann. Galt ihre Schwester Henny Porten als einer der ersten großen Filmstars, so wurde Rosa Porten in der Filmbranche geschätzt als Multitalent, das Drehbücher schrieb und selbst Regie führte. Auch als Schauspielerin von eigenem Format wurde sie anerkannt. 1917 hieß es: „Das Publikum hat sich daran gewöhnt, neben der blonden Henny auch die pikante Rosa Porten zu bewundern und zu verehren – zumal ihre grundverschiedenen Persönlichkeiten ihnen Rollengebiete zuweisen, die jede Rivalität von vorneherein ausschließen.“¹ Oder man meinte: „Rosa Porten, der großen lyrischen Schwester herzlich gesundes Ebenbild, bringt viel Echtheit und Naturton in das flott bewegende Spiel.“² In der Filmgeschichtsschreibung aber hat die Karriere der jüngeren Schwester die der älteren fast ganz überschattet. Das soll Anlass sein, Rosa Portens Werk zu erforschen und nach Gründen für dessen Vernachlässigung durch die Filmhistoriker zu suchen.

Die Frage, was den Blick auf Rosa Porten bis heute so sehr getrübt hat, betrifft nicht nur sie allein, sondern zahllose weibliche Filmschaffende im frühen Kino. Gabriele Hansch und Gerlinde Waz, die die Lebensläufe von Filmpionierinnen in Deutschland erforscht haben, schreiben dazu: „Weibliche Biographieforschung zu betreiben heißt, sich auf ein unbestimmtes Abenteuer einzulassen. Selten gehen Frauen leicht nachvollziehbare, geradlinige Wege, sondern sie erreichen ihr Ziel häufig auf Umwegen, arbeiten parallel in verschiedenen Funktionen und untermauern ihre diversen Rollen jeweils mit Pseudonymen.“³ Auf Rosa Porten, deren Schaffen vielseitig und verzweigt erscheint statt geradlinig und zielstrebig, trifft dies voll und ganz zu.

¹ Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

² B.-Z. *am Mittag*, zitiert im Inserat zu DIE WÄSCHER-RESL. In: *Der Film*, Nr. 8, 1917, S. 3.

³ Gabriele Hansch, Gerlinde Waz: *Weibliche Biographieforschung in der frühen Filmgeschichte* (1998). Veröffentlicht unter: <http://f-films.deutsches-filminstitut.de/zusatzinfos/biographieforschung.htm> (16.10.2012).



Rosa Porten mit Zigarette und Monokel (A. Binder / Deutsche Kinemathek)

Karriere. Schlüsselinformationen zu Rosa Portens Karriere und ihren Filmen verdanken wir den Recherchen von Hansch und Waz.⁴ Rosa Porten (Düsseldorf 1884 – München 1972) debütierte 1906 als Schauspielerin gemeinsam mit ihrer sechs Jahre jüngeren Schwester Henny in einem Tonbild ihres Vaters Franz Porten, MEISSNER PORZELLAN, für die Firma Messter's Projection GmbH. Solche Tonbilder waren gefilmte Szenen zu in Reime gesetzten, gesungenen Geschichten oder Couplets, bei deren Vorführung der Film synchron mit einer „Sprechmaschinenplatte“ abgespielt wurde.⁵ Möglicherweise hat Rosa Porten auf solchen Platten auch gesungen, denn sie soll eine großartige Stimme gehabt haben.⁶ Leider gelten die Platte und der Text zu dem überlieferten Film MEISSNER PORZELLAN als verschollen. Darin werden zwei Puppen aus Meissner Porzellan in Kisten auf eine Bühne getragen, die Kisten werden geöffnet, und die Puppen erwachen zum Leben: Sie tanzen und singen auf der Bühne.

Henny Porten hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Rosa 1910 die erste dramatische Hauptrolle für sie schrieb, DAS LIEBESGLÜCK DER BLINDEN. Rosa, die damit zu den ersten Drehbuchautorinnen Deutschlands zählt, verkaufte das später von Heinrich Bolten-Baekkers und Curt A. Stark verfilmte Drehbuch an Messter und schlug Henny für die Hauptrolle vor. Auf den Gedanken, dass ihre Schwester ein blindes Mädchen verkörpern könnte, kam Rosa, als Henny ihre Beobachtungen blinder Menschen in einer Anstalt in der Nähe des elterlichen Hauses nachspielte. Mit der Liebesgeschichte zwischen der blinden jungen Frau und dem Arzt, der sie schließlich heilt, ebnet Rosa Porten ihrer Schwester den Weg zu einer Karriere als Filmstar bei Messter. Für Rosa Porten selbst bedeutet der Verkauf des Skripts die Etablierung als professionelle Drehbuchautorin.

Als Rosa Porten 1927 aus dem Filmgeschäft ausscheidet, sind mehrere Dutzend ihrer Drehbücher verfilmt worden. Aus eigenen Recherchen in Filmzeitschriften geht hervor, dass Rosa Porten in den 1910er Jahren abwechselnd Komödien und Dramen schreibt, darunter einige für Henny Porten und Asta Nielsen sowie für Wanda Treumann, Ralph Nordeck und Paul Heidemann. Zwischen 1916 und 1920 spielt sie auch selbst die Hauptrollen in von ihr verfassten Filmen, bei denen sie außerdem gemeinsam mit ihrem Mann Franz Eckstein unter dem Pseudonym Dr. R. Portegg Regie führt; das Pseudonym setzt sich aus den Nachnamen der Eheleute zusammen. Produziert werden diese Filme von der Treumann-Larsen-Vertriebs-GmbH, der Produktionsfirma der Schauspieler Wanda Treumann und Viggo Larsen. Ab 1919 veröffentlicht Rosa Porten auch Romane und Texte über die Welt des Films wie *Die Filmprinzess*. *Roman aus der Filmwelt* (1919), der von den Erfahrungen ihrer

⁴ Gabriele Hansch, Gerlinde Waz: *Biographie Rosa Porten* (1998). Veröffentlicht unter http://ffilms.deutsches-filminstitut.de/biographien/f_porten_bio.htm (27.3.2012).

