Jeanpaul Goergen

WALTER RUTTMANN

Eine Dokumentation

Freunde der Deutschen Kinemathek

Jeanpaul Goergen

WALTER RUTTMANN

Eine Dokumentation

mit Beiträgen von
Paul Falkenberg
William Uricchio
Barry A. Fulks

Freunde der Deutschen Kinemathek

Inhalt

Seite 5 Ulrich Gregor: Vorwort

6 Walter Ruttmann: Zeichnungen, Gemälde, Filmbilder

17 - 72 1. ESSAYS

17 Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann - ein Porträt
57 Paul Falkenberg: Tonmontage. A propos Walter Ruttmann
59 William Uricchio: Ruttmann nach 1933
67 Barry A. Fulks: Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazimoderne

73 - 96 2. WALTER RUTTMANN: TEXTE, INTERVIEWS, GESPRÄCHE

73 Kunst und Kino / Malerei mit Zeit
75 Patentschrift: Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematographischer Bilder
78 Einladung zur Uraufführung von LICHTSPIEL OPUS 1 / Kino als Kunst / Mein neuer Film
79 Gespräch mit Ruttmann / Berlin ? - Berlin! / Berlin als Filmstar
80 Der neue Film / Wie ich meinen BERLIN-Film drehte / Die niederländische Filmliga
81 Staat, Film und Alkohol
82 Die 'absolute' Mode
83 Die Russen und wir / Prinzipielles zum Tonfilm (1) und (2)
84 Shaw im Tonfilm / Tonfilm? - !
85 Programmsätze eines Praktikers: Tonfilm-Schaffen / Der isolierte Künstler
86 Moderne Werbung im Film / Die Symphonie der Welt
87 Technik und Film
89 Wie soll ein avantgardistischer Ton- und Sprechfilm beschaffen sein? / Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann
90 Qualität und Konfektion
91 Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen / Der 'filmische' Film
92 Ruttmann plaudert / Auch Eisen kann Filmstar sein. S. Pfankuch im Gespräch mit Walter Ruttmann
93 Film und Werkfilm / Die bunte Gefahr. Kleine Meckerei über den Farbfilm
94 Farbfilm
96 Weitere Texte und Interviews von Walter Ruttmann

97 - 158 3. KOMMENTIERTE FILMOGRAPHIE

97 LICHTSPIEL OPUS 1 (1921)
101 LICHTSPIEL OPUS 2 (1921)
104 DER SIEGER (1922)
104 DAS WUNDER (1922)
105 Zwei Kurzfilme nach 'poèmes cinématographiques' von Philippe Soupault (1922)
106 FALKENTRAUM, für DIE NIBELUNGEN, Teil 1. Regie: Fritz Lang (1924)
106 Mitarbeit bei DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED. Regie: Lotte Reiniger (1924-26)
107 Formenspiele für LEBENDE BUDDHAS. Regie: Paul Wegener (1924)
107 RUTTMANN OPUS 3 (1924)
108 RUTTMANN OPUS 4 (1925)

111 DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES (1925)
112 DER AUFSTIEG (1926)
113 SPIEL DER WELLEN (1926)
113 WOLKENHINTERGRUNDSFILM für August Strindbergs 'Ein Traumspiel' (1927)
114 BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)
122 Mitarbeit bei HOPPLA, WIR LEBEN! Inszenierung: Erwin Piscator (1927)
123 Mitarbeit an der Montage von DAS WEISSE STADION. Regie: Arnold Fanck (1928)
123 Deutsche Bearbeitung von UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE. Regie: René Clair (1927)
124 DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE (1928)
126 MELODIE DER WELT (1929/1930)
129 DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN (1929)
129 Mitarbeit bei LA GUERRE ENTRE LE FILM INDEPENDANT ET LE FILM INDUSTRIEL/ Tempête sur La Sarraz (1929)
130 WEEKEND (1930)
133 Mitarbeit bei LA FIN DU MONDE. Regie: Abel Gance (1930)
134 FEIND IM BLUT (1931)
136 IN DER NACHT (1931)
138 Mitarbeit und Supervision bei CEUX DU VIKING. Regie: Varick Frissell/René Ginet (1931)
138 ACCIAIO (1933)
140 Bild- und Tongestaltung bei BLUT UND BODEN. Regie: Rolf von Sonjewski-Jamrowski (1933)
141 ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934)
142 METALL DES HIMMELS (1935)
144 KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT... der Stadt Düsseldorf am Rhein (1935)
146 STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935)
147 STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST (1935)
147 SCHIFF IN NOT (1936) / HELDEN DER KÜSTE (1937)
148 MANNESMANN (1937)
151 IM ZEICHEN DES VERTRAUENS (1937) / IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (1937)
153 WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938)
154 HENKEL. Ein deutsches Werk in seiner Arbeit (1938)
156 DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940)
157 DEUTSCHE PANZER (1940)
158 ABERGLAUBE (1940)
158 EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS (1941)

159 - 166 **4. PROJEKTE UND UNVOLLENDETE FILME**

159 Filme für die Tänzerin Mary Wigman und die Tanzbühne Laban (vor 1926) / Entscheidung auf den Schienen (1928) / Menschen in Gefahr (1929) / Les 32 (1930) / On tourne Faust (1930/31)
160 Filmvorhaben in der UdSSR (1931) / Paris (1931)
161 Ein Simenon-Film (1932) / Don Quichotte (1932) / Deutsche Helden zur See (1933)
161 Mitarbeit bei TRIUMPH DES WILLENS. Regie: Leni Riefenstahl (1934/35)
166 Glück auf! (1939) / Der Warthegau (1940/41) / Ein Film über die Post (1941)

167 - 168 **5. FILME, AN DENEN W. R. WAHRSCHEINLICH MITGEWIRKT HAT**

169 - 170 **6. WALTER RUTTMANN FÄLSCHLICH ZUGESCHRIEBENE FILME**

171 - 181 **7. LITERATUR**

182 Walter Ruttmann-Retrospektive 28. Dezember 1987 / 1. - 17. Januar 1988 (Kino Arsenal)
184 Dank / Photonachweis

Vorwort

Vor nunmehr bald zwei Jahren (im Dezember 87 und Januar 88) veranstalteten die Freunde der Deutschen Kinemathek auf Anregung und in Zusammenarbeit mit Jeanpaul Goergen im Arsenal-Kino eine umfassende Retrospektive der Filme von Walter Ruttmann, die von einem Seminar über Ruttmann begleitet wurde. Aus diesem Anlaß erschien eine Sammlung von Texten und filmographischen Daten - allerdings nur in einer Vorauflage von 100 Exemplaren, denn die Sammlung der Texte war noch nicht komplett.

Inzwischen liegt nunmehr die vollständige, revidierte und korrigierte Sammlung aller für das Buch bestimmten Texte vor (nicht zuletzt Jeanpaul Goergens eigener, vom zahlreichen Anmerkungen begleiteter Essay), so daß die Publikation über Ruttmann nun endlich erscheinen kann. Das Warten hat sich gelohnt, denn es ist eine Arbeit entstanden, die auf einer ganz ungewöhnlich intensiven und gründlichen Recherche über eine der wichtigsten Figuren der deutschen Filmgeschichte basiert; es handelt sich überhaupt um die erste Monographie im deutschen Sprachbereich, was angesichts der Bedeutung Ruttmanns und des Wiederauflebens seiner Filme, insbesondere von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT längst überfällig ist.

Die vorliegende Publikation gewährt einen faszinierenden Einblick in eine zentrale Epoche deutscher Filmgeschichte; sie versammelt viele Informationen aus erster Hand, räumt mit einigen Legenden auf, stellt kontroverse Urteile vor und macht auch die Grenzen des Recherchierbaren deutlich.

Besonders interessant sind die Einblicke in die Epoche des ersten Entstehens avantgardistischer Filmbestrebungen zu Beginn der zwanziger Jahre, die hier in einen kunst- und ideengeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden und mit besonders vielen Belegen ausgestattet sind; aber auch die Analyse des Ineinanderspiels verschiedener Kräfte im Vorfeld des BERLIN-Films und der unterschiedlichen Reaktionen auf diesen Film. Die Szenerie des künstlerisch anspruchsvollen deutschen Kinos und die Filmpublizistik jener Zeit werden mit Akribie deutlich gemacht und zum Leben erweckt. Ferner liefert die Untersuchung Aufschluß über Ruttmanns Experimente beim Übergang zur Tonfilmzeit; und letztlich geht sie auch einem besonderen Aspekt der Entwicklung Ruttmanns, der die Rezeption seines Werkes nicht gerade erleichtert hat, keineswegs aus dem Weg: Ruttmanns Verhalten in der Zeit nach 1933, seiner Anpassung an das Nazi-Regime. Sowohl die Filmographie wie mehrere Aufsätze, die speziell dieses Thema behandeln, machen die Ambivalenz dieser Entwicklung ganz deutlich, die von den frühen Experimenten über den BERLIN-Film, über die Tonfilmexperimente bis hin zu Nazi-Propagandafilmen wie DEUTSCHE PANZER führte. Man darf dieses Kapitel der Ruttmann-Biografie eben keinesfalls ausklammern, sondern muß es daraufhin befragen, was hier an möglicherweise Typischem einer deutschen Künstlerentwicklung vorliegt. Daß zur Beurteilung gerade dieser Frage die vorliegende Publikation wesentliche Anhaltspunkte liefert, ist nicht ihr geringstes Verdienst.

Anmerkung: Um die Umrechnung der Filmlängen von Metern in Minuten zu ermöglichen, haben wir uns bemüht, die originalen Vorführgeschwindigkeiten zu ermitteln. Bei LICHTSPIEL OPUS 1 sind dies 18 Bilder/sec (belegt durch die Angabe in der Partitur von Max Butting; Hinweis von Berndt Heller, Berlin), bei RUTTMANN OPUS 3 (Tonfilm-Fassung, s/w, mit der Musik von Hanns Eisler, verloren) 20 Bilder/sec (Karl Brodmerkel: Die Anfänge der deutschen Tonfilmindustrie, III. Teil, in: Bild und Ton, Berlin/DDR 1955), bei FALKENTRAUM 22 Bilder/sec (Mitteilung Berndt Heller, Berlin), bei BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT 21 Bilder/sec (vgl. Edmund Meisels Partitur: "Vorführungstempo im Durchschnitt 21 Bilder, nicht weniger als 20, höchstens 22"), bei den Werbefilmen 22 Bilder/sec (Mitteilung Lore Leudesdorff) und bei *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* 22 Bilder/sec (Mitteilung Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/M.).

Die Laufzeit eines 35 mm-Films errechnet sich auf der Grundlage der seit Einführung des Tonfilms standardisierten Geschwindigkeit von 24 Bilder/sec folgendermaßen:

1 Meter = 2, 19 Sekunden; 1 Minute = 27,4 Meter. Bei einer langsameren Vorführgeschwindigkeit sind diese Werte entsprechend zu modifizieren.

Ulrich Gregor

August 1989

1. ESSAYS

Walter Ruttmann - Ein Porträt

von
Jeanpaul Goergen

1.

Das Werk eines Künstlers ist nicht von den Bedingungen seines Lebens zu trennen, aber es wirkt unabhängig davon, indem es Zeit und Geist verdichtet. Die meisten Filme von Walter Ruttmann sprechen auch heute noch zu uns. Sie sind mehr als ein Zeitdokument und mehr als der Kontext, in dem sie entstanden sind. Sie sind Kunst, die sich im Kopf des Zuschauers vollendet. Keine Interpretation ersetzt ihr Erlebnis als optische Musik im abgedunkelten Kinosaal.

Die Auseinandersetzung mit Walter Ruttmanns künstlerischem Werk ist bis heute weitgehend unterblieben; dementsprechend schlecht ist die Forschungslage. Hier wird zum ersten Mal der Versuch unternommen, Ruttmanns Biographie auf der Grundlage gesicherter Fakten darzustellen.

Walter Ruttmann ist einer der wichtigsten Vertreter der filmischen Avantgarde der 20er Jahre. Seine abstrakten, zum größten Teil farbigen Zeichentrickfilme LICHTSPIEL OPUS 1 und LICHTSPIEL OPUS 2 (beide 1921), RUTTMANN OPUS 3 (1924) und RUTTMANN OPUS 4 (1925) zählen zu den gelungensten Versuchen auf dem Gebiet des 'absoluten Films'. Abstrakte Sequenzen entstehen auch für Reklamefilme, für Fritz Langs *Nibelungen* und Lotte Reinigers *Abenteuer des Prinzen Achmed*. Mit BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT wird Ruttmann schlagartig berühmt. BERLIN gilt als das filmische Dokument der Neuen Sachlichkeit; der Film wirkte stilbildend auf dem Gebiet des Dokumentarfilms und der Montage.

