



"Divine decadence!" Sally Bowles (Liza Minnelli) og 1930'ernes syndige Berlin i Bob Fosses *Cabaret* (1972).

Fra Mutter Krause til Sally Bowles

Weimar-republikkens Berlin i sam- og eftertidens film

Af Anne Jespersen

Weimar-republikkens Berlin: dekadence, kynisme og fanden-i-voldskhed på et plan, der ikke tidligere var set. 'De brølende 20'ere's Berlin med altings forfald, hyperinflation og en utøjlet, hektisk og desperat nedbrydning af alskens normer og restriktioner var, med Stefan Zweigs ord, "den store babylonske skøge":

Statens Forordninger blev til Grin; ingen Skik og Brug, ingen Moral respekteredes. Berlin blev den store babylonske Skøge, Forlystelsespladser, Bar'er og Vinstuer skød op som paddehatte. (Zweig 1942: 270).

Dette billede går igen i Bob Fosses *Cabaret* (1972), som også placerer tidens frenetiske nydelsessyge i skyggen af de hagekors, der gradvist kom til at fylde mere og mere i gadebilledet. Eftertidens opfattelse af periodens Berlin er i høj grad farvet af vores viden om, at nazisternes ragnarok ventede lige om hjørnet. Periodens egne film om Berlin og berlinerne tegner derimod et markant anderledes billede af byen og tiden, mens det hele stod på.

Alle Weimar-republikkens knap fjorten år – fra 1919 til nazisternes magtoverta-

gelse i 1933 – var præget af politisk ustabilitet, ikke mindst i de første år, hvor både den politiske venstre- og højrefløj kæmpede om magten, og hvor inflationen gik helt amok. Det var på næsten alle områder en ustabil og barsk periode med arbejdsløshed og stor nød, men også en periode, der bød på en ufattelig rigdom af kreativitet, vovemod og kunstneriske nyskabelser. Begge dele særlig udtalt i hovedstaden Berlin, og begge dele omdrejningspunkter i periodens tyske film, der hører til filmhistoriens bedste.

Divine decadence. Ingen tvivl om, at Berlin var *hot* i 1920'erne. I Berlins løsslupne natteliv kunne alle tilbøjeligheder og lyster leves ud – hvorfor byen i disse år tiltrak folk fra det meste af verden. Folk, der netop havde brug for at leve deres lyster ud, eller folk, som ville skrive om de andre. Berlin var den tids by, der aldrig gik i seng. Harold Nicolson – som var britisk chargé d'affaires i Berlin i 1928, forfatter og gift med Vita Sackville-West i et på alle måder 'åbent' ægteskab – formulerer det sådan:

Der er ingen by i verden, der er så rastløs som Berlin. Alt er i bevægelse... [I] nattimerne, som får spirene på Gedächtniskirche til at blinke af spænding, er der en pulserende forventningens glæde. Alle ved, at hver nat vågner Berlin op til et nyt eventyr. Alle føler, at det ville være en skam at gå i seng før det forudsete, eller uforudsete sker. Uanset hvad der sker, så vil alle føle sig genfødt den næste morgen. (Nicolson 1932, cit. in Kaes m.fl. 1994: 425-26).

En anden gæst i Berlin var den homoseksuelle engelske forfatter Christopher Isherwood, der nedfældede sine oplevelser i bøgerne *Mr. Norris Changes Trains* (1935) og *Goodbye to Berlin* (1939), som siden kom til at danne forlæg for bl.a. *Cabaret*. Bøgerne foregår i 1931, og her møder vi, foruden Isherwood selv, en række farverige personer med natklub-kunstneren Sally

Bowles i spidsen.

Når litteratur, teater eller film fra tiden efter 1933 foregår i Weimar-Berlin, er det netop denne type skildringer, der tages udgangspunkt i. Med sine dramatiske og ekstreme elementer er byen en oplagt og spektakulær skueplads for en god historie. I 1951 dramatiserede John Van Druten Isherwoods Berlin-fortællinger i teaterstykket *I Am a Camera*, og i 1955 instruerede Henry Cornelius filmen *I Am a Camera* (*En jomfru i fåreklæder*). Her møder vi – om end i en noget fersk 50'er-udgave – Sally Bowles spillet af Julie Harris. Hun er sjov og underholdende, uforudsigelig og dekadent – falder i svime over ting som "gule cigaretter med rør", men det er i endnu højere grad musical-udgaven af *I Am a Camera*, *Cabaret*, der er kommet til at stå som indbegrebet af det dekadente Berlin i Weimartiden. Heri opsummerer Sally Bowles (spillet af Liza Minnelli) hele den særlige berliner-stemning med de berømte ord "divine decadence". Filmen har i forhold til den sytten år ældre *I Am a Camera* fordelene af den kulturelle og seksuelle revolution, der havde fundet sted i 1960'erne, for den kunne nu vise al den 'divine decadence', man kunne ønske sig. Ikke mindst scenerne fra Sally Bowles' 'arbejdsplads', The Kit Kat Klub, indeholder spektakulære elementer i form af uhæmmet nydelse af alkohol og stoffer, et udsvævende sexliv, ekstrem livsførelse, kønsrollernes flydende grænser osv.

Men *Cabarets* berliner-dekadence overgås på alle måder i *Bent* (Sean Mathias, 1997, efter et skuespil af Martin Sherman), hvis allerførste billede er af Greta, en let aldrende drag queen, der synger en vemodig sang af umiskendeligt Weimar-tilsnit à la Brechts og Weills malerisk fortællende sange. Hun – som spilles af Mick Jagger – sidder i en bøjle-anordning, der svæver

i luften over et rum fyldt med festende og støjende mennesker. Strengt taget befinder vi os ikke i Weimar-republikken, men i Nazi-tiden (filmens handling tager sin start i 1934), men det undergrundsmiljø, som findes her, kan på alle måder ses som den absolut sidste og derfor udi det ekstreme, desperate manifestation af Weimarkulturens frigjorthed. Her er intet forbudt. Det er et løssluppet orgie af fri sex i alle afskygninger, champagne-drikning, kokain-snifning med meget mere. Lige indtil det hele lukker, og filmens homoseksuelle hovedperson bliver sendt til koncentrationslejren Dachau.

