

Jeanpaul Goergen

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 2001

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: 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. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 2, S. 11–18.

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>

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 Gaehme, 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-

lehrung 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.¹ 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 Akttitel 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“.² 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“.

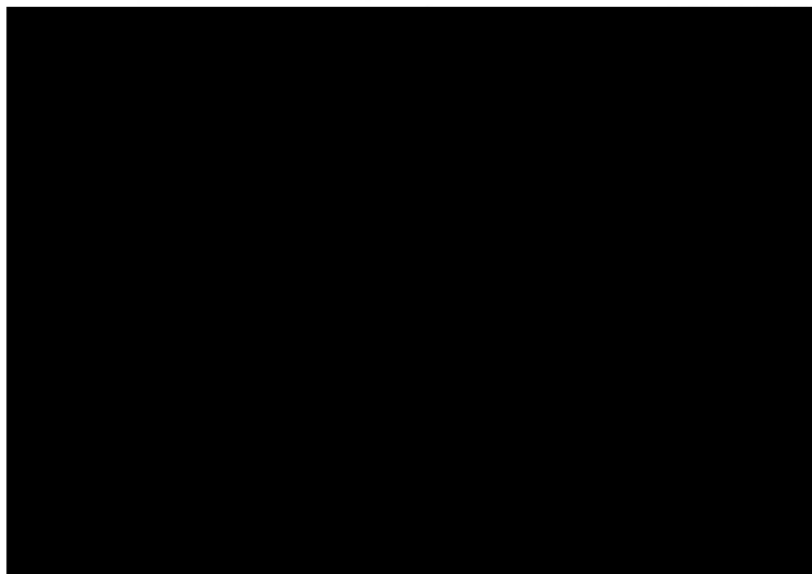
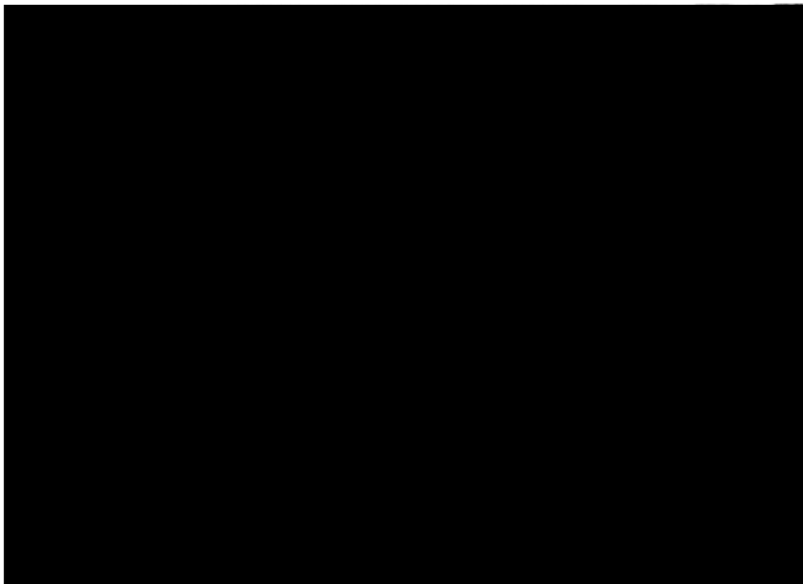
Unmittelbar darauf folgt eine Szene, die, leicht abgewandelt, auch in Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) auftaucht: Ein Vorhang wird zur Seite gezogen, und wir blicken aus einem Kaffeehaus auf den Bürgersteig, sehen die Beine einer jungen Frau, die auf- und ab tritt (die Friedrichstraße 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





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

dies eine Spielszene: Ein nächtlicher Einbrecher wird auf frischer Tat ertappt: die Ufa belehrt ihre Zuschauer, dass es eine der wichtigsten Aufgaben des Staates sei, den Verbrechern „möglichst energisch ihr dunkles Handwerk zu legen.“ All diese Inszenierungen legen sich als interpretatorische Folie über die von Eugen Hrich fotografierten dokumentarischen Aufnahmen; ihm gelingen einige bemerkenswerte Einstellungen (Abb. A. 14).

Der 4. Akt „Des Tages Arbeit“ setzt mit dem morgendlichen Erwachen der Arbeit ein, um sich dann bei der Aufzählung einiger Betriebe (u.a. des Ufa-Aufnahmegeländes in Tempelhof) und vor allem von städtischen Einrichtungen (Zentralviehhof, Zentralmarkt, Krankenhäuser, Obdachlosenheime, Feuerwehr usw.) zu verzetteln. Der Zwischentitel „...und in dem Rhythmus der Maschinen erbraust die gewaltige Symphonie der Arbeit“ bleibt Rhetorik und wird an keiner Stelle durch die Filmbilder, geschweige denn durch eine entsprechend rhythmisierte Montage visualisiert. Ein Kritiker sprach zurecht vom „Pferdedroschken-Tempo“ des Films.³ Auch dieser Akt kann ohne historischen Rückgriff nicht auskommen: wir sehen den Großen Kurfürsten, wie er die Hugonotten in Berlin willkommen heißt.