Walter Ruttmann ist auch ein Pionier des Tonfilms, dessen künstlerische Möglichkeiten er als erster für die Avantgarde nutzbar machte. In den Werbefilmen DEUTSCHER RUNDFUNK (1928) und MELODIE DER WELT (1929/30) überträgt er die Technik der Bildmontage auf den Tonschnitt. Das Hörspiel WEEKEND (1930) ist eine futuristische Collage aus den Alltagsgeräuschen eines Wochenendes und ein Vorläufer der *musique concrète*.

Anfang der 30er Jahre lebt Ruttmann überwiegend in Paris, wo er u. a. an Abel Gances Monumentalfilm *La fin du monde* (1930) mitwirkt. Sein in Frankreich angefangener Spielfilm MAN DREHT FAUST wird nicht beendet. In Deutschland dreht Ruttmann während dieser Zeit FEIND IM BLUT (1931), einen halbdokumentarischen Film über die sozialen Ursachen der Syphilis, sowie IN DER NACHT (1931), eine kurze Studie über die durch Musik hervorgerufenen Stimmungsbilder.

1932/33 realisiert Ruttmann in Italien nach einer Vorlage von Luigi Pirandello den Spielfilm ACCIAIO, der überwiegend in der faszinierenden Welt eines Hüttenwerkes spielt.

Mitte 1933 kehrt Ruttmann nach Deutschland zurück. Für den Reichsbauernführer und Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft Darré entsteht ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934), für Leni Riefenstahl dreht er die später nicht verwendete Rahmenhandlung zu *Triumph des Willens*. Ab 1934 ist Ruttmann bei der Ufa-Werbefilm-AG angestellt - seine folgenden Filme bis zu seinem Tod am 15. Juli 1941 sind allesamt Werbefilme: für die 'Stahlwerksverband AG' (METALL DES HIMMELS, 1935), für Städte wie Düsseldorf, Stuttgart und Hamburg, für die 'Deutsche Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger' (SCHIFF IN NOT, 1936), für Industrieunternehmen wie Mannesmann, Henkel und Bayer, für die Wehrmacht (DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN und DEUTSCHE PANZER, 1940) sowie zwei Filme im Dienste der 'Volksgesundheit' (ABERGLAUBE, 1940, und EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS, 1941).

Das erste und bisher einzige Buch über Walter Ruttmann erschien 1956 in den Niederlanden[1] und wurde vermutlich wegen der Sprachbarriere nie rezipiert. Es enthält aufschlußreiche Hinweise auf Ruttmanns Filmstil und interessante Analysen vor allem seiner Werbefilme für die Ufa. Im Sommer 1958 schrieb Renate Gleißberg[2] am damaligen 'Deutschen Institut für Film und Fernsehen' in München eine recht oberflächliche Abschlußarbeit über Walter Ruttmann. 1959 unternahm Werner Wallroth[3] in einer Diplomarbeit für die 'Deutsche Hochschule für Filmkunst' in der DDR einen Vergleich zwischen Ruttmanns BERLIN-Film und Dsiga Wertows *Der Mann mit der Kamera*. Ruttmanns Freund, der Schnittmeister und Regisseur Paul Falkenberg, veröffentlichte 1961 einen wichtigen Aufsatz[4] über dessen Technik der Tonmontage am Beispiel von WEEKEND. 1963 veranstalteten die 'Westdeutschen Kurzfilmtage' in Oberhausen eine kleine Ruttmann-Retrospektive, zu der Lotte H. Eisner[5] eine Einführung schrieb. 1965 untersuchten die Amerikaner Jiri Kolaja und Arnold W. Foster[6] Ruttmanns Montagetechnik am Beispiel der Eingangssequenz des BERLIN-Films. Ebenfalls 1965 beschäftigte sich in der DDR Rolf Liebmann[7] mit Dramaturgie und Montage im BERLIN-Film und zeigte interessante Parallelen zu Alfred Döblin und James Joyce auf. Im selben Jahr erschien Thomas Kuschels Abhandlung[8] über die Darstellung des Menschen und seiner Gesellschaft am Beispiel von Ruttmanns BERLIN und Wertows *Vorwärts Sowjet*. In seinem 1972 zum ersten Mal erschienenen 'Lexikon Film' gab Ulrich Kurowski[9] wichtige Hinweise für die Einschätzung von Ruttmanns Arbeiten nach 1933. Hans Scheugl und Ernst Schmidt Jr. beschäftigten sich dagegen in ihrer 'Subgeschichte des Films'[10] ausschließlich mit Ruttmanns Avantgarde-Filmen. Die beiden Autoren unternahmen als erste den Versuch, eine vollständige Filmographie von Ruttmann vorzulegen. In seinem Buch 'The Cubist Cinema' machte Standish D. Lawder[11] auch auf den Maler Walter Ruttmann aufmerksam - eine Anregung, die 1977 von Heinz Steike in der bisher einzigen Fernsehdokumentation[12] über Ruttmann aufgegriffen wurde. Steike schrieb auch den Artikel über Walter Ruttmann in 'Film als Film'[13], dem vorzüglichen Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des 'Kölnischen Kunstvereins' Ende 1977. 1978 würdigte Hansjörg Schmitthenner[14] in einer Hörfunksendung des Bayerischen Rundfunks das von ihm wiederaufgefundene Hörspiel WEEKEND, das seitdem wiederholt im Mittelpunkt von Rundfunksendungen stand[15]. 1982 untersuchte William Uricchio[16] in seiner Dissertation Ruttmanns BERLIN-Film im Zusammenhang mit dem Städtefilm bis 1930. Im Zuge der Wiederaufführung von frühen Filmmusiken sind Ruttmanns OPUS-Streifen und der BERLIN-Film wiederholt im großen Rahmen aufgeführt worden. Die zu diesen Veranstaltungen erschienenen Programmhefte[17] erbrachten zum Teil interessante Texte

und Hinweise. Die einzige Publikation, die sich ausschließlich mit Ruttmanns Filmen im Dritten Reich beschäftigt, wurde 1984 in den USA von Barry A. Fulks[18] vorgelegt. Ebenfalls 1984 untersuchte Matthew Bernstein[19] Ruttmanns Filmstil am Beispiel des BERLIN-Films. 1985/86 schließlich gab Hans Jürgen Brandt in einer dreiteiligen Artikelserie[20] einen Überblick über Ruttmanns Gesamtwerk "vom Expressionismus zum Faschismus".

Ruttmanns vier OPUS-Filme (1921-25) und BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927) sind zweifellos seine wichtigsten Filme. Über sie ist zu Recht am meisten geforscht worden, auch wenn OPUS 1 - 4 lange Zeit in der ihnen zukommenden Bedeutung nicht erkannt wurden und der BERLIN-Film immer noch unter dem Einfluß der Kritiken von Kracauer ("nicht ein einziger sinnvoller Zusammenhang wurde aufgedeckt"[21]) und John Grierson ("er enthält Opium"[22]) beurteilt wird. Mit Ruttmanns übrigen Filmen hat sich die Filmgeschichte so gut wie nicht beschäftigt, so wie die Kunstgeschichte den Maler Ruttmann nicht kennt. Seine Tonmontage WEEKEND von 1930 wurde verdienstvollerweise von der Hörspielforschung wiederentdeckt und rezipiert. Ruttmanns Schaffen unter dem Nationalsozialismus ist aber die erstaunlichste Lücke: die Beschäftigung mit seinen nach 1933 entstandenen Filmen hat in Deutschland nicht stattgefunden. Einzig seine Beteiligung an den Dreharbeiten zu *Triumph des Willens* [23] von Leni Riefenstahl wurde thematisiert.

2.

Walter[1] Ruttmann wird am 28. Dezember 1887 in Frankfurt am Main geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Kaufmann, der lange Jahre in China verbracht hatte und viele asiatische Kunstgegenstände mit nach Hause gebracht hatte, stirbt kurz nach seiner Geburt. "Das Haus der Ruttmanns war mit Geschmack und dem Komfort einer traditionsreichen, wohlhabenden Bürgerfamilie eingerichtet."[2] Zusammen mit seinen beiden Schwestern wächst Ruttmann wohlbehütet auf. "In der Familie Ruttmann - unter deren Vorfahren auch ein Maler war - war es im übrigen Tradition, sich mit Kunst und schöngeistigen Dingen zu beschäftigen."[3] Ruttmann besucht das humanistische Goethe-Gymnasium in Frankfurt; das Lernen fällt ihm leicht. Die Lehrer fördern zudem seine Vorliebe für Musik; mit zwölf Jahren beginnt er Cello zu spielen. Er bewundert Bach und Mozart. Diese Musikalität wird später ganz wesentlich seine filmische Handschrift prägen.

1905 legt Ruttmann - "nach einer sehr angenehmen Schulzeit"[4]- sein Abitur ab. "Als einst das Frankfurter Goethe-Gymnasium im Saalbau eine Feier veranstaltete, da wurde auf dem Podium des großen Saales ein riesengroßes Bild aufgestellt, auf dem sämtliche Lehrer der Anstalt täuschend ähnlich porträtiert waren. Dieses Bild hatte der damalige Primaner Ruttmann gezeichnet, und seine Mutter erzählt heute noch, wie er, auf dem Fußboden liegend, tagelang arbeitete. Die Mutter war es auch, die damals ihren Sohn zum Architekten machen wollte."[5]

Ruttmann begibt sich 1906 nach Zürich, um Architektur zu studieren.[6] "Plötzlich aber läßt er alles stehen und liegen, schreibt seiner Mutter, daß es eine Feigheit sei, wenn er sich für ein Studium einsetze, für das er nicht berufen sei, und geht schnurstracks nach München. Dort wird er das, wozu ihn seine Sehnsucht treibt: Maler. Freier Maler. Um Gottes willen kein Akademiker, denn die Schablone haßt er. Mit den Besten des Faches kommt er zusammmen, darunter auch mit Corinth."[7] 1909 ist Walter Ruttmann in München an der Akademie in der Malklasse von Prof. Angelo Jank.[8] Sein bester Freund aus jenen Jahren, der Musiker Max Butting[9], ist auch der einzige Zeuge von Ruttmanns damaliger Entwicklung. "Ich erinnere mich nicht mehr genau daran, was ihn bewogen hat, das Architektur-Studium aufzugeben, um Maler zu werden; aber ich vermute zweierlei: seine ungemein starke Liebe zur Farbe und die erstaunliche Begabung für völlig sichere, im Bewegungsimpuls bis ins letzte Detail charakteristische Zeichnung. Er strebte nicht eigentlich danach, Gemälde zu schaffen; er hat mir oft genug gesagt, daß ihn nicht etwa die Liebe zur Malerei zum Maler gemacht hätte. Aber Farben und bewegte Linien wiederzugeben, war ihm ein notwendiges Mittel, sich auszudrücken und sich ausleben zu können. (...) Ruttmanns erste Regung, Architektur studieren zu wollen, ist nicht einfach ein Irrtum gewesen; der Wunsch war durchaus begründet. Er hat mir einmal gesagt, die irrtümliche Auffassung, daß Malerei nur die Fassade der Dinge wiedergäbe, hätte ihn zuerst von ihr abgehalten. Erst als er in einem ganz einfachen kleinen Stilleben zufällig den Versuch machte, etwas zu malen, sei ihm aufgegangen, wieviel für ihn Grundsätzliches er im Malen sagen könne, und darum hätte er sich von der Architektur abgewandt. Tatsache ist, daß etwas Architektonisches, ich möchte sagen, eine Betonung des Grundrisses in allen seinen mir bekannten Zeichnungen und Gemälden vorherrscht, und daß er diesen Grundriß in ganz eigener Art durch Zeichnung und Farbe herauszuholen verstand..."[10] In München studiert Ruttmann ebenfalls bei Hermann Gröber[11], dessen Einfluß Max Butting besonders hervorhebt: "Gröbers Einfluß und die Begeisterung für Lovis Corinth verschafften ihm eine gründliche impressionistische Technik; vor allem aber zeichnete er, wo er nur konnte, und er wurde ein virtuoser, mit wenigen Strichen viel sagender Zeichner."[12] In München ist Ruttmann mit Klee und Feininger befreundet.[13] Die Stadt macht einen tiefen Eindruck auf den jungen Studenten.[14] Zusammen mit seinem Freund Albrecht Haselbach spielt er in den Schwabinger Caféhäusern auf: Ruttmann am Cello, Haselbach auf der Geige.[15] Eine zusätzliche Ausbildung erhält Ruttmann in Marburg bei dem Maler Ubbelohde.[16] Über seine weitere künstlerische Entwicklung müssen wir uns wieder auf Max Buttings Erinnerungen verlassen: "Im Jahre 1912 verlebten wir beide mehrere Monate am Achensee.[17] Die Ruhe dieser Zeit, die Eigenart der umgebenden Bergform und die nähere Bekanntschaft, die Ruttmann kurz vorher mit den Werken Hodlers gemacht hatte, verursachten eine erste, völlig selbständige Entwicklung; eine gründliche Abkehr vom Impressionismus zu einem Stil, in dem er versuchte, Wesentliches in farblich wie zeichnerisch höchst vereinfachter Art wiederzugeben. Im Besitz meiner ersten Frau, Fine Butting, befindet sich neben dem ersten kleinen Ölbild, jenem Blumenstilleben, von dem ich gesprochen habe, noch ein Porträt von mir vom Sommer 1912, das Ruttmanns impressionistisches Können und seine außerordentlichen Fähigkeiten als Porträtmaler beweist. Unmittelbar nach diesem Porträt entstanden die neuen Arbeiten. (...) In der Folgezeit bis zum Kriegsbeginn entstanden sehr viele graphische Arbeiten, die ganz deutlich zeigen, wie er mit einfachsten Mitteln versuchte, Ausdruck zu geben. Aber er erklärte mir diese Zuwendung zur Graphik als eine Ausflucht und meinte, daß ihn die gleiche Einfachheit in der Malerei zu einem primitiven Formalismus führen müsse, den lehne er aber ab, - so dumm sei er nicht."[18]