Eftertidens opfattelse af kulturen i Weimartidens Berlin kredser – forståeligt nok – om det spektakulære og farverige, det erotiske og farlige, som fremstår mere gådefuldt og fascinerende, netop fordi vi ved, hvad der fulgte af død og ødelæggelse. Det gør Weimar-Berlin til et spændende og dramatisk sted at befinde sig, at skrive om, at digte en historie ind i. Begrebet 'divine decadence' får således en tand ekstra f.eks. i Mel Gordons kulturhistoriske bøger *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin* (2009) og *The Hot Girls of Weimar Berlin* (2002).¹

'Divine decadence' er derimod et forholdsvis sjældent fænomen i tidens egne film. Det findes dog i f.eks. Pabsts *Abwege* fra 1928. Her fristes den kvindelige hovedperson, som keder sig i sit ægteskab, til at frekventere en vild og løssluppen natklub, hvor både alkohol og kokain er på dagsordenen. Og såkaldte 'Aufklärungsfilme' om mere eller mindre tabubelagte emner som kønssygdomme, homoseksualitet, enlige mødre, alkoholisme og prostitution vidner ved deres blotte eksistens om Weimartidens åbenhed. Det gælder ikke mindst *Anders als die Anderen* (1919, *Anderledes end de andre*, instr. Richard Oswald) og

Wilhelm Dieterles *Geschlecht in Fesseln* (1929, *Sex in Chains*), der begge tager fat i den forhadte §175, som kriminaliserede sex mellem mænd og af samme grund blev udnyttet til alskens former for afpresning. I *Geschlecht in Fesseln* fortælles historien i et genkendeligt regi: Berlin anno 1929, hvorimod *Anders als die Anderen* foregår i et bymiljø, der ikke umiddelbart lader sig identificere.

Også et par andre typiske Weimar-film bør nævnes i den sammenhæng. Handlingerne udspiller sig ganske vist hverken i perioden eller i Berlin, men er nok alligevel inspireret af tidsånden i Weimar-Berlin: Josef von Sternbergs *Der blaue Engel* (1930, *Den blå engel*), Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929, *Pandoras æske*) og Fritz Langs *Metropolis* (1927), hvor scenerne fra den vovede Yoshiwara natklub netop ligner scenerne fra *Cabarets Kit Kat Klub* eller Gretas klub i *Bent*. Men selv om Lang måske har ladet sig inspirere af et autentisk 'vovet' sted i Weimar-Berlin, så er *Metropolis* jo en film, der foregår i 2026 og i en storby, som mere er inspireret af New York end af Berlin.

Weimar-republikkens egne film viser oftest berlinere som mennesker, der er hårdt prøvede, men fulde af humor, ressourcer og energi. Selve byen kunne nok være barsk, truende og farlig, men den var også centrum for det nye og det fremadrettede. Nogle få film finder håb for fremtiden i et socialistisk samfund, hvorimod ingen film fra før 1933 direkte advokerer for nazistiske idealer.

En skæv og deform verden. I 1917/18, på tærsklen til oprettelsen af Weimar-republikken, malede George Grosz, der var en af de helt centrale skildrere af denne både brølende og barske tid, "Widmung an Oskar Panizza"² – et billede, der skil-

drer storbytilværelsen som en uhyggelig labyrinthisk dødedans. Et ekspressionistisk mareridt af groteske skikkelser i tilsyneladende opløsning, tumlende af sted langs en slags gade med bygninger, der byder sig til som "Café" eller med løfter om "I aften dans". En skæv og deform verden, ikke ulig den, der et par år senere dannede den fysiske ramme om historien i den tyske film-ekspressionismes hovedværk, *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920, *Dr. Caligaris kabinett*, instr. Robert Wiene). George Grosz' maleri skildrer Storbyen som begreb og er ikke et genkendeligt portræt af Berlin, men Berlin har utvivlsomt inspireret ham.

På tilsvarende måde møder vi på film den abstrakte storby i Leo Mittlers *Jenseits*

der Strasse (1929) og Karl Grunes *Die Strasse* (1923, *Gaden*). Begge film behandler storbyens nød og elendighed og skildrer, hvordan dens gader fører til forfald og social deroute. Men storbyens gader giver samtidig en forførende følelse af frihed og større vingefang, end en forudsigelig småborgerlig tilværelse kan tilbyde. Ifølge nogle kilder foregår *Die Strasse* i Berlin. Andre kilder (bl.a. en amerikansk video-udgave) angiver, at den udspiller sig i Paris. Men det understreger blot det universelle ved fortællingen, og *Die Strasse* kom i 1920'erne til at navngive en lille gruppe film, 'Strassenfilme', der netop ville fortælle om storbyen (ofte = Berlin) og dens på én gang farlige, skæbnesvangre, lokkende og

Menschen am Sonntag (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer og Fred Zinnemann, 1930).





"Widmung an Oskar Panizza" malet af George Grosz i 1917/18.

kriminelle sider.

I disse film inkorporeredes de foruroligende, skæbnesvangre træk fra de ekspressionistiske film i en mere nutidig og genkendelig ramme, men det er netop en pointe, at skæbnefortællingen foregår hvorsomhelst og nårsomhelst.

Hverdag i Berlin. Et ganske anderledes konkret Berlin finder man i tre film fra overgangen mellem stum- og tonefilm, alle instrueret af Robert Siodmak i 1930-31. Det er film, der foregår 'nu', og tonen er autentisk, næsten dokumentarisk.