Zwischentitel wie „Die groß angelegte soziale Fürsorge hat Musteranstalten der öffentlichen Gesundheitspflege geschaffen“ lassen vermuten, dass die Stadt Berlin der Auftraggeber dieses Films war. Dazu passt, dass im letzten Akt schließlich der damalige Oberbürgermeister Böß als „der unermüdliche Vorkämpfer für die Ertüchtigung der Jugend“ vorgestellt wird. Und es ist gewiss auch kein Zufall, dass zu Beginn des Films die Berliner Filiale der „Hamburg-Amerika-Linie“ in zwei aufeinanderfolgenden Einstellungen überdeutlich ins Bild gerückt wird.

Der letzte Akt handelt vom „Sonntag des Berliners“ und zeigt die Berliner Seenlandschaft, erneut durchsetzt mit Spielszenen eines Kleinbürgerausflugs in Grüne sowie einer fidelen Herrenpartie am Himmelfahrtstag – offenbar wurde hier versucht, „Zille-Milieu“ darzustellen. Tatsächlich wurde *Die Stadt der Millionen* von der Ufa als „Zille-Film“ vermarktet, mit einem von Heinrich Zille gezeichneten Plakat, auf dem seine typischen Milieu-Figuren das Rote Rathaus umtanzen.⁴ Zu guter Letzt lässt die Ufa noch Friedrich den Großen auf den Treppen von Sanssouci auftreten.⁵

Der Film schließt mit einem patriotischen Ausblick, der mit symbolischen Bildern und Zwischentiteln gekonnt zugespitzt wurde. Diese Schluss-Sequenz beginnt mit Aufnahmen des Reichstags („das größte Symbol des geeinigten Deutschlands“) und des Bismarck-Denkmals („...das Denkmal des Schöpfers der deutschen Einheit“). Es folgen Wochenschau-Aufnahmen von Friedrich Ebert (bei der Verfassungsfeier am 11. August 1924) und Paul von Hindenburg (als neuer Reichspräsident 1925). Die weitere Montage: „Unter der Pikelhaube, in Zeiten der Größe...“ (Paradeaufmarsch eines wilhelminischen Reiterregiments) – „...unter dem Stahlhelm, in Zeiten der Not...“ (Infanterie-

Aufzug, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs?) – „...unerschütterlich bleibt der Glaube an Deutschlands Zukunft...“ (jubelnde Menschenmenge) – „...der Wille zur Arbeit...“ (zwei Schmiede am Amboss) – „...der Wille zur Tat.“ (drei Einstellungen eines Zeppelin, darunter eine, die das Luftschiff über dem Reichstag zeigt und so beide Symbole miteinander verklammert).

Die „kitschigsten Reminiszenzen“ werden nicht nur von Heinz Pol in der Vossischen Zeitung kritisiert: „Aber die Spekulation ist verfehlt: glücklicherweise hat das Berliner Kinopublikum nun endlich von Filmen mit sogenanntem ‚nationalen Einschlag‘ genug, und so rührt sich dieses Mal keine Hand. Die Ufa‘ soll sich nicht wundern, wenn das Ausland bei der Vorführung dieses Films, der für die Hauptstadt des Deutschen Reiches werben soll, seinem Unmut über Taktlosigkeiten etwas deutlichen Ausdruck gibt.“⁶ Und der Film-Kurier fragte: „Ist es notwendig, in einen Film dieser Art Szenen anzubringen, wie die Gegenüberstellung der Militärmacht von einst und jetzt? Das Lichtspieltheater ist nicht der Ort, zum Paukboden für den Kampf politischer Leidenschaften zu dienen, die durch solche Gegenüberstellungen leicht angefach werden können. Also in Zukunft weg mit solchen politischen Aperçus.“⁷

Gezeigt werden sollte „Berlin, wie es wirklich ist.“⁸ Ansätze, sich dieser Wirklichkeit zu nähern, werden aber im Film selbst immer wieder ausgebremst. Es ging der Ufa in diesem Großfilm letzten Endes um die Bändigung der Moderne durch ihre Anbindung an die tradierten Werte der Vormoderne und des Kaiserreichs. „Im ganzen aber ist die Weltstadt durch das Auge eines Idyllikers gesehen, der sich im Berlin der Väter wohler als in dem von heute fühlt.“⁹

Mit seiner Angst vor dem Dokumentarischen ist *Die Stadt der Millionen* typisch für den Stil der Ufa-Kulturfilmabteilung, typisch für den Kulturfilm generell, der nicht soziale Wirklichkeit einfangen und bewerten wollte, sondern unverfängliche, populär gehaltene Belehrung anstrebte, einzig darauf ausgerichtet, die Anerkennung als Lehrfilm zu bekommen: Die Kinobesitzer verlangten diese prädikatisierte Kulturfilme für ihr Beiprogramm, da sie ihnen, ab Mitte 1926, eine Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer einbrachten.

Die Stadt der Millionen könnte man auch als *Metropolis* der Ufa-Kulturabteilung bezeichnen. Dies gilt sowohl für die stilistische Unentschiedenheit als auch für die Versöhnungsmetaphorik beider Filme: hier die Betonung der deutschen Einheit, dort der Ausgleich der Klassen per Handschlag. Beide Filme schließlich erarbeiten sich zeitgleich – mit unterschiedlichen Mitteln – das Thema Großstadt. Eine lustige Zeichentrick-Einlage im ersten Akt von *Die Stadt der Millionen* über Berlin „im Jahre 2000“ zitiert zudem die Monumentalbauten von *Metropolis*: ein Insider-Scherz der Ufa-Kulturabteilung, aber auch ein Hinweis darauf, dass sich die Mannschaft um Adolf Trotz der Parallelen zwischen beiden Filmen bewusst war.

Walter Ruttmann wird *Die Stadt der Millionen* gekannt haben. Erstmals ist es jetzt möglich, seinen Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* im Kontext seiner Filmgeschichte – also in der Entwicklung des Städtefilms als Genre – zu rezipieren.

Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins.

Produktion: Kulturabteilung der Ufa, Berlin, 1925 / Manuskript: Willy Rath, Emil Endres / Regie: Adolf Trotz / Photographische Leitung: Eugen Hrich / Bauten: Arthur Günther / (Begleit-)Musik komponiert und zusammengestellt von Luiz Brago
Zensur: 28.5.1925, B 10626, 4 Akte, 2021 Meter, Jf.; 25.6.1925, B 10800, 5 Akte, 2027 Meter, Jf.

Uraufführung: 28.5.1925, Berlin (Tauentzien-Palast)

Arbeitstitel: „Die Großstadt“

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, 35mm, 1931 m = 83' bei 20 Bilder/Sekunde

¹ Walter Günther: Städtefilme. Berlin 1928 (= Bildwart-Flugschriften, Flugschrift 3).

² Laut Zensurkarte B 10800 vom 25.6.1925. Der Zensurenentscheid B 10626 vom 28.5.1925 führt den Aktitel „Quer durch Berlin“ nicht auf. Beide Zensurkarten befinden sich im Bundesarchiv-Filmarchiv.

³ K.Gl.: Berlin, wie es nicht aussieht. 1925. Unidentifizierter Zeitungsausschnitt, Bundesarchiv-Filmarchiv.

⁴ Kinematograph, Nr. 954, 31.5.1925, Reklamebeilage.

⁵ Wilhelm II. kommt allerdings nicht vor.

⁶ H. Pol: Schlecht verfilmtes Berlin. Kulturkino ohne Kultur. In: Vossische Zeitung, Nr. 129, 30.5.1925.

⁷ M-s.: *Die Stadt der Millionen*. In: Film-Kurier, Nr. 125, 29.5.1925.

⁸ *Die Stadt der Millionen*. In: Film-Kurier, Nr. 124, 28.5.1925. In diesem Heft S.18-20.

⁹ Wie Anm. 7.

Die Stadt der Millionen (1925)

Der folgende Text, ganz offensichtlich eine Werbezuschrift der Ufa-Kulturabteilung zur Uraufführung ihres Film *Die Stadt der Millionen*, wurde am 28. Mai 1925 vom Film-Kurier (Nr. 124) veröffentlicht. Wir dokumentieren ihn, mitsamt einigen stilistischen Unebenheiten, als einen frühen konzeptionellen Beitrag zur Schaffung eines Städtefilms. (JpG)

Die Weltstadt im Film als lebender Riesenorganismus ist ein Filmvorwurf, der sich nicht lediglich mit selbst der besten Bildfolge von verkehrsreichen Straßen und Plätzen, staatlichen und kommunalen Monumentalbauten, von Häuserreihen und Parkgeländen, Bahnhöfen, Hafen- und Industrieanlagen sowie der allbekannten Wahrzeichen bewältigen lässt. Der reinen Bildfolge muss sich ein Erkennen auch der Lebensbedingungen und Ziele der Weltstadt, ein ahnendes Verstehen ihrer Seele zugesellen und in prägnanten Bildern aus-