Ruttmann etabliert sich als Maler, mit Erfolg. Bis 1914 lebt er auf großem Fuße von den Einkünften aus seiner Kunst.[19] Er beteiligt sich an Plakatwettbewerben und gewinnt mehrere erste Preise.[20] Nur ein einziges dieser Plakate ist erhalten. Es wirbt für das 'Café Botanischer Garten' in München und besticht durch

seine Stilisierung. Ein schwarzer Ober serviert eine überdimensionale Kaffeetasse, auf der sich, diese Fläche auflockernd, ein freundlicher Lichtreflex spiegelt. Der Ober ist auf Kopf, Kragen und Hand reduziert; er wächst aus dem blauen Plakathintergrund hervor und gibt sich als Körper nur durch den Ausriß auf der Tasse zu erkennen.[21]

Ruttmanns malerisches und graphisches Werk ist nur fragmentarisch erhalten.[22] Aus der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg sind es neben dem erwähnten Plakat folgende Bilder, die sämtlich unbetitelt sind (die von mir gewählten Bezeichnungen dienen allein deren Identifizierung):

1) "Mann mit Zigarre", 1911, Bleistiftzeichnung, 31 x 43
2) "Gasbehälter", 1911, Kohlezeichnung, 31 x 40
3) "Großstadtstraße", undatiert, Tusche (?), 32 x 25
4) "Porträt Max Butting", 1912, Öl[23]
5) "Gelbe Brandmauer", 1913, Aquarell, 31.5 x 21
6) "Blaue Böschung", undatiert, Aquarell, 24 x 18
7) "Biergarten im Sommer", undatiert, Aquarell, 30 x 18
8) "Weizenfelder", undatiert, Aquarell, 29 x 18
9) "Kleiner Waldsee", undatiert, Aquarell, 27.5 x 37
10) "Seenlandschaft", undatiert, Aquarell, 19.5 x 23

Während der "Mann mit Zigarre" noch eine naturalistische Porträtstudie darstellt, zeigen sich im "Gasbehälter" bereits Tendenzen zur Abstraktion und Reduktion: die Häuser sind bedrohliche Schatten, die Menschen davor nur Schemen, dunkle Klumpen, die in dieser trostlosen Vorstadtsiedlung zur Arbeit gehen. Die "Gelbe Brandmauer" - ein Mietshaus mitten in einer idyllischen Kleingartenkolonie - gewinnt Spannung durch den Gegensatz zwischen der fensterlosen Brandmauer und der im vollen Sonnenlicht blühenden Natur. In der "Blauen Böschung" leuchtet das Wasser des Sees derart intensiv, daß es mit seinem vielfachen Blau das Grün der Böschung übertönt. In gleißendes Sonnenlicht ist auch der "Biergarten im Sommer" getaucht; die Ausflügler verflüchtigen sich zu Licht- und Farbschemen. Auch die "Weizenfelder" sind eine Sommerlicht-Studie, Impressionen einer leicht welligen ländlichen Weite. Der luftige "Kleine Waldsee" gehört ebenfalls in diese Schaffensperiode, die durch den Versuch gekennzeichnet ist, den wesentlichen Stimmungsgehalt eines Eindrucks durch Reduzierung und Vereinfachung in Farbe und Fläche wiederzugeben. Man erkennt den Einfluß von Matisse und Cézanne.[24] Am gelungensten ist wohl die "Seelandschaft", die im Rhythmus und Gegenrhythmus von Farbe (rot - blau) und Form (Wellen) schwingt. Von diesem Bild scheint eine direkte Linie zu den fliegenden Farbformen in LICHTSPIEL OPUS 1 zu führen.

Gleich zu Beginn des Weltkriegs, im August 1914[25], wird Ruttmann eingezogen; das Einjährigenjahr hatte er zuvor in Darmstadt abgeleistet[26]. Zusammen mit seinem Freund Albrecht Haselbach wird er als Artillerie-Leutnant und Gasschutz-Offizier[27] an der Ostfront eingesetzt. Max Butting erinnert sich: "Er hatte einmal als Soldat im 1. Krieg 3 Tage Arrest bekommen (er war ja völlig unmilitärisch und selbst das große Wohlwollen seines Hauptmanns konnte diese 'Strafe' nicht verhindern). In diesem Arrest schrieb er in ein kleines Oktavheft ein satirisches 'De profundis'."[28] Aber auch dieses "köstlich sarkastische Dokument" ging verloren. Max Butting: "Wenn er auch nicht an Kämpfen direkt teilgenommen hat[29], so kam er in Rußland in Situationen, in denen er Furchtbares erleben sollte. Darunter litt er maßlos und sagte mir einmal: wenn man über die entsetzlichen Sinnlosigkeiten des einzelnen Geschehens nicht verrückt würde und kein oberflächlicher Fatalist wäre, dann sei die Gefahr, einem zermürbenden Mystizismus zu verfallen, für ihn jedenfalls das Nächstliegende. Seine Nervenzerrüttung war infolgedessen auch so besorgniserregend, daß er verschiedene längere Erholungsurlaube in Deutschland verbringen mußte. In dieser Zeit malte er in Baden-Baden ein Bild, das einen 'Spaziergang im Wald' darstellt. In diesem Bild sind in merkwürdigster und eigenartig vollendeter Weise extrem naturalistische Momente mit mystischem Inhalt und formalistischen Vergewaltigungen verkoppelt. Es ist ein Werk, das von allen, die es sahen, wegen seiner künstlerischen Überlegenheit anerkannt, und ebenso wegen seiner unkünstlerisch philosophischen Haltung abgelehnt wurde. Der nächste Urlaub brachte eine 'Auferstehung', von der wir wegen seines tiefen Ausdrucks betroffen waren, aber gleichzeitig wegen seiner fast impressionistischen Technik."[30]

Während des Stellungskrieges hat Ruttmann Gelegenheit zu musizieren - er liebt vor allem Bach -, zu malen und zu zeichnen.[31] Während dieser Zeit soll er zusehends unzufriedener über die dem statischen Medium Malerei innewohnenden Begrenzungen geworden sein[32].

Walter Ruttmann um 1917

1917 schreibt Ruttmann aus dem Feld an seine Mutter: "Der Krieg wird nicht eher zu Ende sein, als bis das preußische Regierungs- und Militärsystem am Boden liegt. Hältst Du es wirklich für einen Zufall, daß sich die ganze Welt gegen uns verbündet hat?"[33] Als entschiedener Kriegsgegner kehrt Ruttmann 1917 aus dem Felde zurück.[34] Ein einziges Bild läßt sich sicher dieser Zeit zuordnen:

11) "Reiter vor orthodoxer Kirche", 1916, Kohlezeichnung, 29.5 x 40.5

Das Bild zeigt in einer Diagonalkomposition eine Reitergruppe, die umrißhaft ins Bild steigt, sowie den Turm einer russisch-orthodoxen Kirche vor einem weitoffenen Himmel, über einem angedeuteten Wäldchen. Die Bewegung der Reiter geht nahtlos über in die Dynamik des Kirchturms und setzt sich fort in einem großen hellen Wolkenloch, so daß die Komposition neben ihrem

geometrischen Aufbau etwas Bogenförmiges, Kreisendes bekommt.

Am 16. März 1918 heiratet Walter Ruttmann in Berlin Maria Sommer - "eine große Liebesheirat"[35]. Das junge Paar zieht nach Wasserburg am Inn, wo Ruttmann sich als Maler niederläßt. Sechs Bilder mögen aus dieser Zeit stammen:

12) "Caféhaus", 1917, 18 x 26
13) "Ernster Mann", undatiert, Kohlezeichnung 25 x 37
14) "Krieg", 1918, Holzschnitt, 22 x 24
15) "Denken", 1918, Holzschnitt, 25 x 21.3
16) "Spaziergang", 1919, Lithographie, 17.5 x 26.5 [36]
17) "Porträt Curt Laß", undatiert, Lithographie[37]

In der Caféhausszene sowie im Porträt von Curt Laß ist deutlich der Einfluß des Expressionismus sowie des Kubismus zu erkennen. Der Tisch im Caféhaus erscheint in der Draufsicht als großer heller Kreis, dem als Gegenelemente zwei seitlich geschene Gläser sowie eine über den Tischrand reichende Weinflasche kontrapunktisch zugegeben sind. In "Krieg" bedroht ein Ritter (Krieger?) mit einem langen Schwert eine in Opferpose kauernde nackte Frau. In "Denken" sieht man drei Köpfe, die über der auseinanderbrechenden Welt mit dem apokalyptischen Reiter trauernd-denkend sinnieren. Die Haltung der Hände, die Auge, Ohr und Stirn bedecken, ist als Anspielung auf die drei asiatischen Affen - nichts sehen, nichts hören, nichts sagen - zu deuten. Im "Spaziergang" wird, ähnlich wie in Marcel Duchamps "Akt, eine Treppe hinabsteigend" aus dem Jahre 1912, die Auflösung der Form in und durch die Bewegung sichtbar. In dieser Lithographie zeigt sich, ähnlich wie in der "Seenlandschaft", Ruttmanns Übergang von der Malerei zum bewegten Bild. Auch die erhalten gebliebenen Ölgemälde aus dieser Schaffensperiode um 1918 zeigen den Einfluß des Futurismus. Ruttmann versucht, Geschwindigkeit und Bewegung, die Dynamik der Zeit, in seinen zweidimensionalen Bildern darzustellen. In der Bewegung aber löst sich jegliche Form auf; der Gegenstand in Bewegung ist nicht mehr als Objekt, sondern nur noch als Bewegung zu erkennen. Max Butting berichtet auch über diesen Stilwandel seines Freundes. In Wasserburg habe Ruttmann ihn mit der Erklärung überrascht, "daß er glaube, nun einen neuen, ihm adäquaten Weg gefunden zu haben. Bei einem Bild seien Farben und Formen das Wesentliche, also brauche es auch nur aus Farben und Formen zu bestehen, Gegenständliches sei überflüssig. Ruttmann hatte sieben oder acht größere Bilder in dieser Art gemalt. Es ist mir nie ganz klar geworden, ob er damals schon doch ein wenig an der Richtigkeit des Weges zweifelte, oder ob er restlos von ihm überzeugt war. Für seinen Charakter war es überraschend, daß er plötzlich energisch auf eine Kollektivausstellung dieser Bilder bestand. Die Bilder wurden in Frankfurt am Main ausgestellt. Über das künstlerische Ergebnis dieser Ausstellung bin ich nicht unterrichtet; entscheidend für ihn war die furchtbare menschliche Katastrophe, die sich vollzog. Ruttmann erkrankte sehr schwer an Grippe, seine Frau wollte ihn noch einmal sehen und kurz nachdem sie den bewußtlos im Krankenhaus liegenden Ruttmann besuchte, brachte sie ein totes Kind zur Welt und starb selbst. Ruttmann erholte sich erst nach Monaten; als man ihm dann von dem Tode seiner Frau und seines Kindes berichtete, erlitt er einen Rückfall. Lange Zeit war er nicht fähig zu arbeiten."[38]

Von den Wasserburger Bildern sind nur zwei bekannt:

18) "Abstrakt Nr. 8", 1918, Öl auf Leinwand, beschriftet "R/18/8", 59 x 100
19) "Letztes Bild", 1918, Öl auf Leinwand, beschriftet "R/18", 77 x 104,5 [39].

In "Abstrakt Nr. 8" herrschen noch naturhafte Formungen vor, die von einer geometrisch angelegten Sonne beschienen werden - das Bild kriegt durch diese Unentschiedenheit im Stil einen unfertigen Charakter. Das "Letzte Bild" dagegen besticht durch seine durchdachte und ausgewogene Form: die Darstellung von Bewegung. Die Gegenstände sind explosionsgleich aufgelöst und ihre Fragmente wie abfliegende Splitter in Bewegung gesetzt. Von einem soliden zentralen Kern scheint sich eine Folge von kleinen gekrümmten und rechteckigen Formen gelöst zu haben. Diese steigen und schweben, gleiten auf und ab, angetrieben durch sich von unten ausbreitende Kreisbögen. Diagonal verlaufende Fluglinien zeigen die Bewegungsrichtung an.[40] Nach Fertigstellung dieses Bildes soll Ruttmann gesagt haben: "Es hat keinen Sinn mehr zu malen. Dieses Bild muß in Bewegung gesetzt werden."[41] Ruttmann wendet sich endgültig dem Film zu.[42] "In den letzten Jahren war er zu der Überzeugung gekommen, daß den Wasserburger Bildern vielleicht doch gerade das Wesentliche fehlt, obwohl er glaubte, sie als das konzentrierte Wesentliche erschaffen zu haben; und da er Gegenständliches immer noch als 'Roman in der Malerei' empfand, glaubte er, daß durch eine Verdeutlichung des Bewegungsmomentes in der Zeichnung die Bilder ihre Überzeugungskraft bekommen würden. Ruttmann war stets ein eifriger Besucher des Kinos gewesen, und alle Bewegungsvorgänge im Kino hatten ihn in der Evolution der Linie stark gefesselt. Er erkannte auch die ungeheure Bedeutung des Kinos für das allgemeine Publikum; lehnte den Film als Roman ab und überlegte immer wieder, wie ein Film als Kunstwerk gestaltet sein müßte. So kam er, der den Film optisch auffaßte, dazu, ein 'bewegtes' Bild schaffen zu wollen."[43]

Ruttmann ist nun ein bekannter und anerkannter Maler, der gut vom Verkauf seiner Bilder leben kann.[44] "Vielleicht hätte der emsig Schaffende schon damals mit Porträtzeichnungen sein Glück machen können, denn das Talent war unverkennbar, aber Ruttmann sagte: 'Die Leute sollen sich photographieren lassen!' Seine Auffassung formuliert er treffend in der Frage: 'Soll sich der Künstler nach dem Laien oder der Laie nach dem Künstler richten?'"[45] In einem Gespräch[46] mit dem 'Hamburger Anzeiger' etwa um 1929/30 berichtet er von seiner frühen Beschäftigung mit Film als Kunst: "Mein größtes filmisches Erlebnis war ein Cowboyfilm, der auf einem Rummelplatz als Schaubudenangelegenheit mit der dortigen 'Dame ohne Unterleib' edel wettstritt. Ich war Gymnasiast; aber hauptsächlich malte ich, und ein anderer Beruf kam für mich nicht in Frage. Aber nach diesem großen Erlebnis besagten Films, der von einer eigenen Dampfmaschine getrieben wurde, ahnte ich über Malen hinaus. Ich dachte daran, daß sich die Bewegung von Menschen und Dingen ausnutzen lassen könnte. Ich ahnte den Filmregisseur. Ich wurde Maler, lief in jeden Film und grübelte über seine Möglichkeiten. Film als Kunst??! Es gab keinen besseren, gereinigteren Namen für das, was mich hetzte und zwang, in diese aufregende Materie einzudringen. Ich begann Artikel zu schreiben. Kein Mensch hat sie gedruckt. Wenn man mir die Manuskripte zurücksandte, waren sie mit Randbemerkungen etwa folgenden Inhalts versehen: 'Es hat sich nun endgültig herausgestellt, daß der Film mit Kunst nichts zu tun hat, denn das Theater...' usw." [47]

'Kunst und Kino' - entstanden zwischen 1913 und 1917 - ist der früheste bekannte Text[48] von Ruttmann überschrieben.*

* Fast alle der im folgenden angeführten Texte, Interviews und Gespräche von Walter Ruttmann sind in diesem Band dokumentiert. Gesonderte Hinweise auf die entsprechenden Seitenzahlen unterbleiben.

Radikal plädiert er für den Film als eigenständiges Kunstwerk. Er setzt den Film von der Literatur und vom Theater ab - hat aber den gedanklichen Durchbruch zum abstrakten Film noch nicht geschafft, denn er behält noch "Handlung" und Schauspieler bei; mit letzteren habe der "Filmbildner" zu arbeiten "wie mit Pinsel und Farbe". Die Gesetze des Films stünden denen der Malerei und des Tanzes am nächsten, ja: Filmkunst sei bildende Kunst! Ruttmann fordert, die spezifischen Mittel und Möglichkeiten des Films zu nutzen, d.h. ihn optisch zu konzipieren - mit Stimmungsgehalt, Bewegung und Rhythmus von "Formen, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten". Diese formalen Möglichkeiten des Films seien weit mehr als Schmuck oder Dekoration: "Ebenso wie in der Malerei der künstlerische Inhalt identisch ist mit dem Formalen - so, daß die eigentlichen Träger des seelischen Gehaltes in den Energien der Farben, Flächen, Bewegungsrichtungen u.s.f. und nur untergeordnet in dem Gegenständlichen zu suchen sind - ebenso kann der Kern des Künstlerischen bei einem Filmbildwerk nur in den (...) Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten des Kinos stecken." In dieser Gleichsetzung von Form und künstlerischem Inhalt bei untergeordneter Bedeutung des konkreten Gegenstandes liegt der Kern von Ruttmanns künstlerischer Auffassung.

3.

Walter Ruttmann zeigt sich als Maler als ein wacher Beobachter der Avantgarde in der Bildenden Kunst, wie an seinem Werk abzulesen ist.[1] Er kann durchaus im Umkreis des "Blauen Reiters" angesiedelt werden. Erkennt man in den Aquarellen den Einfluß von Cézanne und Matisse, so verweist die "Seenlandschaft" auffällig auf Franz Marc. In den "Reitern vor orthodoxer Kirche" und den folgenden Bildern macht sich der Einfluß der Kubisten, von Picasso und Kandinsky bemerkbar. Ruttmanns abstrakte Ölgemälde von 1918 spiegeln den Einfluß von Robert Delaunay[2] - kurz nach 1922 läßt sich Ruttmann zudem von dessen Porträt von Philippe Soupault zu einem experimentellen Film über den Eifelturm anregen. In seinen letzten Bildern wird der Versuch überdeutlich, in Anlehnung an den Futurismus, Bewegung darzustellen. Dabei stellt sich folgendes Problem: "Der Blick, der in geistigen Dingen immer mehr auf die Betrachtung eines zeitlichen Geschehens gedrängt wird, weiß mit den starren, reduzierten zeitlosen Formeln der Malerei nichts mehr anzufangen." Dieses Eingeständnis einer künstlerischen Sackgasse findet sich in Ruttmanns wohl um 1919/20 entstandenen Text 'Malerei mit Zeit'[3]. Ruttmann sieht in Geschwindigkeit und Tempo das Hauptmerkmal seiner Zeit. Dadurch ergebe sich eine andere Wahrnehmung der Welt: der erstarrte, zeitlose Augenblick werde durch das dynamische, zeitliche Geschehen - die Bewegung - verdrängt. Das starre Nebeneinander einzelner Punkte werde abgelöst durch das im steten Werden begriffene Bild einer Kurve. Dieses neue Lebensgefühl verlange nach einer neuen künstlerischen Form. Ruttmann nennt sie 'Malerei mit Zeit': "Die Technik der Vorführung ist die der Kinematographie." Im Gegensatz zu seiner in 'Kunst und Kino' geäußerten Auffassung, Filmkunst sei bildende Kunst, siedelt er den neuen Künstler jetzt "etwa in der Mitte von Malerei und Musik" an. Und er spricht jetzt auch nicht mehr von Handlung und von Schauspielern, sondern nur noch von den optischen Möglichkeiten des Films, als da wären: "die unendlich vielen Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegtheit, Geradheit und Rundung, Masse und Feingliedrigkeit und deren unzähligen Zwischenstufen und Kombinationen." Diese dem Film wesenseigenen optischen Formen werden durch den "Zeit-Rhythmus" - wir dürfen annehmen: durch Musik - gegliedert. Der Schritt zur Abstraktion ist vollzogen; der abstrakte Film in Gedanken fertig[4].

Wenn Thea Völcker[5] schreibt, daß Ruttmann vor dem Kriege Aufsätze mit seinen Anschauungen verfaßt habe und dann 'Malerei mit Zeit' referiert, könnte man dieses Manuskript auch auf die Zeit um 1914 datieren. Dagegen spricht allerdings der letzte Abschnitt dieses Textes, wo Ruttmann schreibt: "Seit fast zehn Jahren bin ich von der Notwendigkeit dieser Kunst überzeugt. Erst jetzt bin ich der technischen Schwierigkeiten Herr geworden..."[6] Leider beschreibt Ruttmann in 'Malerei mit Zeit' diese Probleme nicht näher, wie er auch keinen Hinweis auf die Art der Umsetzung seiner filmischen Ideen gibt. Am 27. Juni 1920 wird sein 'Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematographischer Bilder' für das Deutsche Reich patentiert.[7] Ein dreiviertel Jahr später, im April 1921, erfolgt die Uraufführung von LICHTSPIEL OPUS 1 - dieser Zeitraum deckt sich verblüffend mit jenem Hinweis, Ruttmann habe für die Herstellung dieses Films ein dreiviertel Jahr gebraucht.[8] Daraus ergibt sich eine Datierung von 'Malerei mit Zeit' auf 1919, wahrscheinlicher aber erst auf Mitte 1920, jedoch keinesfalls später. Ruttmanns Hinweis auf seine "fast zehn Jahre" alte Überzeugung von Film als Kunst fiele demnach etwa in die Jahre 1912/13.[9]

Die genaue Datierung von 'Malerei mit Zeit' ist insofern von Bedeutung, als sie mithilft, Ruttmanns Leistung im Rahmen der allgemeinen Kunstdiskussion zu situieren. Denn die Idee, die Grenzen zwischen Malerei, Musik und Tanz aufzubrechen und zu einem Gesamtkunstwerk zusammenzufügen, war auch im 'Blauen Reiter' präsent, so in der Bühnenkomposition *Der gelbe Klang* von Kandinsky. Dieser hatte sogar den Plan, dieses Stück zu verfilmen.[10] In Frankreich war es der Maler Léopold Survage, der den Sprung hin zum bewegten Bild wagte und ab 1912 das Projekt eines abstrakten und farbigen Films verfolgte und Mitte 1914 auch in einem Manifest begründete.[11] Ob Survages Versuche Eingang nach Deutschland fanden, ist nicht bekannt. Im deutschsprachigen Raum war es wahrscheinlich der Kritiker Bernhard Diebold[12], der als erster den Bewegungsimpuls der Expressionisten[13] in Richtung Kino weiterdachte. 1916 forderte er in einer dreiteiligen Artikelserie über 'Expressionismus und Kino'[14] zum ersten Mal den "vom Künstler gemalten Film". Er schreibt: "So viel steht für mich fest: daß im berühmten Reiter Kandinskys, in Campendonks Zirkusclown, der seine Menagerie im Kreis um sich toben läßt, Bewegung dargestellt ist; ebenso wie in Delaunays Kathedrale durch die organisch gebogenen Röhren der gotischen Bündelpfeiler eine lebendige Kraft zielt; ebenso wie van Goghs Landschaften im elektrischen Strom erzittern, Cézannes 'Bacchanale' in einem chaotischen Gewälz von Fleischmassen, Erdballen, Gewölk und Laub getrieben wird; von dem Wellengewoge der Marcschen 'Pferde', seinem 'Hirten', wo Woge, Fels, Hirt und Lamm in einen tobenden Wirbel verfließen, von dem Zucken in Munchs 'Nordlicht', in Kandinskys 'Improvisation: Presto' gar nicht zu reden. Selbst kubistische Bilder suggerieren in ihrer Verschwommenheit ein kristallinisches Wachstum, eine ewige Grenzverschiebung."[15] Diese Bilder bedienten sich aber unzureichender Mittel, um 'bewegte Vision' festzuhalten: erst im Kino finde der Expressionismus seine Erfüllung. Theater[16] und Tanz als ebenfalls bewegte Kunst blieben stets illusionistisch orientiert, da auf den Schauspieler angewiesen: "Der vom Künstler gemalte Film hingegen schaltete völlig frei über Körperform wie über jegliche naturgebundene Erscheinung." Die dann folgende Beschreibung eines solchen "gemalten Films" zeigt eine verblüffende Übereinstimmung mit Ruttmanns

LICHTSPIEL OPUS 1 und 2 sowie mit dessen Beispiel aus 'Malerei mit Zeit'. Die Gegenüberstellung der beiden Texte mag diese Geistesverwandtschaft unterstreichen:

- Diebold, 1916: "Wie in der Musik männliche und weibliche Motive tanzend und kämpfend sich verlieren und finden, wie ihre ewig bewegten Formen sich zu verzerren scheinen und immer auf den gesetzlichen Wegen der exaktesten Theorie aller Künste durch Dissonanzen, Variationen, über schicksalstarre Orgelpunkte und anarchische Kadenzen wieder zur Urform gelangen, also bewegten sich lineare oder flächige Ströme, Flammen, Winde, Wellen, alle in rhythmische Ordnung gebannt, gegen-, über-, hintereinander: sie bekämpften sich, verschlängen sich, spieen sich wieder aus, und endlich löschten oder ertränkten die Figurationen eines roten Dur-Elements die feindlichen des blauen Moll. Spitze Bildungen würden von geschmeidigen Schlangenmotiven umschlungen und in gänzlicher Umwindung umgeformt, Kristalle wüchsen von der Bildgrenze zur Mitte und unausweichlich zerknirschten sie sich in gewaltiger Explosion."

- Ruttmann, 1919/20: "Es erscheint also z.B. an der Projektionswand eine chaotische Masse von schwarzen kantigen Flächen, die sich im plumpen, trägen Rhythmus zueinander bewegen. Dazu tritt nach einiger Zeit eine ebenfalls dunkle, schwerfällige wellenförmige Bewegung, die formal zu der schwarzen Kantigkeit in Beziehung steht. Die Steifheit der Bewegung und die Dunkelheit nimmt zu, bis eine gewisse Starrheit erreicht ist. Blitzartige, mehrmals wiederholte, in Intensität und zeitlicher Aufeinanderfolge gesteigerte Erhellungen zerreißen die dunkle Starrheit, es entwickelt sich daraufhin (...) ein sternartiges Helligkeitszentrum - die wellenartige Bewegung vom Anfang erscheint wieder, diesmal aber zunehmend aufgelichtet in lebhafterer Bewegtheit, immer in Verbindung mit dem Crescendo des Lichtzentrums, - runde weiche, helle blühen auf - und gleiten in die schwarze Kantigkeit des Anfangs und erreichen schließlich eine strahlende, frohe Helligkeit und tanzartige Bewegtheit des ganzen Bildes, die langsam in eine helle freudige Ruhe übergeht. Es mag dann eine drohende dunkle, schlangenartig schleichende Bewegung einsetzen, die anschwillt, die Helligkeit zurückdrängt und schließlich einen außerordentlich lebhaften Kampf zwischen Hell und Dunkel hervorruft (...) - es entsteht ein Splittern, tobendes Durcheinander von hellen und dunklen Elementen, bis irgendwie durch sieghafte Steigerung des Lichts Ausgleich und Ausklang gebracht wird."

Zwar fordert Diebold im Anschluß an seine abstrakte Vision des gemalten Films einschränkend "den nicht allzu absoluten Bildmusiker", den er zudem noch weitgehend mit Symbolen und Allegorien wie Kreuz, Speer, Schwert und Herz arbeiten sieht. Aber wichtiger ist seine Vorstellung vom "Bildmusiker", die sich in Ruttmanns Bestimmung der neuen Kunst als zwischen Malerei und Musik angesiedelt wiederfindet, sowie seine fantastische Vorwegnahme eines abstrakten, gemalten Films. Ruttmann und Diebold kannten sich nachweisbar ab 1921: Diebold rezensierte die Uraufführungen von LICHTSPIEL OPUS 1 und 2 für die 'Frankfurter Zeitung'.

Diebold beschließt seine Überlegungen zu 'Expressionismus und Kino' aus dem Jahre 1916 mit der Hoffnung auf den "Bildmusiker". Im vom Künstler gemalten Film "vollendete sich die Theorie des reinen Expressionismus, und in der malerischen Praxis kämen auch für viele dieser Modernsten die Begriffe Arbeit, Phantasie und Können wieder zu Ehren. Denn diesen Film mit seinen tausend kleinen Verschiebungen zu malen, verlangte bei aller phototechnischen Mithilfe die stille Emsigkeit eines gotischen Miniaturkünstlers, und die ewige Abwandlung eines bandartigen Themas in unendliche Variationen, eines Knäuels goldener Schlangen zu ersinnen, benötigte bewegliche Phantasie und sichere Hände. (...) Unabhängig vom unverläßlichen, eigenwilligen Material menschlicher Schauspieler beherrschte in seinem Maschinistenhäuschen ein einziger genialer Kinarch, der malende Musiker oder musikalischer Maler selber, das Tempo der unendlichen Filmmelodie: ein Richard Wagner nicht des Wort-Tondramas, sondern der Licht-Tonsinfonie, der Schöpfer der zeiträumlichen Eurythmie als der neuen Kunst."[17] Als dieser "geniale Visionär bewegter Rhythmen"[18] tritt als erster Walter Ruttmann an die Öffentlichkeit.

Ruttmann weiß, daß er seinen Weg gefunden hat. "Gleich nach dem Kriege, nicht abgeschreckt vom allseitigen Widerstand, schritt er zur Tat."[19] In einem Interview mit Jerzy Toeplitz teilt Ruttmann mit, daß er mit den Skizzen zu seinen abstrakten Studien "fast unmittelbar nach dem Kriege in Berlin" begonnen habe, "zusammen mit dem schwedischen Maler Eggeling."[20] Ruttmann läßt sich vom Desinteresse der Öffentlichkeit nicht von dem als richtig erkannten Weg abbringen: "Inzwischen hatte die Technik Erfolge über Erfolge, ohne daß der menschlich-geistige Ausdruckswille mitkam. Nicht die Erfindung der kinematographischen Apparatur hat den Film geschaffen, sondern der Wille unserer Generation, ihre Aktivität in sichtbaren Bewegungsvorgängen zu formulieren. Die Erreichung der Gleichgewichte ist Kunst."[21] - "Ich zog mich in meine Dachkammer nach München zurück, kaufte mir ein Lehrbuch der Kinematographie und fing an, Bewegungsstudien mit der Kamera zu treiben. Zumeist war es ein abstraktes Formenspiel von Kreisen und Linien, deren in der Bewegung miteinander kämpfende und sich harmonisch vereinende Figuren mich zu immer neuen optischen Visionen verlockten."[22]

Ruttmanns erste kinematographische Versuche entstehen in einer Scheune in Berg am Starnberger See.[23] Er arbeitet meistens in der Nacht, da es tagsüber allzu große Stromschwankungen gibt.[24] Er gründet seine eigene Filmfirma[25], die 'Ruttmann-Film G.m.b.H.' mit Sitz in der Zuccalistraße 2 in München 38.[26] - "Ich hatte mir mit einfachen Mitteln einen Tricktisch konstruiert, der mir unerwarteterweise patentiert wurde und der nun dazu diente, die einzelnen Zustandszeichnungen auf den Filmstreifen zu bannen."[27] Ruttmanns "Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematographischer Bilder" wird ihm vom 27. Juni 1920 an patentiert.[28] Sein Tricktisch besteht aus "mehreren in dem Lichtweg hintereinanderliegenden, durchsichtigen und beweglichen Bildplatten". Die Motive werden mit feuchtbleibender Farbe auf die Platten aufgetragen. Ruttmann ist sich sicher, daß mit seinem Verfahren "die mannigfaltigsten, eigenartigsten und stimmungsreichsten kinematographische Bildreihen von höchster künstlerischer Beeinflussung" erzeugt werden können. Oft schläft er nur zwei Stunden am Tag, die übrige Zeit arbeitet er an seinem absoluten Film.[29]

Nach zwei stummen Aufführungen Anfang April 1921 findet am 27. April 1921 die öffentliche Uraufführung von LICHTSPIEL OPUS 1 im Berliner Marmorhaus statt[30] - Ruttmann ist somit der erste, der einen abstrakten Film in Deutschland öffentlich vorstellt.[31] Die Begleitmusik stammt von Ruttmanns Freund Max Butting; sie sei von Ruttmann und ihm im engen Zusammenhang mit dem Bildgeschehen geschrieben worden:[32] "Ruttmann war von der Richtigkeit seines Weges überzeugt, erklärte mir aber, es müsse unbedingt während der Vorführung seines Filmes Musik erklingen. Es sei für ihn jedenfalls nicht möglich, das

Gehör so lange auszuschalten. Ich glaube, Ruttmanns große Musikalität[33] hat ihn im mehrfacher Beziehung, zum Teil abträglich, beeinflußt. Ich war ursprünglich gar nicht davon überzeugt, daß zu dem Film, den er mir gezeigt hatte, Musik notwendig sei; denn tatsächlich war der Film eine dreiteilige Sonate. Als Maler, dem die Zeitkomponente in seinem Werke fremd war, hatte er eine zeitlich aufgelöste Form suchen müssen, und da hielt er sich an seine musikalischen Erfahrungen. Ich schrieb ihm schließlich die Musik... Musikalisch hatte ich nicht viel Neues versuchen können, denn der Film war ja gemalte alte Musik. An unserem Einvernehmen, an dem Zueinanderpassen von Musik und Film war auch nichts auszusetzen, wohl aber daran, daß beides zu gut zueinanderpaßte. Der Erfolg war sehr groß, aber es war kennzeichnend, daß ein Teil des Publikums behauptete, der Maler hätte die Musik, ein anderer Teil, der Musiker hätte die Malerei porträtähnlich wiedergegeben."[34]

Am 5. November 1921 heiratet Walter Ruttmann in Berlin Erna Treidel. Sie ging später nach der Trennung von Ruttmann mit Pudowkin nach Rußland und wirkte bei dessen Film *Der Deserteur* (1933) als Regie-Assistentin mit.[35]

Ruttmanns zweiter abstrakter Film LICHTSPIEL OPUS 2 wird am 15. Februar 1922 von der Filmzensur in München mit einem 'Jugendverbot' belegt. Der Grund dafür dürfte in einer damals laufenden staatlichen Aufklärungskampagne gegen die Hypnose zu suchen sein, in deren Verlauf sogar die Darstellung einer Hypnose-Sitzung in einem Spielfilm der Zensur zum Opfer fiel. Offensichtlich befürchtete die Zensurbehörde von den grellen Bildeffekten in OPUS 2 eine hypnotische Wirkung auf die Zuschauer.[36]

Die erste Aufführung von LICHTSPIEL OPUS 2 findet Ende Januar 1922 in Frankfurt vor geladenen Gästen statt. Dabei ist erneut der Kritiker Bernhard Diebold, der seine Besprechung in der 'Frankfurter Zeitung' mit einem Aufruf beendet: "Diese neue Augenmusik (...) wird einen schweren und langsamen Passionsweg zur Gunst des Publikums haben. Beschleunigung wäre höchstens möglich, wenn kluge Geschäftsleute sich den gemalten Film zu einer Reklame modernster Art erwählten und so durch den Kompromiß von Kunst und Geschäft die Augen des Publikums für die neuen Phänomene bereit und willig machten."[37] Dieser "kluge Geschäftsmann" wird Julius Pinschewer[38], der Pionier des deutschen Werbefilms. Aus der Zusammenarbeit Pinschewer-Ruttmann entstehen bereits 1922 zwei kurze Reklamefilme, 'Filme in Farbe': DER SIEGER wirbt für Excelsior-Reifen und DAS WUNDER für Kantorowicz-Liköre. Es sind die ersten abstrakten farbigen Werbefilme überhaupt.

In den frühen zwanziger Jahren lernt Ruttmann im Berliner Künstler- und Literatentreff, dem 'Romanischen Café', den surrealistischen Dichter Philippe Soupault aus Paris kennen. Ruttmann wird ihn in der Folgezeit mehrmals wiedersehen: in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre in Berlin[39] sowie in Paris zwischen 1929 und 1931.[40] Aus der ersten Begegnung mit Soupault entsteht der Plan, zwei seiner 'poèmes cinématographiques' zu verfilmen. Eine weitere Anregung kommt von Robert Delaunays 1922 gemalten Porträt Philippe Soupaults. Ruttmann hat diese beiden Filme - nach den Erinnerungen von Philippe Soupault - tatsächlich gedreht[41], aber weder eine zeitgenössische Erwähnung, etwa anläßlich einer Vorführung, noch eine Spur der Filme ließen sich auffinden.[42]

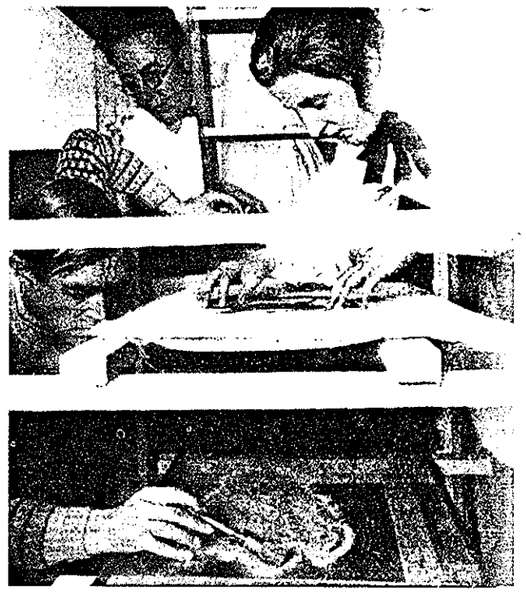
Bei der Frankfurter Voraufführung von LICHTSPIEL OPUS 1 Anfang April 1921 macht Bernhard Diebold Ruttmann mit dem 21jährigen Frankfurter Werkzeugbauer Oskar Fischinger bekannt.[43] Der junge Filmenthusiast ist von Ruttmanns Film sehr beeindruckt, zumal er selbst Überlegungen in Richtung abstrakter Trickfilm angestellt hat: von einem Wachsblock sollen - Bild für Bild - dünne Scheiben abgeschnitten werden. So ergäbe sich im Zeitablauf das bildliche Geschehen der Veränderungen auf dem Wachsblock. Rudolf Schneider veranschaulicht Fischingers Erfindung 1926 mit folgendem Beispiel: "Nehmen Sie ein geschältes, hart gesottenes Ei und ein scharfes Messer, und schneiden Sie das Ei sehr schnell in möglichst dünne Scheiben auf. Wenn Sie es so schnell und fein aufschneiden könnten, daß aus der stets sich verändernden Schnittfläche gewissermaßen eine zusammenhängende Bewegung entstünde, so hätten Sie wiederum die Auflösung eines Körpers in Bewegung erlebt: Der Querschnitt durch das Ei, der zuerst als kleiner Kreis erschienen wäre, hätte sich langsam vergrößert, es wäre darin der Dotter zum Vorschein gekommen, um gleichfalls als Kreisfläche zu wachsen und wieder dahinzuschmelzen, und der äußere Umriß des Eies hätte sich schließlich bis zur auslaufenden Spitze verjüngt und wäre in einem stumpfen Punkt verschwunden."[44] Ruttmann interessiert sich für diese Idee, korrespondiert von München aus mit Fischinger und bittet um Klärung für ihn besonders wichtiger Punkte: "Wie ist es z.B. möglich, Flächen darzustellen, die auf der einen Seite scharf begrenzt sind, auf der anderen Seite aber allmählich verlaufen? Dies scheint mir ein ziemlich schwierig zu lösender Punkt zu sein, der aber für meine Arbeiten von allergrößter Wichtigkeit ist.[45] Sie sprachen während Ihres Aufenthaltes in München von der Möglichkeit, wolkenartige Gebilde in Bewegung[46] darzustellen. Dazu ist aber unbedingt erforderlich, daß Halbtöne ineinander übergehen."[47] Im November 1922 hat Fischinger Ruttmann von den Möglichkeiten seiner Erfindung überzeugt und verkauft ihm eine Lizenz zur kommerziellen Nutzung der Wachsschneidemaschine. Das erste Exemplar ist Anfang 1923 fertig und wird an den mittlerweile nach Berlin umgezogenen[48] Ruttmann geliefert. Ruttmann selbst hat in der Zwischenzeit "noch sehr viele Versuche mit Wachsfärben und Filtrieren"[49] gemacht, wie er am 11. Januar 1923 Fischinger mitteilt - sein großes Interesse an dieser Trickvorrichtung dokumentierend. Daß Fischinger eine Zeitlang Ruttmanns Schüler bzw. Mitarbeiter war[50], ist nicht auszuschließen. Dafür aber, daß er Ruttmanns Assistent bei OPUS 1, 2 und 4 gewesen sein soll, gibt es keinen Beleg.[51] Ruttmann benutzt die Wachsschneidemaschine für Trickeffekte in Lotte Reinigers Scherenschnittfilm *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (Produktion: Comenius-Film GmbH, Berlin-Friedenau) und sehr wahrscheinlich für Werbefilme für Julius Pinschewer.[52] Im *Prinzen Achmed* läßt Ruttmann bei der Darstellung des Zaubers, den der Magier über Achmed verhängt, aus dem Wachsblock in rascher Folge ineinanderfließende Figuren und Köpfe[53] entstehen. Die entfernt an Fingerabdrücke erinnernde Fantasiewelt erscheint in einem fantastisch-weichen, pulsierenden, beinahe psychedelischen Licht.

Lotte Reiniger erinnerte sich später an die geglückte Zusammenarbeit mit Walter Ruttmann: "Ich sah zunächst Ruttmanns Filme im Marmorhaus in Berlin in einer Nachtvorstellung. Wir hatten gehört, da kommt ein Künstler aus München, der abstrakte Filme macht. Und da wir an dieser speziellen Arbeit sehr interessiert waren, gingen wir dahin und sahen uns die Filme an, und wir waren ungeheuer begeistert, waren hingerissen von dem musikalischen Rhythmus dieser Sache, von der wirklichen Darstellung einer musikalischen Bewegung - optisch - das war für uns etwas gänzlich Neues und wir trachteten dann auch danach, diesen Künstler kennenzulernen und luden ihn ein, sich in unserem

Institut[54] unsere Filme anzusehen, d.h. meine kleinen Silhouettenfilme, dann ein Film, den mein Mann[55] gemacht hatte und dann auch die Trickfilme von Bartosch. Er kam dann, und wir haben uns von dem Moment an eigentlich sehr herzlich angefreundet. - Als Fritz Lang mich aufforderte, für ihn den Traum Krimhildes in seinem berühmten Film *Die Nibelungen* - damals die größte Unternehmung, die im deutschen Film passiert war - zu machen, fühlte ich mich ungeheuer geehrt und geschmeichelt, weil endlich die Industrie auf unsere kleine experimentelle Gruppe zurückgriff. Ich kriegte dann in dem Studio in Babelsberg einen Ticktisch eingerichtet und machte also zwei schöne Adler und einen Falken. Und wir haben damit experimentiert, und dann wollte aber Fritz Lang den Falken durchaus weiß haben. Und bei meiner damals noch ziemlich im Primitiven begriffenen Technik - das war Beginn 1923 - konnte ich das nicht. Ich habe mich mehrfach bemüht, ihn zu einem durchbrochenen Falken zu überreden, und schließlich sagte ich: 'Ich habe hier einen Bekannten, der könnte Ihnen das wundervoll machen, das ist der Maler Walter Ruttmann, das ist ein sehr abstrakter Künstler und der macht also weiße Falken wunderbar.' Und so engagierte dann Lang Ruttmann, diesen FALKENTRAUM zu machen. Ruttmann war das sehr angenehm, denn es war damals für abstrakte Künstler sehr schwer, irgendeine vernünftige Aufgabe zu bekommen; besonders diese Aufgaben von der Industrie waren ja sehr gut bezahlt.

Aus einem Werbeprospekt der Comenius-Film GmbH, Berlin, o.J.

Wie der Plan zum *Prinzen Achmed* aufkam, waren wir entschlossen, den von uns sehr verehrten Ruttmann als Mitarbeiter zu haben und er ging auch darauf ein. Es wurden von Fall zu Fall immer die Szenen bestimmt, bei denen ich seine besondere Mitwirkung für magische Effekte haben wollte. Und beim letzten Teil vom *Prinzen Achmed* arbeiteten wir dann zusammen: meistens, wenn es längere Szenen waren, spielte ich mit meinen



Lotte Reiniger und Walter Ruttmann (links) bei Aufnahmen zu Die Abenteuer des Prinzen Achmed *(1924-26)*

Schattenbildern alleine und gab ihm die Sachen, um seinen Hintergrund dazu zu komponieren, den er dann bei sich zu Hause aufnahm. Manchmal habe ich auch bei ihm im Studio gearbeitet: er malte, während ich mit den Figuren spielte, die Hintergrundbewegungen z.B. für die Einführungstitel. Das war sehr schwierig, weil man mit diesen kleinen Schattenfiguren auf der Glasplatte spielt; die Glasplatte ist glitschig, meistens lag ein Pauspapier drauf, um den Figuren einen Widerstand zu geben. Und die Figuren mußten auch sehr klein sein, weil er nur so ein kleines Bildfeld hatte. Und für die letzte Sache, da war er dann dauernd mit uns im Studio, wir wurden mehr und mehr an der Arbeit interessiert, im Laufe der Begebenheit. Da haben wir dann auf verschiedenen Glasplatten gemeinsam gearbeitet, immer beobachtend, was der andere machte und sich gegenseitig nach dem anderen richtend. Es war immer eine Überraschung, was Ruttmann machte. Es war fantastisch, es war wunderbar! Also wenn z.B. der Zauberer ein Zauberpferd zaubern sollte, dann habe ich mit dem Zauberer schwarz-weiß gespielt, habe ihm das Positiv gegeben und habe während der Aufnahme genau berechnet, wo der Zauberer in den verschiedenen Momenten der Handlung sein sollte mit der Bildchenzahl und danach hat Ruttmann dann seine Entstehung des Zauberpferdes komponiert.[56] Und ich glaube, es ist das einzige Mal, daß auf demselben Film zwei ganz verschiedene Temperamente von Künstlern miteinander gearbeitet haben."[57]

1923 realisiert Walter Ruttmann für Paul Wegeners *Lebende Buddhas* sogenannte "Formenspiele".[58] - "Jetzt war es soweit, daß die Minorität nicht mehr daran zweifelte, daß Film Kunst sein könne. - Um diese Zeit arbeitete ich an der Herstellung einer Trickmaschine über ein Jahr. Ich hatte keine Gelegenheit, sie zu verwenden, und rostzerfressen steht sie noch heute in einem Keller."[59]

Während der Arbeit am *Prinzen Achmed* lernt Ruttmann die Bauhaus-Schülerin Lore Leudesdorff[60] kennen. Sie wird eine Zeitlang seine Lebensgefährtin und enge Mitarbeiterin. "Als ich

Ruttmann kennenlernte, war er Mitarbeiter bei Lotte Reiniger. Sie war eine unglaublich begabte Frau, und zwar in bezug auf Scherenschnitt. Sie nahm ein Stück Papier und dann zauberte sie im Nu eine ganze Familie! Was sie aber nicht konnte, war das abstrakte Denken, was Ruttmann konnte und ich auch. Als sie Ruttmann kennenlernte, wollte sie, daß er die Hintergründe in ihrem Film mitmachte, weil sie dafür nicht so das Gefühl hatte. Und nun kam ich gerade dazu und dann habe ich diese Hintergründe im *Prinzen Achmed* gemacht - die meisten sind von mir -, weil Ruttmann die Ideen hatte, aber er konnte die Ausführung nicht machen. Das waren so transparente Hintergründe, sagen wir mal Berge - graue, weiße und wieder graue Berge - die natürlich mit Schattenrissen wunderbar in Einklang zu bringen waren. Es war eine herrliche Arbeit, die wir da alle zusammen machten!"[61]