⁵ Julius Urgiss: Die Deutsche Filmkunst. Künstlerprofile. In: *Der Kinematograph*, Nr. 539, 1917.

⁶ Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

Schwester inspiriert sein soll.⁷ In der ersten Hälfte der 1920er Jahre arbeiten Rosa Porten und Franz Eckstein für die National-Film AG in Berlin, sie als Drehbuchautorin und Schauspielerin, er als Regisseur. 1926–27 werden dann noch drei Drehbücher von Rosa Porten verfilmt. Bei ihrem letzten Film, *DIE HEIRATSFALLE* (1927), arbeitet sie wieder als Co-Regisseurin an der Seite ihres Mannes. Obwohl sich ihr Filmschaffen nicht exakt beziffern lässt, ist davon auszugehen, dass sie zwischen 1908 und 1927 an der Herstellung von mindestens 50 Filmen mitgewirkt hat.

Auf Spurensuche. Von Rosa Portens abwechslungsreicher, zwei Jahrzehnte währender Laufbahn sind heute erschreckend wenige materielle Spuren auffindbar. Nur sechs überlieferte Filme sind derzeit bekannt, an deren Entstehung Rosa Porten beteiligt war: als Darstellerin im Tonbild *MEISSNER PORZELLAN* (1906) und in der Komödie *WEM GEHÖRT DAS KIND?* (1909) sowie – unter dem Pseudonym Dr. R. Portegg – als Co-Regisseurin des Dramas *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* (1917) und der Lustspiele *DER DIEB* (1918), *WANDA'S TRICK* (1918) und *DIE LANDPOMERANZE* (1917), in dem sie auch die Hauptrolle spielt. Welche Drehbücher tatsächlich von Porten stammen, ist bis heute unklar. Eine Schwierigkeit besteht hier darin, dass von keinem der existierenden Titel Kritiken in den Fachzeitschriften *Erste Internationale Filmzeitung*, *LichtBildBühne*, *Der Kinematograph* oder *Der Film* zu finden sind. Die Titel sind dort lediglich in den Inseraten der Treumann-Larsen-Vertriebs-GmbH aufgelistet. Aus Kritiken zu verschollenen Filmen sowie aus den Ankündigungen geplanter oder abgeschlossener Projekte lassen sich dennoch vorsichtige Schlüsse über den Stellenwert von Rosa Porten im deutschen Stummfilm ziehen. Auch zeitgenössische Porträts der als Star etablierten Henny Porten erweisen sich dabei als aufschlussreich.

Ein Grund dafür, warum die überlieferten Filme von Rosa Porten lange Zeit nicht identifiziert werden konnten, ist die Benutzung des Pseudonyms Dr. R. Portegg. In den Filmarchiven wurde nicht realisiert, dass es sich hierbei um ein Pseudonym handelte und man fragte sich daher zu selten, wer hinter diesem mysteriösen Doktor wohl stecken möchte. Das war zumindest der Fall im Amsterdamer Eye Film Institute, wo zwar bekannt war, dass neben *WANDA'S TRICK* noch *DIE LANDPOMERANZE* vom gleichen Regisseur vorhanden war, dessen Identität aber im Ungewissen blieb. Erst durch die Enthüllung des Pseudonyms durch Hansch und Waz konnten Rosa Porten und Franz Eckstein als Regieteam identifiziert werden. Obwohl der letzte Akt von *DIE LANDPOMERANZE* fehlt, ist dieser Film besonders erwähnenswert, da es sich bei ihm um den einzigen überlieferten Film von Rosa Porten handelt, in dem sie auch die Hauptrolle spielt.

Wer Dr. R. Portegg war, blieb allerdings auch in der zeitgenössischen Presse eine offene Frage. Dabei wurde dessen Regie wiederholt gelobt: Die Schauspieler fügten sich „sich unter Dr. Porteggs leitender Hand zu einem trefflichen Ensemble“,

⁷ Siehe Jasmin Lange: *Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933*. Wiesbaden 2010, S. 121.

wird in einer Kritik des von Rosa Porten verfassten Films *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ* (1917) hervorgehoben.⁸ Andere Kritiker weisen auf „hübsche Regieeffekte“, die „flotte Regie“ und den „künstlerischen Geschmack des Regisseurs“ hin, der sich in „prachtvollen Landschaftsbildern und Atelierszenen“ zeige.⁹ Womöglich wusste man in der Branche, wer sich hinter dem Namen des Regisseurs verbarg, gab dies aber ebenso wenig preis wie Porten und Eckstein selbst. Rosa Porten sprach nicht über ihr Pseudonym und ihre Regietätigkeit, sondern stellte ihre Tätigkeiten als Drehbuchautorin und Darstellerin unter eigenem Namen heraus. Die Absicht, die weibliche Regiearbeit bewusst zu kaschieren, scheint dafür aber nicht ausschlaggebend gewesen zu sein.¹⁰

Obwohl Frauen damals in Deutschland nur ausnahmsweise Regie führten, hatte Rosa Porten zumindest drei Vorläuferinnen: Olga Wohlbrück (1867–1933), die auch zahlreiche Drehbücher schrieb, drehte 1913 einen Film und gilt als früheste Regisseurin der deutschen Filmgeschichte. Else Bassermann (1878–1961) inszenierte und produzierte zwischen 1915 und 1924 Filme unter dem männlichen Pseudonym Hans Hennings. Ebenso führte die Schauspielerin Fern Andra (1893–1974) ab 1915 mehrmals bei selbst verfassten Filmen auch Regie.¹¹ Fern Andra und Rosa Porten waren in Deutschland offenbar die einzigen Schauspielerinnen, die sich auch als Regisseurinnen betätigten. Mehrere bekannte Schauspielerinnen waren früher oder später auch als Produzentin tätig. Während also – wie auch von Hansch und Waz festgestellt – Frauen in mehreren Funktionen zugleich aktiv waren, galt das kaum für die Kombination von Hauptrolle und Regie. Bei männlichen Kollegen wie Reinhold Schünzel und Paul Wegener war das durchaus üblich. Meiner Ansicht nach hängt dieser Umstand mit der Art von Kino und dem Rollenprofil zusammen, auf das sich Rosa Porten verlegt hatte, sowie mit den spezifischen Beziehungen zwischen Darstellung, Regie, Kamera und Publikum. Näher untersuchen will ich das am Beispiel der erhaltenen Filme aus der Wanda-Treumann-Serie 1917/18, *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* (1917) und *WANDA'S TRICK* (1918), sowie dem erhaltenen Film aus der Rosa-Porten-Serie der gleichen Saison, *DIE LANDPOMERANZE* (1917).

Weibliche Helden. In Deutschland wurde eine Reihe von längeren Spielfilmen mit demselben Star in der Hauptrolle als „Serie“ bezeichnet. Diesen „Serien“ wurzelten im Starkult, der 1911 mit den Erfolgen von Henny Porten und Asta Nielsen

⁸ *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ*. In: *Der Film*, Nr. 20, 1917, S. 57.

⁹ Argus: *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ*. In: *Der Kinematograph*, Nr. 542, 1917, Argus: Die Erzkokotte. In: *Der Kinematograph*, Nr. 552, 1917 und GRÄFIN MARUSCHKA. DRAMA IN DREI AKTEN VON ROSA PORTEN. In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 39/40, 1917, S. 184.

¹⁰ In der produktivsten Periode des Paares zwischen 1916–1919 sind auch keine Veröffentlichungen über Franz Eckstein in der Fachpresse zu finden.

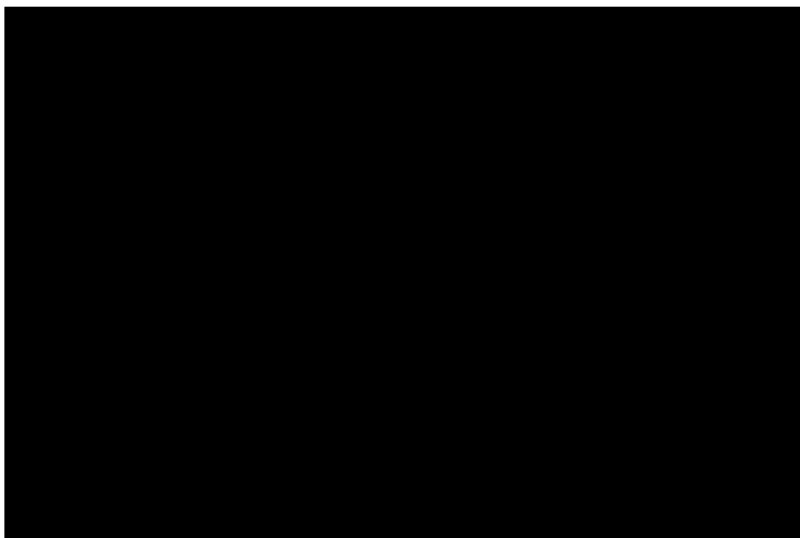
¹¹ Siehe die Biographien von Wohlbrück, Bassermann und Andra unter <http://f-films.deutsches-filminstitut.de/auswahl.htm> (17.10.2012)

eingesetzt hatte und die Absatzstrategien von Spielfilmen bis Ende der 1910er Jahre dominierte. Die nach Wanda Treumann und Rosa Porten benannten Serien bestanden aus etwa 45 Minuten langen Dramen und Lustspielen, die eigenständige Plots und Protagonisten aufwiesen. In den Saisons 1916/17, 1917/18 und 1918/19 zählten die Wanda-Treumann- und Rosa-Porten-Serien sechs, acht und vier Filme. Etwa die Hälfte dieser insgesamt 36 Filme wurde von „Dr. R. Portegg“ inszeniert und stammte wohl aus der Feder von Rosa Porten. Vom Direktor der Treumann-Larsen-Film-Vertriebs-GmbH, Wanda Treumanns Ehemann Carl, ließ sich Rosa Porten überreden, in einigen Filmen, deren Drehbücher sie selbst verfasst hatte, auch die Hauptrolle zu spielen. Somit bot sich ihr die Gelegenheit, ihr vielseitiges Talent gleich in mehreren Funktionen zur Geltung zu bringen. Dass sie damit Erfolg hatte, lässt eine Kritik von 1917 ahnen: „Erst in diesen Tagen wieder feiert Rosa Portens unglaublich wandelbares Darstellungstalent neue Triumphe. In dem entzückenden ‚Kinder-Lustspiel für große Leute‘ *DIE ERZKOKETTE*, [...] spielt die Künstlerin einen zwölfjährigen Frechdachs so echt und so vollendet, dass man wirklich glaubt, ein ausgelassenes Kind auf der Leinwand toll zu sehen.“¹² *Der Kinematograph* meinte weiterhin: „Die Titelrolle gibt Rosa Porten. Sie sieht in jeder Weise glaubwürdig aus, zeigt viel echte Schelmerei, und nicht ein einziges Mal lässt sie sich, was bei derartigen Rollen so nahe liegt, zu Übertreibungen verleiten.“¹³

Bei verschiedenen Filmen, die Rosa Porten in diesen Jahren schrieb und inszenierte, deutet bereits der Titel auf eine weibliche Figur im Zentrum der Handlung hin. Neben *WANDA'S TRICK* und *DIE LANDPOMERANZE* gilt das für die Lustspiele *DIE WÄSCHER-RESL* (1917), *DIE BACCHANTIN* (1917), *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ* (1917), *DAS MUSIKANTENMÄDEL* (1918) und *DIE FILM-KATHI* (1918). Im Bereich des Dramas gilt das neben *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS FÜR GRÄFIN MARUSCHKA* (1917), *EINE UNGLÜCKLICHE* (1918), *DIE AUGEN DER SCHWESTER* (1918) und *IHR JUNGE* (1918). Die Betonung der Weiblichkeit der Hauptfigur fällt bei vielen Filmen von Rosa Porten auf. Außerdem thematisiert sie regelmäßig soziale Unterschiede, wenn etwa Frauen aus der Arbeiterschicht oder der Unterhaltungsbranche besser situierte Männer heiraten und ihre Ambitionen zu zwischenmenschlichen Komplikationen führen. Die Arbeiterin Wanda will den Direktor der Zigarettenfabrik heiraten, in der sie arbeitet. Die Zirkusreiterin Yella wird die Ehefrau des aus reicher Familie stammenden Stefan Rogesius, während Maruschka, die Tochter eines wohlhabenden Bauern, durch Heirat zwar zur Gräfin wird, in den adligen Kreisen aber keine Akzeptanz findet. Auch *DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ* erzählt von einer Artistin, die von einem Bürger „zwar geliebt, aber nicht geheiratet wird“; *DIE WÄSCHER-RESL* handelt indes „von einem resoluten

¹² Spectator: Rosa Porten (Zu unserem Titelbilde). In: *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 26/27, 1917, S. 115.

¹³ Argus: Neuheiten auf dem Berliner Filmmarkte. In: *Der Kinematograph*, Nr. 552, 1917.



Dr. R. Portegg: Rosa Porten (Becker & Maaß / Deutsche Kinemathek) und Dr. Franz Eckstein (Aus: *Das große Bilderbuch des Films*. Hg. vom Film-Kurier. Berlin 1925)

Wäschermädel und ihren Abenteuern am Hofe des Kurfürsten“, in dessen Sohn sie sich verliebt.¹⁴

Aus dieser im Grunde ernsten und zeitgemäßen Thematik schuf Rosa Porten Komödien mit recht übermütigen und kreativen Heldinnen sowie Dramen, in denen Frauen zwar leiden, aber auch Probleme pragmatisch zu lösen wissen, vor allem wenn es um Geld geht. So rettet Wanda die Zigarettenfabrik ihres Geliebten durch einen ausgeklügelten Marketingtrick vor dem Bankrott; Yella reitet anstelle ihres betrunkenen Mannes das Rennen um den großen Preis und gewinnt; Maruschka bewahrt ihren spielsüchtigen, unselbständigen und untreuen Grafen vor Untergang und Schande, indem sie Geld besorgt und seine Schulden begleicht. Natürlich retten die Frauen die Männer auch für sich selbst, doch ihr Einfallsreichtum und ihre Loyalität – ob komisch oder dramatisch eingekleidet – kontrastieren stark mit der Haltlosigkeit, Ideenarmut und Bequemlichkeit dieser Männer aus besseren Verhältnissen.

Yella, Wanda und Isa schlagen auf. Die drei erhaltenen Filme berechtigen zur Annahme, dass Rosa Porten die Geschichten der Frauen auch in anderen Fällen aus der Perspektive der Frauenfiguren erzählt hat. Bemerkenswert ist hier speziell

¹⁴ DER NEUESTE STERN VOM VARIÉTÉ. In: *Der Film*, Nr. 20, 1917, S. 57; Inserat zu DIE WÄSCHER-RESL. In: *Der Film*, Nr. 8, 1917, S. 3.

DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS, dessen Drehbuch auf einem Roman von Lo Berger mit dem Titel *Die Ehre des Stefan Rogesius* basiert. Porten verschob die Perspektive und stellte die Figur der Yella (Wanda Treumann) ins Zentrum und mit ihr das Opfer der Frau statt die Ehre des Mannes. Auf diese Verschiebung wird im Film nicht weniger als vier Mal aufmerksam gemacht: Filmtitel und Buchtitel werden nicht nur im Haupttitel erwähnt, sondern auch zu Beginn jedes neuen Aktes – als sollten die Zuschauer immer wieder an den Perspektivwechsel erinnert werden.¹⁵

DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS geht für die Protagonistin schlecht aus. Sie weiß, dass sie jede Aufregung meiden soll und reitet trotzdem das Rennen. Sie gewinnt das Rennen und verliert ihr Leben. Dass sie das Risiko bewusst eingeht, wird in jener Szene deutlich, in der sie ihr Reitkostüm anzieht, von ihrem Kind in der Wiege Abschied nimmt und dann rasch den Raum verlässt. Dieser Abschied ist so undramatisch und flüchtig gestaltet, dass er auch eine gewisse Gelassenheit gegenüber dem Schicksal suggeriert.

Die Intoleranz der gehobenen Klasse gegenüber dem ehemaligen Zirkusmädchen wird subtil zum Thema gemacht. Scheinbar wird Yellas Liebe zu Stefan Rogesius von dessen Familie und den reichen Freunden akzeptiert, aber unterschwellig brodeln es. So beharrt die Cousine, die den Mann eigentlich umwirbt, weiterhin darauf, ihn finanziell zu unterstützen. Sie will – freilich erfolglos – einen Keil zwischen das Paar zu treiben. Als Yella das erfährt, ist sie enttäuscht, schlägt dann aber vor, Stefan solle selber Geld verdienen – worin sich ihre Liebe und ihr Realitätssinn zeigen. Gleichwohl glaubt ein Freund von Stefan, Yella ohne weiteres sexuell belästigen zu können. Weil sie sich dagegen sträubt, rächt er sich und macht Stefan vor dem Rennen betrunken. Yella entscheidet sich deshalb, das Rennen selbst zu reiten. Das ist das Opfer, das die Zirkusreiterin bringt. Jane Gaines zufolge rettet Yella damit den Mann.¹⁶ Meiner Ansicht nach entlarvt sie ihn eher als verwöhnten Versager, der nicht imstande ist, sich und seine Familie finanziell unabhängig zu machen.

Auch im Lustspiel WANDA'S TRICK wird die weibliche Perspektive betont, wobei die Handlungsfähigkeit der Protagonistin noch augenfälliger hervortritt als in den Dramen. Gleich beim ersten gemeinsamen Spaziergang der Arbeiterin Wanda (Wanda Treumann) mit ihrem Chef (Heinrich Schroth), dem Direktor der Zigaretten-

¹⁵ Eine ausführliche Inhaltsangabe von GRÄFIN MARUSCHKA deutet an, dass auch diese Geschichte aus der Perspektive der Frau erzählt ist. Die Protagonistin hält den durch Spielschulden verzweifelten Sohn eines Grafen vom Selbstmord ab, bietet ihm ein einfaches aber heilendes Leben auf dem Bauernhof, heiratet ihn dann und verlässt schweren Herzens das väterliche Haus. Obwohl er ihr untreu ist und in den höheren Kreisen auf sie herabgeblickt wird, hilft sie ihrem Mann ein zweites Mal aus der Klemme, als er sich wieder verschuldet hat. Sie gewinnt ihn schließlich dadurch zurück, dass sie immer seine Probleme löst und ihm so ihre große Liebe beweist. Vgl. die Rezension zu GRÄFIN MARUSCHKA in *Illustrierte Filmwoche*, Nr. 39/40, 1917, S. 183–184.

¹⁶ Jane Gaines: *Sad Songs of Nitrate. Women's Work in the Silent Film Archive*. In: *Camera Obscura*, Nr. 66, 2003, S. 171–178, hier S. 176.

tenfabrik, schlägt sie vor, er solle bei ihrer Mutter um ihre Hand anhalten. Als er einen Rückzieher macht, lässt sie ihn einfach stehen. Im weiteren Verlauf des Films zieht Wanda das große Los bei einer Lotterie und rettet die fast bankrotte Fabrik mit einer glänzenden Marketingaktion. Zwischendurch lehnt sie den Heiratsantrag ihres Chefs ab, weil der ja nur auf ihr neu erworbenes Geld aus sei. Am Ende stellt sich heraus, dass Wanda doch nicht das Gewinnlose bei der Lotterie hatte: Auch ohne Mitgift will der Direktor Wanda jetzt nicht nur als Teilhaberin der Firma haben, sondern auch als Ehefrau. Die Komik des Stoffes inspirierte Rosa Porten zu einer fast utopisch-feministischen Geschichte, in der sich die Heldin aus der Arbeiterklasse als gewandte Geschäfts- und ideale Ehefrau eines Fabrikdirektors behauptet.¹⁷

Ähnlich kühn geht es in *DIE LANDPOMERANZE* zu. Isa (Rosa Porten), die Tochter eines Gutsbesitzers, hat überhaupt keine Lust, den von ihrem Vater ausgesuchten Mann zu heiraten, weil der Vorurteile gegen Mädchen vom Land hat. Deswegen verwandelt sie sich geradewegs in so eine „Landpomeranze“, als er zu Besuch kommt: Sie trägt eine Schürze, tappt unelegant auf Holzschuhen herum, schwatzt unaufhörlich und kratzt sich ungeniert, als hätte sie Flöhe. Als er wieder weg ist, fasst sie den Plan, den Mann mit ihrer scheinbaren Rivalin, einer „Finanzdame“, zu verheiraten, deren Mutter der Mann allerdings schrecklich findet. Isa verkleidet sich als Junge und nimmt inkognito eine Stelle als Diener bei dem Mann an. Im Namen des Hausherrn schickt sie nun eine Einladung an die „Finanzdame“ und ihre Mutter. Die erhaltene Kopie, deren letzter Akt fehlt, endet damit, dass die beiden eingeladenen Frauen für den Mann unerwartet zu Besuch kommen und Isa sich über das Gelingen ihrer Intrige freut.

Die Schauspielerin und die Kamera. Entscheidend für die weibliche Perspektive der Filme ist, welchen Darstellungsmodus Wanda Treumann und Rosa Porten in ihren Rollen der Yella, Wanda und Isa wählten. Sie selbst hatten die Figuren nach ihren Fähigkeiten und Qualitäten gestaltet, nicht nur in ihren Funktionen als Produzentin (Treumann) bzw. Drehbuchautorin und Regisseurin (Porten), sondern eben auch als Star und Darstellerin. Schon im jeweiligen Prolog der Filme, in dem die Hauptdarstellerin alleine zu sehen ist, wird die Beziehung der Schauspielerin zur Kamera hervorgehoben. Eine solche Etablierung des Serien-Stars im Prolog zwischen dem Haupttitel und dem Anfang des ersten Aktes findet sich bei den Dramen wie bei den Lustspielen. Rosa Porten schaut im Prolog zu *DIE LANDPOMERANZE* fortwährend in die Kamera, anfangs suchend, als frage sie „Ist

¹⁷ Zu *WANDA'S TRICK* vgl. auch knapp Daniela Sannwald: *WANDA'S TRICK*. In: Stiftung Deutsche Kinemathek, Goethe-Institut (Hg.): *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe: Deutsche Filme der zehner Jahre*. Berlin 1995, S. 63, Thomas Brandlmeier: *Frühe deutsche Filmkomödien*. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*. München 2002, S. 62–79, dort S. 71–72. Zum Zusammenhang von Frauenerwerbstätigkeit und Erstem Weltkrieg in *WANDA'S TRICK* vgl. auch Philipp Stiasny: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München 2009, S. 62–66.

da wer?“, dann mit einem bestechenden Lächeln und einem Kopfnicken zur Begrüßung. Ihre Tracht mit weißer Hemdbluse und krawattenartigem Halstuch ist burlesk und bäuerlich. Ihr auffälligstes Attribut ist ein Jagdgewehr, das sie an einem Riemen über der Schulter trägt, während sie selbst eher verlegen wirkt. Die ganze Szene läuft vor dunklem Hintergrund ab.

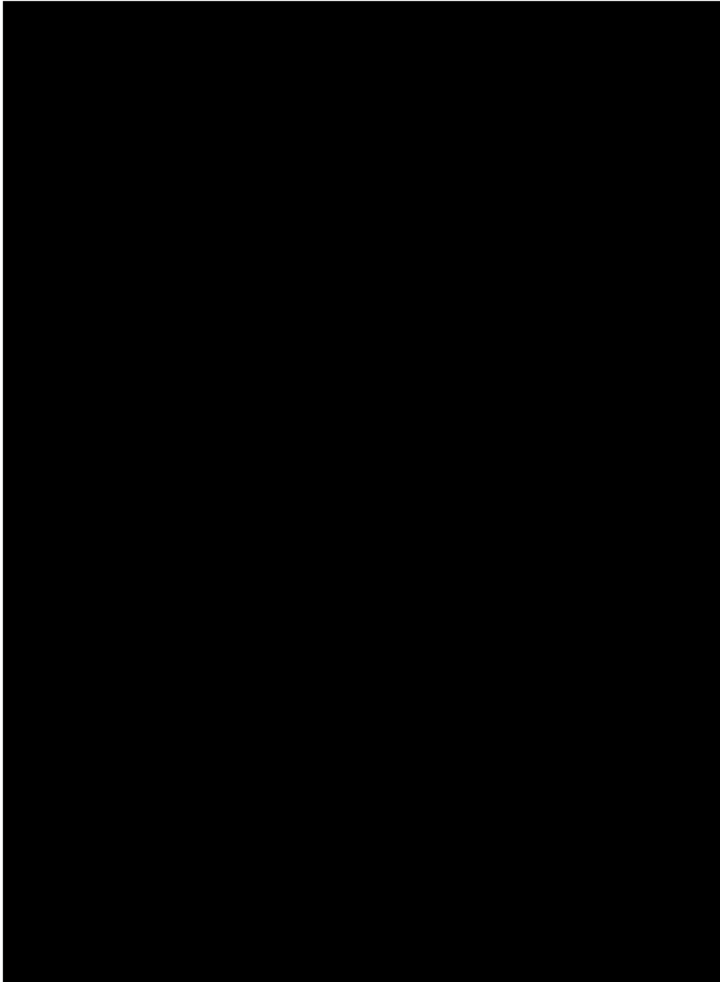
Im Prolog von *DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS* sitzt Wanda Treumann in neutraler Kulisse auf einem Stuhl, der ganz unter ihrem ausladenden weißen Kleid verschwindet. Sie schwingt leicht mit den Beinen und spielt mit einer Reitgerte herum. Sie blickt direkt in die Kamera und nickt dem Zuschauer wie zur Begrüßung oder Ermutigung leicht zu. Ihr Kleid könnte das Festkleid eines Mädchens oder ein Ballettkostüm sein. Die Reitgerte macht die Szenerie noch rätselhafter. Zu Beginn von *WANDA'S TRICK* ist Treumann ebenfalls sitzend zu sehen; dort trägt sie einen gemusterten Rock, eine einfarbige Stola und ein Tuch aus Spitze, dessen Rand ihr Gesicht umschließt. Sie führt eine Zigarette zum Mund, nimmt einen Zug und lacht einen Augenblick in die Kamera. Sie scheint etwas im Schilde zu führen. Danach wirft sie Zigarettenschachteln nach links und rechts und schaut ihnen ins Off nach, als ob sie sehen wolle, wo sie hingeflogen sind.

Jörg Schweinitz zufolge bedient Treumann hier die Konvention der Starpräsentation, die mit dem System des Monopolfilms und dem dazu gehörenden Star-kult Anfang der 1910er Jahre entstand und erst zehn Jahre später aus der Mode geriet.¹⁸ Außerdem präsentiert sich der Film in dieser Passage selbstreflexiv, indem er ein diegetisches Off adressiert, das die von Wanda geworfenen Schachteln verschluckt. Zusätzlich werde eine Emblematisierung eingeführt, insofern Figur, Aktion und Attribute Eigenheiten der Protagonistin, der Narration und des Genres antizipieren. Den Blick in die Kamera, der den Zuschauer anspricht, versteht Schweinitz als selbstreflexives Moment. Hinzu kommt in den drei Prologen dieser Filme allerdings noch eine weitere Funktion: Der Blick von Rosa Porten in die Kamera antizipiert zugleich, dass die zentrale Perspektive der Narration die der weiblichen Hauptfigur sein wird.

Nach Heide Schlüpmann schufen die Schauspielerinnen sozialer Dramen der 1910er Jahre im Zusammenspiel mit der Kamera eine weibliche Erzählperspektive und nahmen so die Interessen der Frauen im Publikum wahr.¹⁹ Die Grundlage bildete jenes selbstreflexive Schauspiel, das auch die Auftritte von Wanda Treumann und Rosa Porten bestimmt. Anstatt sich ihren Mitspielern zuzuwenden, setzen sie Theaterkonventionen ein, indem sie sich häufig zur Kamera wenden und sich fast frontal aufnehmen lassen. Treumann führt außerdem den kurzen Blick in die

¹⁸ Jörg Schweinitz, *Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm*. In: *montage/av*, Nr. 2, 2003, S. 89–102.

¹⁹ Siehe Heide Schlüpmann: *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt am Main 1990, S. 21; Heide Schlüpmann: *Asta Nielsen and Female Narration: The Early Films*. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Amsterdam 1996, S. 118–122.



Anzeige aus *Der Kinematograph*, Nr. 574, 2. Januar 1918

Kamera in der eigentlichen Handlung der Filme weiter. Diese Stilmittel wirken aber nicht theatralisch, sondern unterstützen die sich etablierende weibliche Erzählperspektive. Wie funktioniert das?

In *WANDA'S TRICK* lenkt die Protagonistin durch diese Stilmittel die Aufmerksamkeit auf das, was ihr nicht gefällt. Ein Beispiel: Der Fabrikdirektor und Wanda machen einen Spaziergang im Park. Erst kommen beide Arm in Arm auf die Ka-

mera zu. Wanda ist halb frontal im Bild, dann drehen sie sich einander zu, halten sich an den Händen und küssen sich. Mehrmals wendet Wanda ihren Kopf Richtung Kamera und schaut dabei nach links ins Off. Nachdem er ihren Vorschlag, sie zu heiraten, abgelehnt und seine Hände aus ihren zurückgezogen hat, rückt sie ihr Hütchen gerade und schaut wieder links ins Off. Beim Zurückwenden ihres Kopfes aber streift ihr Blick kurz das Auge der Kamera, als wolle sie fragen: Habt ihr Zuschauerinnen das mitbekommen?

In DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS bringt Treumann dieses Stilmittel mehrfach zum Einsatz. Yella ist zu Beginn in ihrem Ankleideraum im Zirkus, als ihr Verlobter, der Clown Gregor, eintritt. Im Spiegel sehen wir, wie sie sich erst ihr Gesicht pudert und ihr Gesichtsausdruck sich dann verfinstert. Während sie sich nach Gregor umdreht, streift ihr Blick die Kamera. Dann wendet sie sich wieder dem Spiegel zu, dreht sich noch einmal nach ihm um, wirft der Kamera wieder einen kurzen Blick zu und legt quengelnd einen Arm um seine Schulter. Sie sagt ihm, er solle nicht eifersüchtig sein, aber er läuft erbost weg. Wieder wendet sich Yella dem Spiegel zu und blickt dabei abermals in die Kamera – „Seht ihr, was hier abläuft?“ – und zieht einen unzufriedenen Mund.

Rosa Porten wirft als Isa in DIE LANDPOMERANZE nach dem Prolog zwar keine Blicke in die Kamera. Dafür wird sie aber wiederholt frontal gefilmt, etwa wenn sie durch die Lektüre des Briefes erfährt, dass der von ihrem Vater ausgesuchte Mann sich vor unbeholfenen Mädchen vom Lande fürchtet. Isas Position wird hier dadurch verdoppelt, dass ihre ebenfalls frontal aufgenommene alte Amme mit neugierigem Gesichtsausdruck hinter ihrem Rücken mitliest und Isa erschrocken von der Seite anschaut, also kurz aus der Handlung heraus tritt und zur Zuschauerin im Film wird. Isa macht zunächst ein überraschtes und dann ein abweisendes Gesicht. Ihre Absicht, gegen diesen Unfug etwas zu unternehmen, unterstreicht sie, indem sie eine Hand in der Hüfte stemmt.

Mit diesen Gesten und Blicken und ihrem Minenspiel verkörpern die Heldinnen ihre Perspektive auf das Verhalten des jeweiligen Mannes. Die Stilmittel werden von den Schauspielerinnen eingesetzt, um ihre Unzufriedenheit und ihre Tatkraft, ob im Ernst oder mit gespielter Widerspenstigkeit, darzustellen. Die weibliche Perspektive auf die Geschlechterbeziehungen wird dadurch in diesen Filmen eine oppositionelle. Weil die Schauspielerinnen sich dabei der Kamera zuwenden, nicht ihren Mitspielern, vermitteln sie diese oppositionelle weibliche Perspektive direkt an die Zuschauer und wenden sich somit einem weiblichen Publikum mit ähnlichen Interessen und Erfahrungen zu.

WANDA'S TRICK, DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS und DIE LANDPOMERANZE wurden alle in realistischen Dekors oder vor Ort aufgenommen: auf der Straße, im Park, in einem Wohnhaus, auf der Rennbahn, auf einem Gut, im Zirkus, in einem Café. Das verstärkt den Eindruck eines sozialen Realismus sowohl der Dramen als auch der – damals oft „ernst-komisch“ genannten – Lustspiele. Dieser soziale Realismus und die Etablierung der weiblichen Erzählperspektive legen nahe, dass Rosa Portens Schaffen sich eher in die Tradition der sozialen Dramen und Komödien

der Asta Nielsen eingliederte als in die Tradition des Melodrams, dessen Exponentin ihre Schwester Henny Porten war. Das Genre des sozialen Dramas lässt sich dabei, wie Heide Schlüpmann nahegelegt hat, als ein Kino der Schauspielerinnen beschreiben, nicht als ein Kino des Autors oder Regisseurs. Womöglich erklärt das den Gebrauch des Pseudonyms als Mit-Regisseurin.

MEISSNER PORZELLAN

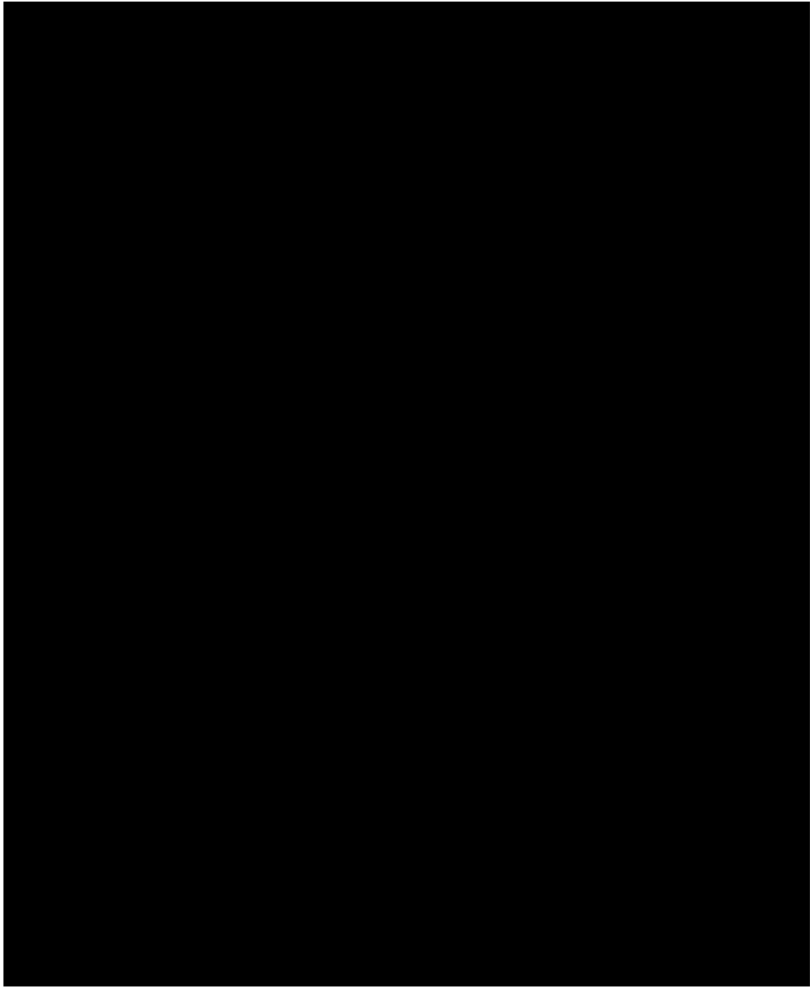
Deutschland 1906 / **Produktion:** Messter's Projektion GmbH, Berlin / **Regie:** Franz Porten / **Kamera:** Carl Froehlich / **Musik:** Salon-Gavotty von Carl Alfredy / **Text:** Leo Herzberg / **Gesang:** Rosa Porten, Henny Porten / **Darsteller:** Rosa Porten (Dame), Henny Porten (Kavalier) / **Drehort:** Messter-Film-Atelier, Berlin, Friedrichstraße 16 / **Drehzeit:** Januar/Februar 1906 / **Format und Länge:** 35 mm, 77 m, Tonbild
Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin, 16 mm, s/w, stumm, 44 m (5 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde)

DAS OPFER DER YELLA ROGESIUS

Deutschland 1917, **Produktion:** Treumann-Larsen-Film-GmbH, Berlin / **Regie:** Dr. R. Portegg [Rosa Porten und Franz Eckstein] / **Kamera:** Hans Bloch / **Buch:** nach dem Roman *Die Ehre des Stephan Rogesius* von Lo Bergner / **Darsteller:** Wanda Treumann (Yella Burg), Paul Hartmann (Stephan Rogesius), Franz Verdier (Kommerzienrat Ehrwaldt), Louise Verdier (Thea, seine Tochter), Rudolph Döll (Ralph, Yellas Bruder), Lupu Pick (Gregor Palitscheck), Bodo Serp (Werner von Finke), Eugen Burg (Trainer Braun) / **Zensur:** 7.12.1917, Berliner Polizeizensur, Nr. 41262, 4 Akte, 1.242 m; 29.6.1923, Film-Prüfstelle Berlin, Nr. 7389, 1.174 m, Jugendverbot
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35 mm, viragiert, stumm, 1.232 m (60 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde)

WANDA'S TRICK

Deutschland 1918 / **Produktion:** Treumann-Larsen-Film-Vertriebs-GmbH, Berlin / **Regie:** Dr. R. Portegg [Rosa Porten und Franz Eckstein] / **Darsteller:** Wanda Treumann, Heinrich Schroth, Marie Grimm-Eimodshöfer / **Zensur:** April 1918, Berliner Polizeizensur Nr. 41723, 3 Akte, 1.120 m, Jugendverbot / **Uraufführung:** 24.5.1918
Kopie: Deutsche Kinemathek, Berlin, 35 mm, viragiert, stumm, französische und niederländische Zwischentitel, 986 m (48 Minuten bei 18 Bildern pro Sekunde. Die Kopie ist identisch mit der Fassung im Eye Film Instituut Nederland, Amsterdam.)



Anzeige aus *Deutsche Lichtspiel-Zeitung*, Nr. 18, 3. Mai 1919