Den mest kendte er stumfilmen *Menschen am Sonntag* (1930), lavet i inspireret samarbejde med Edgar Ulmer, Billy Wilder og Fred Zinnemann, men også tonefilmene

Abschied (1930, *Afsked*) og *Voruntersuchung* (1931, *En kvinde myrdet*) er ægte Weimar-Berlin film. I alle tre film er byen konstant til stede i baggrunden og desuden ofte en vigtig medspiller i historierne. I *Menschen am Sonntag* følger vi fire unge berlinere på vej med bus, sporvogn og S-tog til og fra arbejde gennem travle gader, og på udflugt væk fra byen, ud i naturen.

I *Abschied* følges en række skæbner på et berliner-pensionat. Bl.a. fordi der er tale om en tidlig lydfilm, holder *Abschied* sig hovedsagelig inden døre og viser således i højere grad levevilkårene i Berlin end den fysiske bys gader og bygninger. Det antydes, at der i den berlinske hverdag uden for pensionatet er arbejdsløshed (og andre samfundsproblemer), men selv om filmen er både alvorlig og har en realistisk tilgang til sine personer, er det tydeligvis ikke dens ærinde at bringe store sociale problemer for meget i centrum, endsige at blive politisk.

Voruntersuchung placerer allerede fra første indstilling sin historie lige midt i Berlins centrum, Friedrichstrasse-banegården, og derfra klippes til et gadebillede i nærheden, hvorefter der zoomes ind på et gadeskilt: Mittel Strasse, lige syd for banegården. Byen bruges dog mest i stemningskabende øjemed – personerne tager S-toget, går en tur i Tiergarten – men holdes ellers på relativt neutral afstand.

Man kunne sammenligne de tre film med f.eks. De Sicas *Ladri di biciclette* (1948, *Cykeltven*), hvor tilværelsen i en stor bask by heller ikke er nem, men hvor der ej heller peges på en politisk løsning af problemerne. Siodmaks tre film kan til gengæld fungere som optakt til den næste gruppe film, hvor politik er det centrale element.

Den ubønhørlige storby. En lille, men meget central gruppe af film fra Weimar-



Mutter Krausens Fahrt ins Glück (1929, *Mutter Krauses himmelfart*, instr. Piel Jutzi).

tiden udgøres af de åbenlyst politiske film. De skildrer tidens sociale nød barskt og realistisk og peger på solidariteten og det medmenneskelige sammenhold i det venstrepolitiske arbejde som vejen frem.

En af de vigtigste politiske film fra Weimar-perioden, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (*Mutter Krauses himmelfart*, instr. Piel Jutzi) fik premiere i slutningen af 1929. Den, *Lohnbuchhalter Kremke* (Marie Harder, 1930) og *Kuhle Wampe* (Slatan Dudow, 1931) udgør en treenighed af politiske dokumenter, der alle har byen Berlin som central medspiller.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück, der var en kollektiv produktion, er tilegnet "det store menneske og den store kunstner Heinrich Zille" og blev lavet under "Käthe

Kollwitz' protektorat". Filmen melder hermed fra starten klart ud, at den har stærke forbindelser til den yderste venstrefløj. Käthe Kollwitz var grafiker og billedhugger, og stærkt engageret i storbyproletariatets dårlige kår. Heinrich Zille, der døde få måneder før filmens premiere, var også grafiker, og en af de første kunstnere, som beskrev den uendelige nød, der herskede i Berlins overfyldte slumkvarterer. Zille havde en særlig evne til at skildre disse barske vilkår med et glimt i øjet, og han fokuserede til stadighed på, hvordan proletarerne – og i særlig grad deres børn – besad en ukuelighed og, mod alle odds, en tro på en bedre fremtid.

Mutter Krausens Fahrt ins Glück er lavet helt i Zilles ånd. Vi ser et væld af

dagligdags situationer fra Berlin: lejlighedskomplekser med trange baggårde, hvorfra man lige akkurat kan skimte et lille stykke af himlen, børn der leger på asfalten ved siden af skraldespande, gadens menneskevrimmel, overfyldte sporvogne, en gammel kone der samler en cigaretpakke op fra fortovet, nød, skænderier, alkoholisme, mv. "Berlin N. Her bor Mutter Krause," forkynner mellemteksten. Hendes søn Paul præsenteres som en af de 6½ millioner arbejdsløse. Vi ser berlinernes daglige kamp for at få mad på bordet, deres hyppige besøg hos pantelåneren, og i glimt introduceres vi også for den proletarisk revolutionære kamp for bedre levevilkår.

Filmen viser stor forståelse for de mange problemer, og der er absolut ingen sentimentalitet eller romantik forbundet med 'det ægte, folkelige liv'. En scene fra en forlystelsespark har samme diskrete, men ubønhørligt kritiske tone over for de måder, som et samfund pacificerer sine borgere på, som man godt tyve år senere finder i Lindsay Andersons *O Dreamland* (1953): Er dette virkelig det bedste, man kan tilbyde folk, der i den grad kunne trænge til lidt opmuntring? Forceret glæde, falsk morskab, kunstigt oppisket stemning. Ingen ser ud til at more sig!

Mutter Krauses billede af den tyske hovedstad står dermed i grel modsætning til opfattelsen af Weimar-Berlin som et fristed, hvor enhver tænkelig drøm kan udledes. Friheden er decideret ikke for alle. Som den tysk-jødiske journalist, satiriker og forfatter Kurt Tucholsky formulerer det:

Står Berlin for frihed? Det ville være en stor misforståelse at tro det. Berlin er blot en stor by... For lige så stor den negative frihed er i Berlin ("Her kan du gøre lige hvad du vil og ignorere alle andre"), lige så begrænset er den positive. (Tucholsky 1928, cit. in Kaes m.fl. 1994: 420).

Filmens slutning er på én gang optimistisk

og pessimistisk: på den ene side er den yngre generation (bl.a. Mutter Krauses datter) blevet politisk vakt og deltager i en politisk demonstration; på den anden side vælger Mutter Krause at begå selvmord, at "rejse ind i lykken". *Mutter Krauses Fahrt ins Glück* er en stærk og politisk engageret film – og var da også en af de første film, som nazisterne forbød.

Af de tre film står *Lohnbuchhalter Kremke* noget i skyggen af de andre to. Men den indeholder det samme engagerede portræt af folk, der befinder sig i en klemte og umulige situation. Den trofaste, ældre bogholder Kremke bliver fyret, fordi hans arbejdsplads har anskaffet en maskine, der kan erstatte fem ansatte. Småborgeren troede ikke, at den slags kunne ramme ham. Han føler sig hævet over den politiske kamp, for han er jo ikke en simpel arbejder. Kremke er af den gamle skole, der mener, at alle, der vil arbejde, også kan få et arbejde. Men der er millioner af andre arbejdsløse, og Kremke går alle steder forgæves. Han har ydermere svært ved at acceptere, at hans datter vil forloves med en 'proletar', og nægter at deltage i forlovelsesfesten. I stedet vandrer han rundt i Berlins gader og ender med at drukne sig, alt imens andre af de mange arbejdsløse marcherer gennem gaderne med krav om arbejde – en slutning med flere mindelser om *Mutter Krause*.

Mange elementer både fra denne film og fra *Mutter Krause* går igen i *Kuhle Wampe*, hvis tilblivelse skyldes et kollektiv med instruktøren Slatan Dudow og forfatteren Bertolt Brecht i spidsen. *Kuhle Wampe* etablerer fra starten et dystert og deprimerende billede af storbyen Berlin, der nok fremstår som en dynamisk by med fabrikker, skorstene, røg, tog og biler, men hvor arbejdsløsheden ikke desto mindre stiger fra 2½ til 3½ til 4½ til 5 millioner, samtidig



”Ein arbeitsloser weniger” – nabokonens tørre kommentar, da en ung arbejdsløs har kastet sig ud ad vinduet.
Kuhle Wampe (Slatan Dudow, 1932).

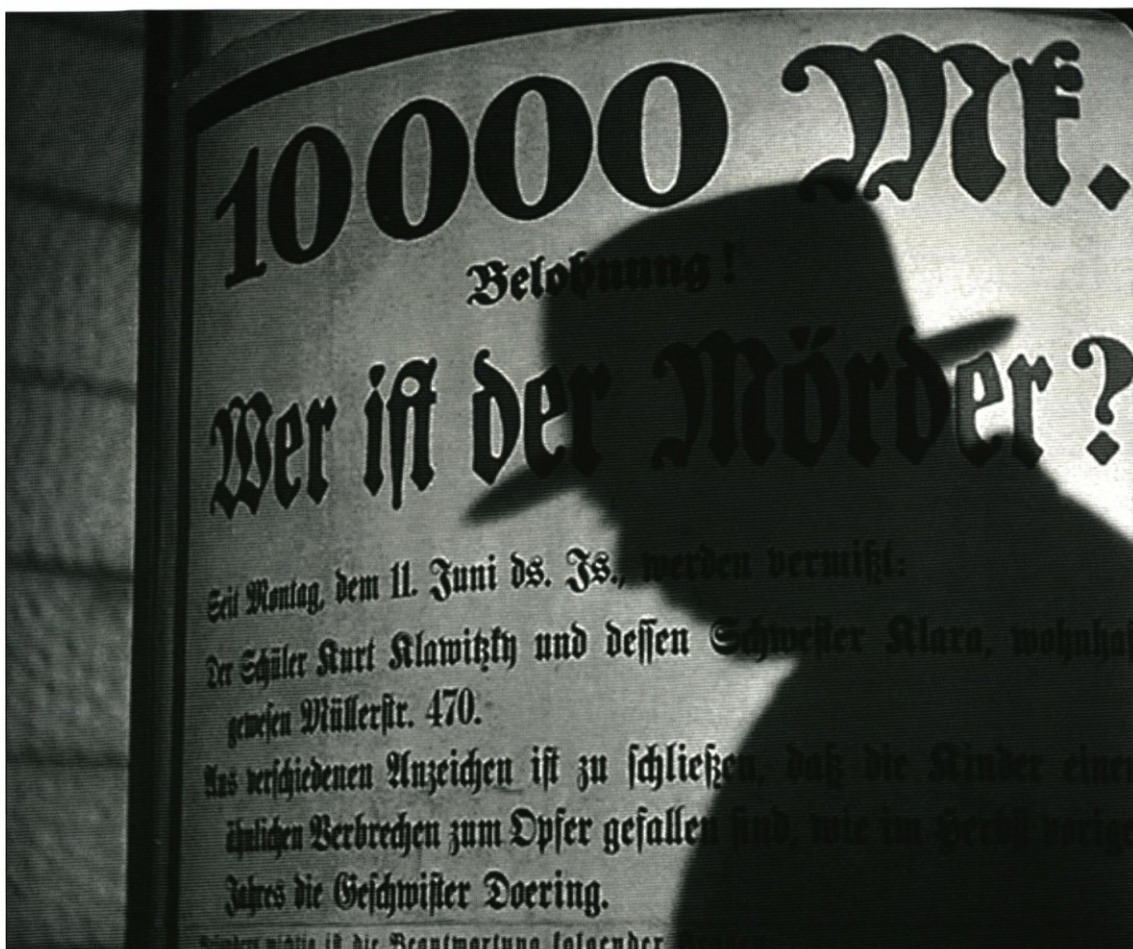
med at understøttelsen bliver sat ned. En storby med boligmangel, mørke baggårde og alt for små lejligheder.

Da en ung arbejdsløs, der ikke vil ligge sin familie til last, i starten af filmen springer ud ad vinduet – efter omhyggeligt at have efterladt sit armbåndsur i vindueskarmen – kommenterer en nabokone tørt: ”En arbejdsløs mindre,” mens horder af cyklister forgæves kører gennem byen på jagt efter et arbejde.

Uden for byen, ved Müggelsee, en stor sø øst for Berlin, ligger til gengæld et alternativt mini-samfund, nærmest en teltlejr, der på alle måder er et modstykke til stor-

byens nød og elendighed. Kuhle Wampe hedder det – hvilket på berliner-dialekt betyder ’tom mave’. Lejren bliver skildret som et solidarisk og omsorgsfuldt sted, uden at det bliver sentimentalt eller urealistisk. Tværtimod vises det tydeligt, at beboerne bærer på mange tragiske oplevelser, som ikke lige kan overvindes. Men Kuhle Wampes indvånere er politisk engagerede: Filmen viser flere demonstrationer i Berlin og ender med en slagsang om solidaritet.

Den kriminelle by. En særlig gruppe film beskriver i mere generel forstand Berlin som et farligt sted at opholde sig. Uden



En by på jagt efter en morder. Fritz Langs *M* (1931).

social indignation og politiske dagsordener fremstilles byen simpelthen som et sted for kriminalitet. En overgangsfilm fra forrige gruppe er Piel Jutzis tidlige lydfilm *Berlin Alexanderplatz* (1931). Selv om Piel Jutzi også var instruktør på *Mutter Krause*, er den sociale indignation, der findes i forlægget, Alfred Döblins murstensroman, blevet stærkt udvandet i filmen – men den findes igen i Fassbinders store tv-serie fra 1980.

I Jutzis film lægges der vægt på at skildre Berlin som en meget larmende og overvældende by. Det vrirler med spor-

vogne, dobbeltdækkerbusser og biler, og hovedpersonen Franz Biberkopf har svært ved at klare det alt sammen efter at have været spærret inde i Tegel-fængslet. Filmen giver et realistisk billede af dagligdagen for arbejdere i kvarteret omkring Alexanderplatz, men først og fremmest skildres byen som uoverskuelig og skræmmende – og et sted, hvor forbrydere altid er på udkig efter nye rekrutter.

En beslægtet fremstilling findes i Joe Mays *Asphalt* (1929, *Asfalt*). Filmen angives at foregå i Berlin, men bortset fra nogle stemningsfulde og lidt truende nat-scener

fra storbyen i starten af filmen og et kort vue ud over Berlin set fra en flyvemaskine, er filmen optaget i studiet og har ikke det væld af dokumentariske optagelser, som man finder i mange af tidens andre film. *Asphalt* er en film om begrebet storby, en rendyrket Strassenfilm, hvor gaden er identisk med farlige laster og forbryderiske ugeringer. "Jeg er frygtelig bange for gaden!" siger filmens kvindelige hovedperson. Joe Mays film omhandler ikke tidens problemer og/eller politiske kampe, men begrænser sig til at skildre (små)borgerens psykologiske konflikter imellem drifter på den ene side og pligt og anstændighed på den anden.

Fritz Lang. Blandt de film, der fokuserer på storbyens kriminalitet, indtager tre af Fritz Langs film en særlig plads: de to Dr. Mabuse-film, *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922, *Dr. Mabuse, The Gambler*) og *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933, *Dr. Mabus Testamente*), samt *M* fra 1931. Alle tre udspiller sig i Berlin.

Stumfilmen *Dr. Mabuse, der Spieler* har ikke mange location-optagelser, men fanger i særdeleshed den ustabile og utrygge periodes berliner-tidsånd. Filmen er da også netop optaget, mens inflationen var på sit højeste – en tid, hvor lyssky kræfter havde let spil. Storforbryderen Dr. Mabuse karakteriserer meget præcist samfundets tilstand: "Alles ist heute Spielerei!" – her hersker ingen orden eller retfærdighed. Ens skæbne afgøres udelukkende af tilfældigheder og udspekulerede, lyssky manøvrer.

Også *M* beskriver en utryg storby. En barnemorder sætter i den grad byen på den anden ende, at det får den kriminelle underverden til at 'hjælpe' politiet, og det virker som om byen formelig vrimler med kriminelle elementer. *M* fokuserer på kriminalitetens psykologiske sider, og

slutreplikken, "Vi må passe bedre på vores børn", peger klart på, at løsningen på problemerne findes i familien, ikke i politisk aktivitet.

Og i *Das Testament des Dr. Mabuse* bruges Berlins gader og stednavne konstant for at placere den ellers så spektakulære historie om hypnose, sindssyge og terrorisme i en genkendelig ramme. Vi får oplyst, at attentatet på Dr. Kramm finder sted i et nærmere angivet gadekryds, røveri-eriet finder sted på Unter den Linden, osv. Lang gør sig mange anstrengelser for at gøre byen realistisk og genkendelig, f.eks. er kriminalkommisær Lohmann (spillet af Otto Wernicke) en genganger fra Langs forrige film, *M*, og detaljerne fra dagliglivet er nærmest dokumentariske: gadelivet, arbejdsløsheden (det unge par møder hinanden på arbejdsanvisningen), osv. Hvor det berlinske samfund i den første Mabuse-film var en *afspejling* af den faktisk eksisterende ustabilitet, fristes man selv sagt til at læse *Das Testament des Dr. Mabuse* som en dyster *forudsigelse* om det, der meget snart kom til at ske.

"Meget snart" skal tages helt bogstaveligt: Filmen var planlagt til at have premiere den 24. marts 1933, altså mindre end to måneder efter nazisternes magtovertagelse den 30. januar, men premieren blev først udsat, og siden blev filmen forbudt af censuren, hvorfor dens verdenspremiere fandt sted 12. maj i Wien. Om *Das Testament des Dr. Mabuse* faktisk er en advarsel om, hvad en nazistisk fremtid kunne bringe, er imidlertid usikkert. Som tingene udviklede sig, valgte Fritz Lang at hævde det – forståeligt nok – men om det faktisk var hensigten at advare mod nazismen, er måske tvivlsomt. Det var jo trods alt hans kone, Thea von Harbou, den senere så flittige manuskriptforfatter på nazistiske propagandafilme, der havde skrevet manuskriptet.

Berlin – aktivitet, dynamik og kultur. I flere af Weimar-tidens film fremstår Berlin som stedet, hvor højkulturen blomstrer. Modernitetens metropol par excellence.

Den dynamiske moderne storby finder vi først og fremmest i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927, *Berlin – en storby-symfoni*, instr. Walter Ruttmann). Idéen til dette hovedværk inden for storby-portrætter opstod ifølge Siegfried Kracauer³ en dag, hvor manuskriptforfatteren Carl Mayer stod foran den store UFA Palast am Zoo-biograf. Han blev hverken foruroliget, skræmt eller overvældet, men umådeligt opløftet over byens og trafikens rytme, bevægelser og dynamik – og forestillede sig straks, hvordan de kunne forenes i en symfoni af billeder.

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt er et 5-delt montage-portræt af storbyens døgncyklus med fokus netop på den urbane dynamik: fart, rytme, ledninger, røg, teknik, og ikke mindst masser af tog og banegårde, sporvogne og gadekryds. Mennesker er medspillere i det hele: effektive arbejdere, der i stort tal vrir ind og ud ad fabriksporte eller knokler på byggepladser, flittige kontorfolk, der taler i telefon og skriver på maskine, og som i fritiden dyrker sport eller morer sig i nattelivet. Der er kun få mislyde i det ellers så begejstrede og optimistiske billede: Man noterer sig klasseforskellene, når Berlins overklasse mænd smider deres cigaretskod, og de straks samles op af en bums; eller når man stiller den fine mad, der spises på restaurant, over for Bockwurst, der spises på gaden. Og i myldretiden vrir mennesker i flok ud af togstationen, hvorefter der klippes til en flok køer, der gennes af sted i rækker – jf. Chaplins *Modern Times* (1936, *Moderne Tider*), hvor mennesker sammenlignes med en flok får. Men det altoverskyggende indtryk, man sidder tilbage med af den

moderne storby Berlin, er af et sted med udvikling, aktivitet og optimisme.

Som et kuriosum kan nævnes, at Greta Garbo-filmen *Grand Hotel* (Edmund Goulding, 1932), som bygger på Vicki Baums roman fra 1929, foregår i Berlin. "I'm staying here at the Grand Hotel. It's the most expensive hotel in Berlin!" fortæller én af gæsterne. Filmen viser dog ingen autentiske billeder fra byen, men Berlin fungerer her netop som indbegrebet af en stor europæisk metropol, et kulturelt centrum med tilrejsende kulturpersonligheder som f.eks. den russiske balletstjerne Grusinskaya, spillet af Garbo. Det russiske islæt signaleres bl.a. ved i underlægningsmusikken at knytte Grusinskaya til Rachmaninovs 2. klaverkoncert. På lignende måde har man flere steder villet signalere 'europæisk kulturby' i underlægningsmusikken, f.eks. under fortekstene, og når vi befinder os i hotellobbyen. Men man har åbenbart i Hollywood ikke kunnet finde noget berlinermusik med den rette atmosfære, så der høres Strauss-toner som "An der schönen blauen Donau" og "Geschichten aus dem Wiener Wald" eller omkvædet "Wien, Wien, nur du allein". Når man befinder sig i Hollywood, kan det være svært at høre forskel på Wien og Berlin!

Slagfærdig og ukuelig. Den sidste, store gruppe film består mest af tidlige tonefilm, der hylder Berlins ganske almindelige mennesker, deres energi og muligheder – film, som nok kan have øje for folks levevilkår, men som ikke har nogen klar politisk dagsorden.

Nogle af disse film er typiske tidlige tonefilm med musik og populære melodier, og genren er ofte komedien – à la danske film med Marguerite Viby & Co. I denne gruppe af film er Berlin – ligesom i *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* – et sted for

foretagsomme, handlekraftige mennesker. Man trives i malstrømmen af biler, sporvogne og tog, og farten og dynamikken er berusende og inspirerende. Men trods den lette tone afspejler filmene alligevel den berlinske dagligdag, som ikke altid var en dans på roser i begyndelsen af 1930'erne.

I *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932, *Jeg om dagen og du om natten*, instr. Ludwig Berger) danner både tidsbilledet og dagligdagen en realistisk ramme om en ellers forudsigelig forvekslingskomedie. I de hårde tider må to unge mennesker (som ikke kender hinanden) dele seng og værelse. Han har værelset om dagen, hvor hun er på arbejde, og hun har det om natten, hvor han er tjener på en nat-restaurant. Der er stor social spændvidde blandt filmens personer, og med den populære sangkvintet Comedian Harmonists på lydsiden – og ikke mindst den kvindelige hovedperson (også erotiske) selvstændighed, handlekraft og generelle modernitet – giver filmen et meget charmerende billede af en særlig berlinsk slagfærdig ukuelighed. I *Sunset Blvd.* (1950, *Sunset Boulevard*) sender Billy Wilder en kærlig hilsen til filmen (og til sin tid i Weimar-Berlin) i en scene, hvor et muligt filmplot er til diskussion blandt Paramounts manuskriptforfattere – plottet er netop historien fra *Ich bei Tag und Du bei Nacht*!

Foretagsomme og initiativrige personer er nærmest fast inventar i komedier, men på den særlig barske tyske og berlinske baggrund fremstår personerne med et ganske særligt gå-på-mod. Det gælder f.eks. også i den tidligere omtalte *Menschen am Sonntag* og i den interessante, nærmest tosprogede film *Hallo hallo! Hier spricht Berlin! / Allo? Berlin? Ici Paris!* (Julien Duvivier, 1932), hvor personerne søger lykken i både Berlin og Paris, og ikke er det mindste i tvivl om, at den findes.

Et ganske særligt eksempel på foretag-somhed og berliner-snarrådighed findes i den meget populære børnefilm *Emil und die Detektive* (1931, *Emil og detektiverne*, instr. Gerhard Lamprecht) – Tysklands første børnefilm. Manuskriptet var af Billy Wilder efter Erich Kästners roman. Her bliver provinsdrengen Emil af sin mor sendt til Berlin, og han oplever straks byen (og ikke mindst dens mennesker) fra den værste side: Lige inden ankomsten til Berlins Zoo banegård bliver Emil franarret alle sine penge, og ankomsten til Berlin bliver ikke det eventyr, det skulle have været. Emil indleder snarrådigt en forfølgelse af tyven, og undervejs rundt i byen møder han en mængde ukuelige, frække, foretagsomme, slagfærdige og ikke så lidt modige drenge samt en enkelt pige, hans kusine. Alle vil uden betænkning hjælpe til med at fange den væmmelige tyv (som spilles af Weimar-filmens superskurk, Fritz Rasp). Det bliver til en veritabel turisttur rundt i Berlin, hvor byen viser sig som et sted fyldt med ressourcer og muligheder. De snarrådige børn fanger (selvfølgelig) tyven, som viser sig at være en eftersøgt bankrøver. Emil modtager en kæmpe dusør (1000 Mark), som gør ham i stand til at flyve hjem igen til mor i Neustadt!

Emil und die Detektive er filmatiseret adskillige gange siden. I denne sammenhæng er den mest interessante en vesttysk version fra 1954 (instr. R.A. Stemmle), og ved at sammenholde de to versioner (som i store træk følger samme manuskript) kan man meget tydeligt se, at Berlin anno 1954 er meget langt fra Weimar-Berlin. Et af byens vartegn, Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche ved Kurfürstendamm, spillede i filmen fra 1931 en rolle som pejlemærke. I 1954 udgør den børnenes hovedkvarter, men nu ligger kirken i ruiner. Den var i lighed med store dele af byen blevet ødelagt



Gedächtniskirche før og efter de allieredes luftangreb, fra 1931- og 1954-versionen af *Emil und die Detektive* (*Emil og detektiverne*, instr. af hhv. Gerhard Lamprecht og R.A. Stemmler).

ved et bombeangreb i november 1943. Hele historien udspiller sig i 1954-versionen blandt udbombede eller nyopførte huse.

Tidsdokumenter. Når man studerer Weimar-republikkens film og i særlig grad fokuserer på Berlins fysiske tilstedeværelse i filmene, bliver man uundgåeligt og hele tiden konfronteret med det faktum, at stort set alle de bygninger, pladser og berømte 'sites', der optræder i filmene, ikke længere

eksisterer. Og hvis de gør, er det i en nyopført udgave, eller – som det er tilfældet med Gedächtniskirche – som en bevaret ruin. I nogle af de centrale bydele af Berlin var op mod 90 procent af bygningerne ødelagt ved krigsafslutningen i 1945.

Hvis man i dag besøger Berlin, gøres der på flere forskellige måder opmærksom på det før-nazistiske Berlin, og i de seneste år – efter genforeningen – bliver man også mere og mere mindet om, hvor jødisk en by Berlin var. Under den kolde krig og opdelingen af Berlin var dette ret usynligt, men er nu gjort tydeligere: Restaureringen af den forreste del af den store synagoge i Oranienburger Strasse (åbnede 1995), åbningen af det jødiske museum i 2001, afsløringen af holocaust-mindesmærket i 2005.

Men ud over disse store begivenheder er der også en del mindre, lokale initiativer. I 2000 afsløredes et mindesmærke på Hausvogteiplatz, der ligger lige syd for Unter den Linden. Pladsen var centrum for Berlins beklædningsindustri, der traditionelt beskæftigede mange jøder. I løbet af 1930'erne forsvandt de jødiske firmaer imidlertid ét for ét, fordi indehaverne rejste eller blev tvunget væk. (Som kuriosum kan her nævnes, at man fra 1936 følte behov for at kunne betegne dameundertøj som "garanteret arisk"). Mindesmærket på pladsen består dels af en skulptur og dels af en diskret, men meget markant markering af fortiden: På hvert trin op fra U-bahn stationen står navnet og adressen på et tøjfirma, der hørte hjemme på pladsen, 16 i alt. Her kan det ses, at Leopold Lindemanns firma indtil 1935 holdt til i Hausvogteiplatz nr. 9, firmaet Rosenfeld & Nathan boede i nr. 11 indtil 1939, i nr. 13 havde firmaet B. Loewenthal & Co til huse frem til 1936, osv.

Men hvorfor nævne dette i en artikel



Hausvogteiplatz i *Menschen am Sonntag* (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer og Fred Zinnemann, 1930).

om film fra og om Weimar-Berlin? Svaret findes i *Menschen am Sonntag*. Her foregår som tidligere nævnt en del af handlingen i Berlins omegn – søndagsturen væk fra storbyen, ud i det grønne, ud til vandet. Midt i udflugtssekvensen forkynnder en mellemtekst: “På samme tid i byen”, og derpå vises den ellers så travle by næsten helt tømt for mennesker. Og den lokalitet, vi ser, er netop Hausvogteiplatz. Vi ser U-Bahn skiltet og nedgangen til stationen, og kameraet giver sig god tid til at panorere rundt på pladsen, hen over de mange firmanavne, som vi nu ved ophørte med at eksistere blot få år senere.

Film

- Abschied* (Afsked, Robert Siodmak, 1930)
- Abwege* (G.W. Pabst, 1928)
- Anders als die Anderen* (Anderledes end de andre, Richard Oswald, 1919)
- Asphalt* (Joe May, 1929)
- Bent* (Sean Mathias, 1997)
- Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlin – en storbysymfoni, Walter Ruttmann, 1927)
- Berlin Alexanderplatz* (Piel Jutzi, 1931)
- Der blaue Engel* (Den blå engel, Josef von Sternberg, 1930)
- Cabaret* (Bob Fosse, 1972)
- Das Cabinet des Dr. Caligari* (Dr. Caligaris kabinet, Robert Wiene, 1920)
- Dr. Mabuse, der Spieler I+II* (Dr. Mabuse, the Gambler, Fritz Lang, 1922)
- Emil und die Detektive* (Emil og detektiverne, Gerhard Lamprecht, 1931)
- Emil und die Detektive* (Emil og detektiverne, R.A. Stemmle, 1954)
- Geschlecht in Fesseln* (Sex in Chains, Wilhelm Dieterle, 1929)

Grand Hotel (Edmund Goulding, 1932)
Hallo hallo! Hier spricht Berlin! / Allo? Berlin? Ici Paris! (Julien Duvivier, 1932)
I Am a Camera (En jomfru i fåreklæder, Henry Cornelius, 1955)
Ich bei Tag und Du bei Nacht (Jeg om dagen – du om natten, Ludwig Berger, 1932)
Jenseits der Strasse (Leo Mittler, 1929)
Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? (Slatan Dudow, 1932)
Lohnbuchhalter Kremke (Marie Harder, 1930)
M (Fritz Lang, 1931)
Menschen am Sonntag (People on Sunday, Robert Siodmak, 1930)
Metropolis (Fritz Lang, 1926)
Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Mutter Krauses himmelfart, Piel Jutzi, 1929)
Die Strasse (Gaden, Karl Grune, 1923)
Das Testament des Dr. Mabuse (Dr. Mabusés testamente, Fritz Lang, 1933)
Voruntersuchung (En kvinde myrdet, Robert Siodmak, 1931)

Noter

1. I de senere år er der også udkommet adskillige kriminalromaner, der foregår i Weimar-Berlin eller i tiden lige efter – som Erich Kochs *The Man Who Knew Charlie Chaplin* (2000) og Gunnar Kunz' *Organisation C.* (2007), Philip Kerrs *Berlin Noir*-trilogi (1989-91) og David Downings 'banegårdstrilogi' *Stettin Station*, *Zoo Station* og *Silesian Station* (2007-9). Og et helt særligt portræt af Weimar-Berlin ses i Jason Lutes' to fascinerende tegnede fortællinger *Berlin City of Stones* (2000) og *Berlin City of Smoke* (2008).
2. Oskar Panizza (1853-1921) var en tysk psykiater og avantgardeforfatter, hvis kontroversielle skrifter indbragte ham flere fængselsdomme for blasfemi. Panizza tilbragte de sidste 16 år af sit liv på en psykiatrisk klinik.
3. Kracauer (1947), s. 182.

Litteratur

Bois, Curt (1982). *Zu wahr, um schön zu sein.* Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
 Dahlke, Günther og Günter Karl (red.)(1993). *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933.* Berlin, Henschel Verlag.
 Downing, David (2007). *Zoo Station*, London, Old Street Publishing.

Downing, David (2008). *Silesian Station*, London, Old Street Publishing.
 Downing, David (2009). *Stettin Station*, London, Old Street Publishing.
 Everett, Susanne (1979). *Lost Berlin*. London, Hamlyn.
 Friedrich, Otto (1972). *Before the Deluge. A Portrait of Berlin in the 1920s.* New York, HarperPerennial 1995.
 Gay, Peter (1968). *Weimar Culture. The Outsider as Insider.* New York, W.W. Norton & Company, 2001.
 Gill, Anton (1993). *A Dance Between the Flames. Berlin between the Wars.* London, Abacus, 1995.
 Gordon, Mel og Barbara Ulrich (2002). *The Hot Girls of Weimar Berlin*, Los Angeles, Feral House.
 Gordon, Mel (2009). *Voluptuous Panic. The Erotic World of Weimar Berlin* (Expanded Edition). Los Angeles, Feral House.
 Isherwood, Christopher (1935). *Mr. Norris Changes Trains.* London, Penguin, 1975.
 Isherwood, Christopher (1939). *Goodbye to Berlin.* London, Penguin, 1974.
 Kaes, Anton, Martin Jay og Edward Dimendberg (red.) (1994). *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press.
 Korte, Helmut (1998). *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
 Kracauer, Siegfried (1947). *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film.* New Jersey, Princeton University Press, 1974.
 Nicolson, Harold (1932). "The Charm of Berlin". In: *Der Querschnitt* 9, no. 5. Optrykt i: Anton Kaes et al. (red.): *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press, 1994.
 Roth, Joseph (2004). *What I Saw. Reports from Berlin 1920-1933.* London, Granta Books.
 Tucholsky, Kurt (1928). "Berlin und die Provinz". In: *Die Weltbühne* 24. Optrykt i: Anton Kaes et al. (red.): *The Weimar Republic Sourcebook.* Berkeley, University of California Press, 1994.
 Wendtland, Karlheinz (1991). *Geliebter Kintopp. Jahrgang 1929-1934.* Berlin, Verlag Medium Film.
 Willett, John (1984). *The Weimar Years. A Culture Cut Short.* London, Thames and Hudson.
 Zweig, Stefan (1944). *Die Welt von Gestern.* Dansk udg. *Verden af i går* Signet, 4.udg. 1. opl., 2002.