Lore Leudesdorff und Walter Ruttmann lernten sich bei Dr. Beyfuß[62] von der Ufa kennen, bei dem Ruttmann vorsprach, um Geld für die Realisation von abstrakten farbigen Werbefilmen zu bekommen: "Ruttmann hatte damals ja schon ein paar Streifen gemacht. Er hatte einen sehr schönen Tricktisch mit einem Debrie, einem französischen Apparat. Man mußte Bild für Bild aufnehmen, d.h. 22 Bilder pro Sekunde mußte man ausrechnen. Ruttmann schwebten abstrakte Bewegungen vor: ein Kreis zum Beispiel, der kommt und geht und dann schieben sich Dreiecke und Rechtecke dazwischen ... also abstrakte Sachen, die in Bewegung geraten sind. Das, was er mir da erzählte, war eben nicht fremd für mich. Es war, als ob ich zu Hause bin, obschon ich noch nie etwas davon gehört hatte. Ich war natürlich sehr begeistert davon und kurz nachdem wir uns kennengelernt hatten, rief ihn Dr. Beyfuß wieder an und sagte: Da ist ein Mann namens Pinschewer, ein Werbemann, und der möchte farbige Sachen machen.[63] Bei den farbigen Filmen, die wir dann machten, kamen die Farben durch das Einfärben in der Kopieranstalt zustande. Wenn man einen Film nur in Rot einfärbt, wird er eben rot. Und wenn man ihn blau einfärbt, wird er blau. Ruttmann hatte dann die Idee, sagen wir mal einen Film in Blau einzufärben und dann wurde in den Bildern, Bildchen für Bildchen, jeweils 2 cm breit, die Stellen abgedeckt, die blau bleiben sollten, und zwar mit Zappalack. Es war eine grauenhafte Arbeit! Anschließend wurde der Film wieder eingefärbt, sagen wir rot. Und dann mußte wieder abgedeckt werden, bis man am Schluß einen zwei- oder dreifarbigen Film hatte. Das war damals ganz neu und ein guter Werbegag, und Pinschewer kriegte sehr viel Geld für diese Filme. Eigentlich war der Vertrag, den Ruttmann und ich dann auch unterschrieben hatten, für damalige Begriffe ein sehr guter Vertrag. Zum Beispiel ging der erste Vertrag über 12 Werbefilme[64], die Pinschewer aber noch gar nicht fest unter Vertrag hatte, aber er machte den Vertrag mit uns - für 24.000 Mark! Das war damals ein enormes Geld! Denn die Arbeit in der Kopieranstalt übernahm Pinschewer selbst: er war hingerissen von der Idee, daß er der erste war, der farbige Werbefilme machte. - Diese Filme waren allerhöchstens zehn Minuten lang. Da war z.B. ein Film über Trautwein-Flügel, oder für Adalin, das damals als Schlafmittel neu war, oder eine Geschichte für eine Gasfabrik ... Es gab dann eine Spielhandlung. Nehmen wir mal das Schlafmittel Adalin. Da war ein Mensch, der eben nicht schlafen konnte, und diese Schlaflosigkeit drückte sich in dem kurzen Film durch Vibrieren und Hektik und Nervosität aus - und dann kriegte er das Schlafmittel und dann kann er schlafen! Es war ja nicht so, daß da eine Schauspielerin liegt und nicht schlafen kann. Das mußte durch abstrakte Zeichnungen dargestellt werden und das mußte sich zunächst im Drehbuch auswirken. Es mußte ja akurat Sekunde für Sekunde gemacht werden, weil ja alles am Tricktisch aufgenommen werden mußte. Das war eine Frage des Zeichnenkönnens. Ruttmann hatte ja das Gefühl, er ist ins Himmelreich gekommen, daß er da jemand kennenlernt, der auch noch alles zeichnen kann. Er war ein unglaublich geschickter Mann; er konnte auch zeichnen. Er konnte nicht so zeichnen wie ich. Für diese Art Trickfilme brachte ich noch eine zusätzliche Begabung mit. Ruttmann selbst war ja Maler. Er hat sehr schön gemalt, er war ein ausgesprochener Künstler. Es waren ja seine Ideen. Das konnte er alles wunderbar in ein Drehbuch bringen -wenn er eben Lust hatte zu arbeiten. Und da hatte er das große Glück, daß ich mit Lust und Liebe dabei war. Dadurch konnte er diese Sachen verwirklichen."[65]

Obschon Ruttmann mit seinen vier OPUS-Filmen allgemein Anerkennung findet, obschon die Industrie seine Fähigkeiten zu nutzen weiß (abstrakte Arbeiten für Fritz Lang und Paul Wegener) und obschon er durch seine Werbefilme für Julius Pinschewer ein gutes Einkommen hat, ist er dennoch nicht zufrieden: "der erwartete große Erfolg blieb aus" - wie Max Butting sich erinnert. Butting berichtet auch von der "letzten entscheidenden Wandlung" in Ruttmanns Erkenntnissen. "Er kam nun wieder zu der Überzeugung, daß er das, was er geben wolle, auch bei Verwendung von gegenständlichem Inhalt erreichen könne, ja daß er sogar Gegenständliches verwenden müsse. So entstand in der nächsten Zeit der Film, der meines Wissens wohl Ruttmanns größte künstlerische Leistung überhaupt war: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT."[66] Ruttmann selbst hat diesen Wandel im Juli 1926, in der wohl ersten Erwähnung des BERLIN-Projekts, als eine Folge von Brüchen, aber auch als Kontinuität beschrieben. Als Bruch: statt wie bisher "reine ornamentale Formen" in Bewegung zu setzen, will er in seiner SINFONIE DER GROSSTADT "die jedem bekannten Dinge unserer Umwelt"[67] dramatisieren. Ein anderer Bruch: Ruttmann will jetzt im Film die "Welt der Gedanken" darstellen, die sich eben nicht durch "Linien und Flächen"[68], also durch den absoluten Film einfangen läßt. Und: Ruttmann will sich jetzt "an alle" wenden - nicht nur, wie bisher, an eine "Gemeinde Auserlesener".[69] Der abstrakte Film sei eine "Schule der Form"[70], unerläßlich für jeden Filmschöpfer - er sei das Gerüst, aber beileibe nicht das Haus[71], Mittel zum Zweck, aber nicht Selbstzweck. Und hierin liegt auch Ruttmanns Kontinuität: die "rhythmischen und dynamischen Gesetzmäßigkeiten des Films", der "filmische Kontrapunkt"[72], in den abstrakten Filmen erforscht und dargelegt, gelten über diese hinaus für den gesamten Film. "Im Grunde kann man die gesamte Filmkunst auf das Spiel der Lichter auf der Leinwand, auf eine entsprechende malerische (maltechnische) Komposition des Filmausschnitts zurückführen."[73]

4.

Im Nachlaß von Walter Ruttmann fand sich folgende kleine, leider undatierte Zeitungsnotiz: "Neue Ruttmann-Filme. Der Maler Walter Ruttmann, dessen künstlerische Bestrebungen für den modernen Film bekannt sind, wird für die Fox-Europa-Filmproduktion zwei sinfonische Filmdichtungen BERLIN und SPORT schaffen." - Aber nur der BERLIN-Film wurde realisiert; von einer SPORT-Sinfonie ist nie mehr die Rede.

Der BERLIN-Film entstand, wie es im Vorspann heißt, "nach einer Idee von Carl Mayer". Paul Rotha hat in Interviews mit Carl Mayer auch nach der Entstehung dieser Idee gefragt und berichtet: "Den größten Eindruck auf Carl machte der Film *Panzerkreuzer Potemkin*[1], ein Film, der ihm die Augen geöffnet hat. (...) Er

kam aus dem Kino, stand auf der Straße, sah den Verkehr, die Menschen, und sagte: 'Das ist eine neue Welt. Das ist das neue Milieu. Wir brauchen keine Studios mehr, keine Schauspieler, kein Atelier.' Und dies inspirierte ihn auch zu dem Film über Berlin. Das hat er immer wieder zu mir gesagt."[2] Und an anderer Stelle schreibt Paul Rotha: "Mayer war ermüdet durch die Beschränkung und das Gekünstelte der Studios. Alle diese Filme zeigen durchweg Studiomachart. Mayer verlor das Interesse an 'erdachten Einfällen' und wollte seine Geschichten 'aus der Wirklichkeit entwickeln'. Im Jahre 1925, mitten im Verkehrsgewühl vor dem Ufa-Palast am Zoo stehend, kam ihm die Idee für eine Stadtsymphonie. Er sah eine 'Melodie der Bilder' und begann, das Treatment für BERLIN zu schreiben. Während eines Ferientages, als sie sich von der Arbeit am *Letzten Mann* erholten, erzählte er Lupu Pick seine Idee. Pick steuerte manche praktische Ratschläge bei - so den Ratschlag, eine Kamera in einem Lastwagen zu verstecken. Aber der Film ging in Produktion, ehe Mayer mit seinem Manuskript zufrieden war. So wie Ruttmann den Film gestaltete, war er weit entfernt von Mayers Konzeption. Seine oberflächliche Gestaltung war es, die ihn von diesem Film abrükken ließ. Er und Ruttmann stimmten überein, nicht übereinzustimmen."[3]

Wenn aber Mayers Idee in die Zeit der Dreharbeiten zu *Der letzte Mann* fällt, so wäre sie auf das Jahr 1924 zu datieren. Ein Zusammenhang mit dem *Panzerkreuzer Potemkin*, der erst zwei Jahre später, Ende April 1926, in Berlin uraufgeführt wurde, dürfte damit wohl kaum gegeben sein.[4]

Über die Art der angesprochenen Auseinandersetzungen zwischen Mayer und Ruttmann müssen wir uns wiederum auf Paul Rotha verlassen: "Carl wollte einen Film über die Menschen von Berlin. Das war sein Wunsch. Der Streit zwischen ihm und Ruttmann entstand, weil Ruttmann einen technischen Film drehen wollte, mit Maschinen, Schreibmaschinen - also eine Montage. Carl war damit nicht einverstanden. Er wollte unbedingt einen Film über die Menschen drehen. Carl wollte genau das machen, was der holländische Regisseur Bert Haanstra gegenwärtig in Amsterdam tut. Dieser dreht einen Film über Amsterdam, über das Leben, über Geburt, Tod, Krankheit und Glück - mit einer 'Blitzkamera'. Genau das wollte auch damals schon Mayer in BERLIN. Ruttmann ging aber rein technisch an die Sache, weil er nur an der Technik des Films und nicht an den lebendigen Vorgängen interessiert war. Deshalb hat Carl nichts für diesen Film getan. Das ganze mißfiel ihm. Deshalb wurde sein Name auch nicht im Film genannt. Er hatte nur die Idee dazu, diese aber nicht schriftlich fixiert."[5] Abgesehen davon, daß Rotha einmal berichtet, Mayer habe das Treatment zu BERLIN geschrieben, dann wieder, er habe seine Idee nicht schriftlich fixiert - letztere Aussage wird durch eine Bemerkung von Karl Freund gestützt, Mayers Manuskript habe aus einer einzelnen Frage bestanden: "Warum machst Du über Berlin nicht einen Film ohne eine Geschichte?"[6] - wird der Name von Carl Mayer sehr wohl im Filmvorspann als auch in den zeitgenössischen Kritiken erwähnt. Für die Behauptung von Eberhard Spiess, daß Mayer schon bald seinen Namen aus den Filmprogrammen entfernen ließ, "wie wir es heute noch in erhalten gebliebenen Exemplaren an einem über seinen Namen geklebten Streifen feststellen können"[7], konnte kein Beleg gefunden werden.

Der Eindruck drängt sich auf, daß nachträglich versucht werden soll, einen Gegensatz zwischen Mayer und Ruttmann, zwischen einem (positiv zu wertenden) 'menschlichen' und einem (negativ zu wertenden) 'technischen' Film aufzubauen. Ein solcher Gegensatz, falls er überhaupt einen Sinn ergibt, läßt sich aber für 1926/27 anhand der zeitgenössischen Dokumente nicht nachweisen. Ganz im Gegenteil! Carl Mayer hat am 27. September 1927 in einem Beitrag für die 'B.Z. am Mittag' dargelegt, wie er zu der Idee des BERLIN-Films kam.[8] Seine Anschauungen decken sich bis hin zu den Formulierungen mit denen von Walter Ruttmann. Die Übereinstimmung in wesentlichen Punkten - sinfonischer Filmaufbau, Querschnittsfilm, Verzicht auf Schauspieler, Konzentration auf das Wirkliche, Gestaltung nur mit den ureigensten Mitteln des Films - ist vollständig.[9]

Aber auch Walter Ruttmann reklamiert die Idee zu einem sinfonischen Großstadtfilm für sich, wenn er schreibt: "Während der langen Jahre meiner Bewegungsgestaltung aus abstrakten Mitteln ließ mich die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen. Die Möglichkeit der Verwirklichung ergab sich aus meinem Zusammentreffen mit Karl Freund, der Ähnliches spürte."[10] Karl Freund, der Leiter der Fox-Europa-Produktion, hat später berichtet, wie er Walter Ruttmann eines Abends beim Sechs-Tage-Rennen im Berliner Sportpalast getroffen habe. Er habe ihm bei dieser Gelegenheit von der Idee Carl Mayers erzählt, einen Film über die Stadt als Helden zu drehen, ein Film ganz ohne Schauspieler. Ruttmann habe sich für dieses Projekt interessiert, und er habe ihn daraufhin als Regisseur eingestellt.[11] Lore Leudesdorff, Ruttmanns damalige Mitarbeiterin, bestätigt sowohl diese Begegnung als auch Ruttmanns oben zitierte Urheberschaft an der Idee eines Berlin-Films.[12]

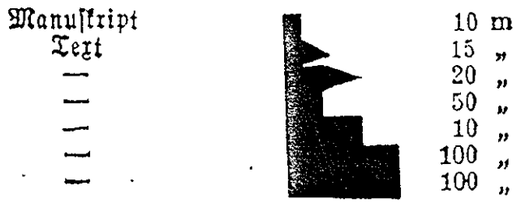
Anfang der 20er Jahre liegt das Thema Großstadt und die Idee zu einem dokumentarisch orientierten Film über die großen Metropolen förmlich in der Luft. 1921 hatte Moholy-Nagy eine derartige Idee in seiner Skizze 'Dynamik der Großstadt'[13] formuliert - eine Idee, die er mit seinem Freund Carl Koch ("der mir für diese Arbeit viele Anregungen gegeben hat") und dessen 'Institut für Kulturforschung' realisieren wollte. Ebenfalls Anfang der 20er Jahre entwickelte Ruttmann seine Vorstellungen einer Großstadt-Sinfonie; während Carl Mayers Einfälle genauer auf 1924 zu datieren sind. 1926 schließlich dreht Alberto Cavalcanti in Frankreich das Paris-Porträt *Rien que les heures*[14] und 1927, etwas später als Ruttmanns BERLIN, ensteht *Moskau* unter der Regie von Mikhail Kaufman und Ilya Kopalin.[15]

Im September 1926 stehen die Hauptlinien von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT fest. Ruttmann hat später deutlich gemacht, daß er ganz allein die Gesamtverantwortung[16] für den Film trägt: "Von vornherein war es klar, daß die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen mußte, um das entstehen zu lassen, was ich wollte."[17] Die Aufnahmen ziehen sich über Monate hin. "Nichts darf gewollt oder gestellt erscheinen, alles muß den Reiz der unbewußten Beobachtung, des Zufälligen und doch Typischen haben. Natürlich kann das mit der üblichen Aufnahmeapparatur nicht erreicht werden, und so benutzt Ruttmann einen kleinen, handlichen Kinema-Apparat, der ohne Stativ benutzbar, immer sozusagen schußfertig ist. Kassetten mit 30 Meter Rohfilm trägt er immer mehrere bei sich, und so geht es auf die Jagd. Auf Leitern, Gerüsten, Balkons, Brückenpfeilern, überall lauert er auf seinen Moment wie der Jäger auf das Wild. Niemand vermutet in dem langen, hageren Mann mit der Reisemütze und der Stummelpfeife einen Filmregisseur, kaum sieht man auf ihn... (...) Andere Aufnahmen für diesen Film wieder werden von Ruttmann aus großen planbedeck-

ten Lastautos aufgenommen. Niemand sieht es ihnen an, nur durch einen Schlitz schaut unauffällig das Objektiv. So gewährleistet man lebensechte Szenen."[18] Auch Karl Freund beteiligt sich an diesen Aufnahmen mit 'versteckter Kamera': "Drei oder vier Tage, bevor ich drehen wollte, ging ich in ein öffentliches Lokal und bestach den Geschäftsführer, so daß er ein paar starke Lampen installierte. Nach ein, zwei Tagen hatten die Kunden die Beleuchtung akzeptiert und hörten auf, darüber zu reden. Meine Kamera, die einen elektrischen Antrieb hatte, versteckte ich in einem anderen Raum, setzte mich an die Bar und drückte einen elektrischen Kontakt. Ich habe immer dafür gesorgt, daß in der Nähe der Kamera ein elektrischer Ventilator eingeschaltet wurde, um das schwache Geräusch zu übertönen, das doch noch irgendwem hätte auffallen können. Mit hochempfindlichem Material gelang es mir, alles zu bekommen, was ich haben wollte."[19]

Die folgende Beschreibung des BERLIN-Films hält sich wahrscheinlich recht eng an Ruttmanns Entwurf. Sie verdeutlicht die verschiedenen Abschnitte, aus denen der Film zusammengesetzt ist: "Mit einem *lyrischen Auftakt* beginnt es, mit einer Bahnfahrt nach Berlin. Der beängstigende und dennoch imposante Eindruck soll gezeigt werden, der sich einem aufdrängt, wenn man sich im Zuge der Großstadt nähert. Das Maul der riesigen Bahnhofshalle ist das Ende des Auftakts. *Tote Stadt*, Erwachen des Arbeiters zeigt die zweite Epoche, Berlin morgens um 5 Uhr. Die Bilder der Lebensmittelversorgung folgen: Viehhof, Züge und - Bolle! Bolle bringt das Erwachen in die vornehmen Gegenden. Das Leben ist überall erwacht. Schalter, Geldschränke, Kioske öffnen sich, Angestelltenmassen strömen in die Geschäftshäuser. *Berlin beginnt zu arbeiten.* Die Symphonie des Verkehrs folgt, Fußgänger und was sie interessiert, die Masse Mensch wird zu maschinenmäßigem Rhythmus organisiert. Der Verkehr der Wagen wird zum Hymnus auf die Bewegung. *Die Stagnation der Mittagsruhe* wird mit Bildern aus dem Tiergarten, dem Zoo, dem Dachgarten optisch nahe gebracht. Die Funktion des Essens erleben wir in typischen Stätten Berliner Citylebens. Der Businessman ißt im Klub zwischen zwei Transaktionen, der kleine Kommis bei Aschinger, die Dame der Welt bei Kempinski. Alles erwacht zu neuer Lebendigkeit, denn es kommt - die 'B.Z.'! (...) *Großstadt-Neurasthenie* ist das nächste Motiv des Films, der dann später unter dem Motto: *Feierabend* den beginnenden Ausklang einleitet, über die Entspannung in Büro und Fabrik weg zu Musik, Tanz, Vergnügen, Feuerwerk. Die *Nacht* sinkt herein, als Wahrzeichen Berlins blitzt nur noch das Lichtauge des Funkturms über die schlafende Stadt."[20]

Karl Freund hat mehrfach berichtet, daß es zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT kein Drehbuch gegeben hat.[21] Zwar erinnert sich Lore Leudesdorff an die Arbeit an einem Drehbuch: "Das Drehbuch habe ich zusammen mit Ruttmann geschrieben... Ich meine das rein technische Schreiben... Ich habe es nachher als Drehbuch akkurat ausgerichtet: die Geduld hatte er nicht. Aber die Ideen, auch die abstrakten Ideen, sind alle von ihm."[22] Dieses Drehbuch bestand aber den zeitgenössischen Zeitungsartikeln zufolge aus einer "Kartothek mit richtigen 'Reiterchen', - jede Idee bekam ihre Karte in dieser Kartothek, und jeder neue Einfall konnte schnell am richtigen Platz eingeordnet werden."[23] Diese Karteikarten enthielten eine Bezeichnung der Aufnahme, eine Skizze sowie Angaben über Länge und Stimmungsgehalt, ferner eine "genaue graphische Kurve des Tempos und der Bewegung der Szene"[24] - etwa so[25]:



Diese Arbeitsweise erinnert noch an den Maler, der hier noch einen Farbtupfer aufträgt, dort nach einem Schatten sucht, eine bestimmte Stelle mit einer neuen Farbmischung übermalt - der sein Bild komponiert. Wenn Karl Freund in einem Interview sagte, daß BERLIN gedreht wurde, "ohne daß ein Mensch die Kamera sah"[26], so kann es sich nur um eine ungenaue Wiedergabe des Gesprächs handeln. Aus der Logik seiner Arbeitsweise heraus ergab sich für Ruttmann die Notwendigkeit, bestimmte Bilder und Szenen, die er unbedingt benötigte, die er aber durch das "Beschleichen" der Wirklichkeit nicht einfangen konnte, zu inszenieren. So ist z.B. die Schlägerei von einem engagierten Schauspieler provoziert worden - die Kamera blieb allerdings unsichtbar.[27] Auch die Selbstmordszene ist ganz offensichtlich eine Spielszene, was auch durch Photos von den Dreharbeiten hierzu belegt wird.[28] Ein weiteres Photo zeigt Ruttmann, wie er Berliner Schupos Regieanweisungen erteilt. "Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte", beschreibt Ruttmann selbst seine Vorgehensweise, "und danach bestimmte ich immer wieder von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren - ich formte mein Manuskript dauernd neu während der Arbeit."[29]

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT passiert am 11. Juni 1927 die Zensur - warum die Uraufführung aber erst am 23. September stattfindet, konnte nicht ermittelt werden. Auf die Frage, ob er vom Welterfolg dieses Filmes überzeugt war, äußerte Ruttmann später in einem Interview: "Vollkommen. Wenngleich mir mein Glaube sehr schwer gemacht wurde. Meine Gesellschaft war mit recht schlechtem Gewissen an diese Arbeit herangegangen. Sie hat schließlich nur angebissen, weil der Film wenig kostete, aber eventuell, falls er einschlug, künstlerisches Renomée bedeutete. Der Direktor sagte vor der Premiere: 'Ich verreise.' Der Kapellmeister sagte: 'Was spielen wir in der Neun-Uhr-Vorstellung?'(Die Premiere war um sieben Uhr.) 'Das Publikum wird sich das nicht gefallen lassen.' - Nun, bedenken Sie eine Filmpremiere in Berlin. Presse, die kein Publikum ist. Filmindustrie - also Konkurrenz - und dann Tanten und Dienstmädchen jener Herrschaften, die Ehrenkarten bekommen haben. Erstaunlicherweise aber war dieser ausgefallene Film, worin es keine Liebespaare und keine Handlung im beliebten Sinne gibt, ein Premierenerfolg, und der Kapellmeister sowie die Geschäftsleitung beschlossen, ihn auch um 9 Uhr öffentlich laufen zu lassen. In dieser Vorstellung war ich nicht. Ich saß irgendwo in einer Kneipe und trank. Mir war alles wurscht. Schließlich gabelte man mich auf: 'Mensch, Ruttmann, kommen Sie, die Leute rasen nach Ihnen. Es ist ein unbeschreiblicher Erfolg.'"[30]

Der BERLIN-Film entsteht in enger Zusammenarbeit mit Edmund Meisel, dem Komponisten der sinfonischen Begleitmusik.[31] Ruttmann habe ganze "Bildkomplexe im Interesse des Zusammenklingens mit musikalischen Steigerungen aufgenommen und dem Aufbau der Musik mehrmals die Reihenfolge von Bildabschnitten untergeordnet."[32] Meisel, der seine Musik als

"Konglomerat sämtlicher Geräusche einer Weltstadt"[33] charakterisierte, bestätigt: "In idealer Weise gehen hier zum ersten Mal von vornherein Film und Musik Hand in Hand, entsteht ein Werk in gemeinsamer Arbeit von Regisseur und Komponist."[34]

BERLIN beginnt mit einer Einstellung von einem leicht bewegten See[35]; ein Bild, das in eine abstrakte Sequenz im Stil von OPUS 4 übergeht. Wellen, horizontale Linien vibrieren wie Jalousien, Halbkreise schieben sich davor, von den Bildrändern fallen schmale Balken in die Mitte. Die beiden Pfosten eines Bahnübergangs senken sich in analoger Bewegung. Der Nachtzug donnert Richtung Berlin. Diese Eingangsmontage hebt auf die Gleichwertigkeit von abstrakten und realen Bildern ab; sie besagt, daß beide nach identischen Gesetzen organisierbar sind. Es sind dies im wesentlichen die Montage per Analogie und der "filmische Kontrapunkt"[36], die Ablehnung literarischer Vorbilder und einer theatermäßigen Handlung als auch erklärender Zwischentitel[37] sowie die "musikalisch-rhythmische"[38] