

Die Umstellung des FILMBLATTs auf Abonnement geht weiter. Wir würden uns sehr freuen, wenn noch mehr der bisherigen Bezieher das FILMBLATT abonnieren könnten, denn nur so lässt sich das Weiterbestehen unserer Zeitschrift sichern. Ein Bestellschein liegt bei; sie können aber auch gerne über E-Mail abonnieren.

Die nächste Ausgabe wird sich in mehreren Beiträgen mit der Geschichte des deutschen Animationsfilms beschäftigen. Als „Beiträge zur Filmgeschichte“ erscheint zudem ein Beiheft über Paul N. Peroff, einen der wichtigsten Trickfilmer der späten zwanziger und dreißiger Jahre in Deutschland, der vor allem mit seinen Tierkarikaturen in den Beiprogrammfilmern, in Trickfilmen für das Heimkino sowie in der Werbung brillierte, der aber auch für die nationalsozialistische Film-Propaganda zeichnete. Abonnenten des FILMBLATTs erhalten dieses Beiheft kostenlos.

Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung und der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, die das FILMBLATT mit einer finanziellen Zuwendung unterstützen. Die Reproduktionen aus *Die Stadt der Millionen* und den Filmen von Albrecht Viktor Blum erfolgten mit freundlicher Genehmigung der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung und des Bundesarchiv-Filmarchivs.

Berlin, den 30.6.2001

## Impressum

FILMBLATT. Herausgegeben von CineGraph Babelsberg e.V., Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung. Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

**Redaktion:** Jeanpaul Goergen (Jeanpaul.Goergen@t-online.de), Michael Wedel (MiWedel@aol.com)

**Korrespondenten:** Egbert Barten (Niederlande), Francesco Bono (Italien), Horst Claus (Großbritannien), Chris Horak (USA)

**Anschrift:** FILMBLATT c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin  
Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50; E-Mail: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

**Abonnements:** FILMBLATT erscheint dreimal jährlich. Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)

Jahresabonnement Inland: 20 Euro (= 39,12 DM) / Student: 15 Euro (= 29,34 DM)

Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,67 DM)

Sie können die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg auch mit einer Spende unterstützen.

**Konto:** CineGraph Babelsberg, Nr. 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 100 500 00

## **Bildschneider und Tatsachenfilmer** **Filme von Albrecht Viktor Blum (1928-1930)**

**FilmDokument 32, Kino Arsenal, 26. Januar 2001**

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin**

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

Albrecht Viktor Blum (1888, Brünn - 1959, Mexico City) arbeitete für Erwin Piscator und die kommunistische Prometheus-Film, für den Evangelischen Preßverband und den Holzarbeiterverband und realisierte von László Moholy-Nagy hochgeschätzte Avantgarde-Filme. Blum verstand sich als „Bildschneider“, der dokumentarisches Archivmaterial zu neuen Bedeutungen montierte. Zwischen 1927 und 1930 schuf er zahlreiche kürzere „Tatsachenfilme“ für den Filmverleih der Kommunisten – engagierte Filme, soweit die Zensur es zuließ, und Versuche, eine proletarische Gegenöffentlichkeit zu schaffen.

Die wenigen erhaltenen Filme von Albrecht Viktor Blum ergeben zusammengekommen ein abendfüllendes Programm und veranschaulichen nicht nur die verschiedenen Facetten seiner Handschrift, sondern auch wichtige Konzepte der Jahre um 1930:

- das der kommunistischen Filmarbeit, vor allem des 1928 gegründeten Volksverbands für Filmkunst sowie des Film-Kartells „Weltfilm“,
- des Montagefilms, der Archivmaterial zu einer neuen Bedeutung schnitt,
- der Film-Avantgarde, die durch die Einführung des Tonfilms in eine konzeptionelle Krise geraten war,
- des „Tatsachenfilms“ als gesellschaftskritischem Dokumentarfilm.

Blum, von Hause aus Schauspieler und Kabarettist<sup>1</sup>, fand vermutlich über Erwin Piscator zur Filmarbeit: für dessen Theaterfilm zu „Hoppla, wir leben“ (1927) – an dem neben Curt Oertel auch Walter Ruttmann mitarbeitete – zeichnete er für eine Wochenschaumontage verantwortlich. Ende 1928 entstand zusammen mit Leo Lania, als erster Film des Volksfilmverbandes, *Im Schatten der Maschine*, der wesentlich aus Material aus *Das elfte Jahr* (1928) von Dziga Vertov und *Zwenigora* (1928) von Dowschenko montiert war. Der in Deutschland weilende Vertov beklagte sich daraufhin öffentlich über die Unkenntnis seiner „Kino-Auge“-Filme: „Nur bei gänzlicher Unkenntnis dieser Tatsachen kann es geschehen, dass in Deutschland der letzte Teil des ‚Kino-Auge‘-Films *Das elfte Jahr* oder der fünfte Teil von *Zwenigora* ungestraft unter dem Titel *Im Schatten der Maschine* als die Arbeit eines Herrn Blum vorgeführt werden darf. Man wird doch nicht zu einem ‚Vorgänger Wertoffs‘, wenn man Teile seiner Arbeit unbefugt unterm eignen Namen herausbringt.“<sup>2</sup> Im Kontext dieser Kontroverse erklärte Blum den Sinn seiner Montage: „Die Ma-

schine, vom Menschen erfunden zu dem Zweck, dass sie dem Menschen dient, wird mehr und mehr zum Beherrscher des Erfinders. Ja, im Endresultat wird der Mensch nur noch ein Handlanger, ein Sklave der Maschine selbst.“<sup>3</sup> In seinem Film selbst kommt diese Absichtserklärung nicht ganz so deutlich zum Vorschein; dennoch wird, etwa durch die Hervorhebung der Arbeitsunfälle, die Maschine eher negativ konnotiert, während in den sowjetischen Filmen Maschinen und Technik stets für Fortschritt und Sozialismus eintreten. Insgesamt dominiert in Blums Montage eine kritisch-skeptische Sicht auf die Schattenseiten der Industrielwelt.

Blums Montagefilme waren aus der Not geboren: Filme, aus der Montage von Archivmaterial bzw. aus anderen Filmen gewonnen, waren erheblicher preiswerter herzustellen als neue Filme. Aus dieser Not wurde ein Programm: durch die „Um-Montage“, durch eine andere Anordnung und neue Zwischentitel die Bilderwelt etwa der Wochenschau und des Kulturfilms propagandistisch umzuinterpretieren – die Fotomontage wird hierbei Pate gestanden haben. So entstanden die von Albrecht Viktor Blum für den Volksfilmverband montierte Zeitschau *Was wir wollen – Was wir nicht wollen* (1928; zusammen mit Béla Balázs) und die Wochenschau *Zeitbericht – Zeitgesicht* (1928; zusammen mit Ernst Angel). Die Ziele einer geplanten proletarischen Monats-Film-Schau umriß Blum 1930 wie folgt: „Das Klassenbewusstsein der arbeitenden Menschen zu wecken, wachzurufen, das träge ‚moralische Empfinden‘ der Gegenwart zur Rechenschaft aufzurufen und der verlogenen, sich selbst auf das Niedrigste mit weltfernen Interessen belügenden Menschheit ihr wirkliches Spiegelbild im Film vor Augen zu rücken...“<sup>5</sup>

1929 plante Albrecht Viktor Blum zusammen mit der „Gruppe junger Schauspieler“ eine Reihe von Tatsachenfilmen, die „lebenswichtige Tagesfragen (...) auf der Leinwand zur Diskussion“ stellen sollten. Ideen zu diesen Kurzfilmen wollten sie aus dem Lokalteil der Tageszeitungen schöpfen: „Etwa warum erstickt eine Frau das Neugeborene mit einer Kornähre? Warum töten zwei Millionärssöhne ihren Schulkameraden?“ Oder: „Wohnungselend an Tatsachen zu zeigen“. Fritz Genschow, der Leiter der Gruppe, über ihr Konzept: „Erleben – was man bringt!“<sup>6</sup>

Der bekannteste Film von Albrecht Viktor Blum, ein Klassiker des proletarischen Films, ist der 1930 montierte Werbefilm *Tatsachen* für die Arbeiter Illustrierte Zeitung AIZ: weniger Montage der Gegensätze als vielmehr Umdeutung von typischen Wochenschau Sujets – Modeschauen, Faschingstrubel, Burschenschaftler, Paraden, Ministerauftritte – akzentuiert durch pointierte Titel. Ein Trickgrafik verdeutlicht die stetig steigende Auflage der AIZ. Für das Film-Kartell „Weltfilm“ entstanden ferner Filme wie *Sprengt die Ketten!* (1930, für die Internationale Arbeiterhilfe) oder *Rot Sport marschiert* (über ein Treffen der kommunistischen „Roten Sportler“ in Erfurt 1930), jeweils mit Slatan Dudow als Regieassistenten.

1929 schrieb Albrecht Viktor Blum angesichts der in den Archiven der Filmgesellschaften lagernden Ausschnitte: „Es bedürfte nicht einmal der Hand eines Künstlers, aus diesem Reichtum der Filmarchive Montagefilme herzustellen, die schon bedeutsame zeitgeschichtliche Darstellungen ergeben könnten, wenn sie nach ideellen Gesichtspunkten zusammengestellt würden. Den künstlerisch-ästhetischen Ehrgeiz könnte man ohne weiteres zurückstellen. Die Objekte an sich und in ihrer Wahrheit kommen schon zu ihrer vollen Geltung, wenn eine saubere und nervenzarte Hand sie folgerichtig aneinanderreihet.“<sup>7</sup> Das „Märchen der Wirklichkeit“<sup>8</sup> sollte ebenfalls durch den Einsatz von Nicht-Schauspielern erreicht werden.

Auch in dem 1931 für den Evangelischen Preßverband für Deutschland hergestellten Film *Der große Strom. Ein Film von Mutter und Volk* verfolgte Blum diesen Ansatz, „das Leben selbst“ sprechen zu lassen: „Dieser Film will hinweisen auf das Recht der Mütter, der Trägerinnen des Lebens eines Volkes. Keine Schauspielkunst zeigt in diesem Film Vorgänge. Keine Dichtung spricht von den Müttern – sondern das Leben selbst. Unsere Mitarbeiter waren die Mütter auf der Straße, auf dem Feld, bei der Arbeit, die Kinder beim Spiel und in ihrer großen Einsamkeit. Die Kulissen waren die Straßen die Großstädte, die Weite des Landes, die Enge der Häuser, Fabriken und Büros, die Tore der Kirchen und Wälder.“<sup>9</sup> Dieser Film ist aber auch ein Beleg dafür, dass Filmschaffende um 1930 sowohl für Piscator als auch für die Evangelische Frauenhilfe arbeiten konnten.

László Moholy-Nagy begeisterte sich an Blums unpolitischen Montagefilmen, von denen nur *Hände* und, unvollständig, *Wasser und Wogen* erhalten sind. Der als „Studie“ ausgewiesene Film *Hände* entstand vermutlich um 1928, eine Zensur war aber nicht nachzuweisen. Die Montage – Hände bei der Arbeit – erfolgt per Analogie; der Film erinnert somit an vergleichbare Theater- und Film-Experimente des italienischen Futurismus.

Nach dem gleichen Montageprinzip entstand 1929 der von den Zeitgenossen fast überschwänglich rezipierte Kurzfilm *Wasser und Wogen. Ein Querschnittsfilm*: „...traumhaft schöne Bilder von dem Wasser in seiner vielgestaltigen Tätigkeit; mit dichterischer Grazie versteht es hier die Bildmontage, die urewige Melodie des kreisenden Wassers bildhaft zu interpretieren.“<sup>10</sup> Das stand im Film-Kurier, und die Licht-Bild-Bühne schrieb, „dass die Filme von Blum in ihrer psychologisch bis ins letzte fein durchdachten und erfüllten Montage, ihrem ungemein feinfühlig nuancierten Rhythmus, ihrem eindrucksvollen Wechsel zwischen sich steigerndem und verebbendem Tempo Musterbeispiele dafür sind, was der Film sein kann, wenn wissenschaftlich fundierte Montageprinzipien und – künstlerische Phantasie sich vereinen. Kaum je sah man Kinobesucher vor einem Kulturfilm mit so gespannter Aufmerksamkeit sitzen und so hingerissen applaudieren wie etwa vor diesem Kreislauf des Wassers. Hier sind in der Tat Vorbilder und Anfänge für den Film der Zukunft, aber mit



Tatsachen (D 1930, R: Albrecht Viktor Blum)  
Fotos: Marian Stefanowski

der Filmtheorie Moholy-Nagys haben sie herzlich wenig zu tun.“<sup>11</sup> Auch in Frankreich wurde dieser Film begeistert aufgenommen: Der Pariser Filmklub „Club de l'écran“ bezeichnete *Wasser* als den feinsten Film.<sup>12</sup> Und Jean Prévoست schrieb: „Dieses Gedicht gesellt sich zu den wunderbaren Photobüchern wie „Die Welt ist schön“, die zur Zeit auf der anderen Rheinseite sehr beliebt sind.“ Vom Rhythmus dieses poetischen Films war er allerdings nicht so überzeugt; er charakterisierte ihn als eher bedeutungsarm und uneinheitlich („discontinuité un peu vide“).<sup>13</sup>

1929 scheiterte Albrecht Viktor Blum bei dem Versuch, zum Spielfilm zu wechseln: Die Regie von *Jenseits der Straße* (Produktion: Prometheus) mußte er nach einer Erkrankung an Leo Mittler abtreten; die Außenaufnahmen in Holland konnte er noch abschließen.

Das Drehbuch zu *Jenseits der Straße* beruht auf dem oben angeführten Konzept der „Gruppe junger Schauspieler“ – ein Tatsachenfilm, der von einer Zeitungsnotiz ausgeht. Blum konnte später nur noch Restmaterial oder am Rande der Dreharbeiten entstandene Dokumentaraufnahmen zusammenstellen. Erhalten sind aus dieser Folge von fünf kurzen Vorprogrammfilmen zu Rotterdam nur zwei, allein *Holländische Reise* (1930) ist auch vorführbar: gut gesehene Einstellungen aus Rotterdam und Amsterdam, zum Teil mit dem Hauptdarsteller aus *Jenseits der Straße*. Die Montage allerdings ist eher uninspiriert.

*Im Schatten der Weltstadt* (1930) kontrastiert den wohlhabenden Berliner Westen mit der Wirklichkeit des Berliner Ostens und bringt seltene Bilder des sozialen Elends: graue Hinterhöfe, von harter Arbeit ausgelaugte Gesichter und, in dunklen Ecken, die Ärmsten der Armen. Der unverbindliche Schluss – „Unermüdlich dröhnt der Rhythmus der Arbeit“ – entschärft allerdings die soziale Anklage und huldigt einem Arbeitsethos, das seltsam unpolitisch imaginiert wird.

#### *Im Schatten der Maschine. Ein Montagefilm.*

P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Verleih: Weltfilm GmbH / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum und Leo Lania / Zensur: 8.11.1928, B 20743, Jf., 35mm, s/w, stumm, 2 Akte, 494 m / Anerkennung als künstlerisch: 12.11.1928, K 629,28  
Uraufführung: 9.11.1928, Berlin (Tauentzien-Palast, Veranstaltung des Volksfilmverbandes, im Vorprogramm zu *Das Dokument von Shanghai*)  
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 488 m

#### *Hände. Eine Studie.*

Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum, vermutlich um 1928 / Keine Zensur nachweisbar.  
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 231 m

#### *Wasser und Wogen. Ein Querschnittsfilm. [Früherer Titel: Kreislauf des Wassers.]*

P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Verleih: Weltfilm GmbH / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 14.2.1929, B 21976, Jf., 35mm, s/w, stumm, 1 Akt, 328 m / Anerkennung als künstlerisch und volksbildend am 4.4.1929, K und V 731,29

Uraufführung: vor dem 19.3.1929, München (Rathauslichtspiele, im Rahmen eines Vortrags von László Moholy-Nagy zum Thema „Der Film der Zukunft“) / Weitere Aufführung: 24.(?) 5.1929, Berlin (Terra-Lichtspiele Mozartsaal, im Vorprogramm zu *Der Spion von Odessa*)  
Kopie: 35mm, s/w, stumm, 225 m (Fragment)

Anmerkungen: Die Titeländerung erfolgte am 7.6.1929. – Die von „Weltfilm“ verliehene Kopie war ausweislich der Verleihliste nur 308 m lang. – Ende 1929 wurde der Film in Frankreich unter dem Titel *L'eau* über die Avantgarde-Firma „Studio-Film“ verliehen.

#### *Holländische Reise. Ein Filmbericht.*

P: Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, Berlin / Verleih: Prometheus Film / Regie: Albrecht Viktor Blum / Kamera: Friedl Behn-Grund / Musik: Georg Fiebiger / Zensur: 26.9.1930, B 26955, Jf., 35mm, s/w, Tonfilm, I Akt, 212 m

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 260 m

Anmerkung: Nur als stumme Kopie überliefert.

#### *Tatsachen.*

P: Filmkartell-Weltfilm, Berlin / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 22.2.1930, B 25172, Jf., 35mm, s/w, stumm, I Akt, 145 m, nach Ausschnitten: 139,70 m

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 181,2 m

Anmerkung: Auch bekannt unter dem Titel *Tatsachen – Das zeigt Euch seit 10 Jahren die AIZ - Werbefilm für die „Arbeiter Illustrierte Zeitung (AIZ)“*. – Es handelt sich um eine erweiterte, 1931 oder später herausgekommene Fassung, die aber nicht neu zensiert wurde. Eine Statistik gegen Ende des Films zeigt die Auflagenentwicklung der AIZ von 1921 bis 1931.

#### *Im Schatten der Weltstadt.*

P: Prometheus Film-Verleih und Vertriebs GmbH, Berlin / Regie, Montage: Albrecht Viktor Blum / Zensur: 26.2.1930, B 25240, Jf., 35mm, s/w, stumm, I Akt, 328 m

Kopie: 35mm, s/w, stumm, 327 m

Alle Kopien: Bundesarchiv-Filmarchiv

---

<sup>1</sup> Bio- und Filmografie in: CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. München: editio text + kritik 1984ff. – Vgl. auch: Jeanpaul Goergen: Klarheit und Sachlichkeit der Idee. Montagefilme von Albrecht Viktor Blum. In: film-dienst, Nr. 16, 5.8.1997, S.14f.

<sup>2</sup> Dziga Vertov: Mein Film. In: Die Weltbühne, Nr. 30, 23.7.1929, S.140f.

<sup>3</sup> Thomas Tode und Alexandra Gramatke (Hg.): Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte. Konstanz: UVK Medien 2000, S.24f.

<sup>4</sup> Laut Zensurkarte B 18404 vom 20.3.1928 hatte der Film folgende Credits: „*Zeitbericht – Zeitgesicht* statt einer Wochenschau gezeigt von Ernst Angel, Viktor Blum.“ (Bundesarchiv-Filmarchiv).

<sup>5</sup> A.V.B. [d.i. Albrecht Viktor Blum]: Über die Aufgaben einer proletarischen Monats-Film-Schau. In: Arbeiterbühne und Film, Juni 1930, H.6, S. 30f, hier S.31.

<sup>6</sup> Junge Schauspieler suchen den Tatsachenfilm. In: Film-Kurier, Nr. 18, 19.1.1929.

<sup>7</sup> Albrecht Viktor Blum: Dokumentarischer und künstlerischer Film. In: Film-Kurier, Sondernummer, 1.6.1929.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Zensurkarte B 31004 vom 6.2.1932 (Bundesarchiv-Filmarchiv). Blum zeichnete bei diesem Film für Regie und Kamera verantwortlich.

<sup>10</sup> A.F. Stenzel: Die Zukunft des Films. In: Film-Kurier, Nr. 68, 19.3.1929.

<sup>11</sup> h.s.: Der Film der Zukunft. In: Licht-Bild-Bühne, Nr. 70, 23.3.1929, S.20.

<sup>12</sup> Internationale Lehrfilmschau, Rom, 2. Jg., Nr. 2, Februar 1930, S.230.

<sup>13</sup> Jean Prévost: Le Cinéma. In: La Nouvelle Revue Française, August 1929, S.283ff. Kritik eines Filmprogramms im „Studio 28“; gezeigt wurden ferner *Un Chien Andalou* von Luis Buñuel und *Gratte-Ciel (Skyscraper Symphony)* von Robert Florey.

## Bildschnitt (1928)

### von Viktor Blum

Der Bildschneider hat dieselbe Aufgabe wie der schöpferische Humorist: die Langeweile zu bekämpfen. Jeder, der im Kino schon einmal eingeschlafen ist, weiß also, wie wichtig und verantwortungsvoll diese Funktion ist. Aber es wäre ungerecht, für jeden Schlummer im Kino dem Bildschneider böse oder dankbar zu sein, umso ungerechter als er bei einem großen Teil der laufenden Filme gar keine selbständige Arbeitsmöglichkeiten hatte, oder, wie es allzuoft in unserer heimischen Industrie der Fall ist, vom Regisseur des Films selbst ersetzt wird. Dieser aber hat selten genug die Fähigkeit zur objektiven Betrachtung seiner Produktion, weil der Aufwand an Arbeit, die Mühe und Not während derselben, sowie die Überwindung ungezählter Hindernisse und die Tücke der Mechanik ihn mit einer Anzahl von Aufnahmen allzusehr menschlich verbinden. Dabei kommt eine Anhäufung von entbehrlichem Bildmaterial zustande, die den Fluss der filmischen Erzählung hemmt.

Um eine Erklärung für die praktische Arbeit des Bildschneiders zu geben: Von einem Meter Film, der beispielsweise mit 2000 Metern vor dem Publikum erscheint, werden 6000 bis 20000 Meter gedreht. Aus diesen Gesamtmeter eine Auswahl von verschiedenen Gesichtspunkten zu treffen, und diese ausgewählten Teile organisch so zu binden, dass aus dem photographischen „Nebeneinander“ der Aufnahmen ein „Gegeneinander“ und – worauf es im Wesentlichen ankommt: ein „Ineinander“ der Bildfolge entsteht, das ist die oft schwierige Aufgabe des Bildschnitts.

Die Gesamtmeter des Films vor dem Bildschnitt verhalten sich zu denen nach der Auswahl und Zusammensetzung wie der Stoff, der zu einem Kleide bestimmt ist, zu dem fertigen Kleide selbst. Der Bildschneider wird deshalb auch in Amerika in richtiger Beurteilung seiner Funktion „Cutter“ (Zuschneider) genannt. Welche Rolle dieser amerikanische Cutter spielt, beweist der für diese Produktion gültige Maßstab: die Bezahlung. Der hervorragende Cutter wird in Amerika ebenso hoch bezahlt wie der hervorragende Regisseur selbst.



Die größte Rolle aber spielt der Bildschnitt in der russischen Produktion. Die Russen haben uns zum erstenmal die Bedeutung der Folge von Ruhe und Bewegung in der Bilderzählung gezeigt, die Wechselwirkung von Dynamik und Statik, die unabhängig von der Dramatik des Films ist und nur letzten Endes den dramatischen Atem der Handlung zu beschleunigen bestimmt ist. Dort wird die Dynamik zum Einatmen – die Statik zum Ausatmen... dazwischen kann eine Atemlosigkeit der Erschütterung liegen.

Der Film *Im Schatten der Maschine* hat sich diesen russischen Bildschnitt zur Vorbild genommen.

(Film und Volk. Jg. 2, H. 2, Dezember 1928/Januar 1929, S. 9. Reprint. Köln: Verlag Gaehe, Henke 1975)

## **Die Angst vor dem Dokumentarischen**

***Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* (D 1925, R: Adolf Trotz)**

**FilmDokument 33, Kino Arsenal, 23. Februar 2001**

**In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, Wiesbaden und der Transit Film, München**

**Einführung: Jeanpaul Goergen**

Nach langem Bemühen ist *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* wieder auf der Leinwand zu sehen. Der etwa 83 Minuten lange Film der Ufa-Kulturabteilung von 1925 ist ein wichtiges Filmdokument, um die Herausbildung des abendfüllenden Städtefilms und der Stadtsinfonien der späten zwanziger Jahre besser zu verstehen.

Der erste längere Film über Berlin entstand bereits 1922: *Berlins Entwicklung. Bilder vom Werdegang einer Weltstadt* (R: Willy Achsel, 663 m). Auch dieser Film wurde von der Kulturabteilung der Ufa hergestellt, allerdings nicht für eine Kinoauswertung, sondern als Lehrfilm für Schulen und sonstige Bildungszwecke. Sehr um klare Informationen und Allgemeinverständlichkeit bemüht, arbeitete er vorwiegend mit Kartentricks, um an Hand von Stadtplänen die Entwicklung Berlins von der Blockhütte zur modernen Großindustrie zu visualisieren. Es ist anzunehmen, dass dieser Film mit einem Begleitvortrag ausgeliefert wurde.

1925 hatte die Kulturabteilung der Ufa aber ein anderes Publikum im Visier: den gewöhnlichen Kinobesucher. Jetzt ging es ihr um die unterhaltende Be-

lehreung bzw. belehrende Unterhaltung eines breiten Publikums, auch um Werbung für Berlin im In- und Ausland.

*Die Stadt der Millionen* war der erste Versuch, einen abendfüllenden Kulturfilm über Berlin zu drehen. Der Städtefilm der frühen zwanziger Jahre ist kaum erforscht – wir wissen eigentlich nur, dass es ihn gegeben hat, und zwar massenhaft. Ein zeitgenössischer Beobachter klagte gar über eine Stadtfilmseuche und meinte damit die schnell und billig hergestellten Städtefilme als lukratives Filmgeschäft.<sup>1</sup> An welchen Vorbildern konnte der Regisseur Adolf Trotz sich also orientieren? Er entschied sich für eine Betrachtungsweise nach dem Muster Alt/Neu, dem viele Berlin-Bildbände, auch Berlin-Beschreibungen, folgen: Altes Berlin/Neues Berlin, Berlin-Mitte/der neue Westen, das moderne Berlin/das alte Berlin oder auch das Gegensatzpaar Urbanität/Natur, mit der Gegenüberstellung der Hinterhöfe der Mietskasernen mit den Parks und Berlins Seenlandschaft.

Adolf Trotz geht aber noch einen Schritt weiter und baut „lebende Bilder“, stellt das alte Berlin als Kostümfilm nach. Der starke Einsatz von Spielfilm-Elementen mutet in einem Film, den wir uns heute mit der Erwartungshaltung ansehen, einen Dokumentarfilm gezeigt zu bekommen, befremdlich an. Tatsächlich gehörten aber Spielszenen zum Standard zumindest der aufwändigeren Ufa-Kulturfilme der zwanziger Jahre. Auch durch seine Uneinheitlichkeit in der Stil-Vielfalt war *Die Stadt der Millionen* ein typischer Ufa-Kulturfilm: dokumentarische Elemente, fast immer auch Spielszenen, graphische Darstellungen (Kartentricks) und sonstige Zeichentrickelemente sowie Trickaufnahmen aller Art (Zeitraffer, Zeitlupe, Mehrfachbelichtungen usw.) waren die Zutaten, aus denen die Ufa ihre großen Kulturfilme montierte. So bot die Kulturabteilung auch bei *Die Stadt der Millionen* alles auf, was gut und teuer war: neben den zahlreichen Spielszenen insbesondere die ganze Palette der Trickaufnahmen von Mehrfachüberblendungen bis Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen.

Die Aktttitel von *Die Stadt der Millionen* lassen einen Städtefilm vermuten, der tatsächlich wichtige Topoi der Großstadt aufgreifen will: „Quer durch Berlin“, „Berlin bei Nacht“, „Des Tages Arbeit“, „Der Sonntag des Berliners“.<sup>2</sup> Modern in der Tat die erste Szene, mit langen Luftaufnahmen – eine Seltenheit damals – vom Berliner Westen und der historischen Stadtmitte. Dann: eine inszenierte Stadtrundfahrt (mit Berliner Original und humorigen Einlagen), das erprobte und standardisierte dramaturgische Mittel, um die Stationendramaturgie eines Städtefilm aufzulockern.

Gleich bei der ersten Station wird aber ein Ton angeschlagen, auf den Adolf Trotz im folgenden immer wieder zurückgreifen wird. Zum Brandenburger Tor und einer seltenen Teleobjektiv-Aufnahme der Quadriga setzt er den Titel: „Der Siegeswagen, nach 7jährigem ‚Aufenthalt‘ in Paris, 1814 von Blücher wieder zurückgebracht....“ Dann: Die Straße Unter den Linden. „Von diesem

historischen Eckfenster aus grüßte der alte Kaiser die mittags aufziehende Wache.“ Und ein Schauspieler in der Gestalt von Wilhelm I. zieht die Vorhänge zur Seite, die Wache marschiert auf, Volk jubelt dem Kaiser zu. In bunter Folge dann: Schloss, Museumsinsel, Dom, Staatstheater, Straßenverkehr, das Schild „Friedrichstraße“.

Unmittelbar darauf folgt eine Szene, die, leicht abgewandelt, auch in Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) auftaucht: Ein Vorhang wird zur Seite gezogen, und wir blicken aus einem Kaffeehaus auf den Bürgersteig, sehen die Beine einer jungen Frau, die auf- und ab tritt (die Friedrichstraße war nicht nur das Zentrum der Filmindustrie, sondern auch der Straßenprostitution), ein Mann kommt hinzu - und ganz schnell fällt der Vorhang. (Abb. S.14)

So finden sich in der Eingangssequenz bereits alle Momente wieder, die diesen Film prägen, ohne ihm aber eine durchgängige Struktur zu verleihen: modernste Aufnahmeverfahren (Luftaufnahmen, Teleobjektiv), tradierte Städtetfilm-Dramaturgie (Stadtrundfahrt), die Beschwörung von Berlins glorreicher Vergangenheit (Blücher, Wilhelm I., Aufzug des Wachregiments), auf Zwischentiteln erklärte „vues“ der wichtigsten Sehenswürdigkeiten, Volkstümliches und Zille-Figuren (ein sehr dicker Tourist, der nur mit Mühe in einen Bus einsteigen kann; ein anderer Tourist, der lieber mit seiner Nachbarin flirtet als die Sehenswürdigkeiten zu betrachten), die ständige Kontrastierung von dokumentarischen und Spielszenen, aber auch eine Aufnahme, die (mit versteckter Kamera?) wirkliches Leben einfängt.

Einem Droschkenkutscher liegt das moderne Auto-Taxi – durch Doppelbelichtung sichtbar gemacht – schwer im Magen. (Abb. S. 15) Lessing und Mendelssohn verabreden sich im Weinkeller, Wilhelm Raabe zieht an seiner Pfeife, an der Humboldt-Universität hält Fichte seine „Reden an die deutsche Nation“: „Noch immer hält der Feind das Land besetzt...“ Zwei napoleonische Soldaten auf Wache – aber 1925 denkt man an das Rheinland und Fichte wird ganz aktuell: „... Ihr sollt an Deutschlands Zukunft glauben, An Eures Volkes Auferstehn, Laßt Euren Glauben Euch nicht rauben, Trotz allem, allem, was geschehn!“ (Abb. S. 15)

Immer wieder werden dokumentarische Aufnahmen von derartigen Spielszenen durchbrochen, die wesentlich die „gute alte Zeit“ beschwören: Einem Hauskonzert im Biedermeier („Wie hatten es unsere Großeltern verstanden, häusliche Gemütlichkeit zu pflegen!“) wird eine Radio-Familie gegenübergestellt, die kopfhörerbewehrt ganz locker am Tisch sitzt. Auch der Foxtrott in den Berliner Tanzpalästen wird negativ konnotiert, wenn ein Lebemann seufzt: „Wenn ich endlich wieder einmal einen alten deutschen Walzer tanzen könnte.“ In einer weiteren Spielszene macht sich der Film über die Republik lustig: der Nachtredakteur einer Tageszeitung hat just die Rede eines Ministers ins Blatt gehoben, als dieser bereits wieder zurückgetreten ist. Auch

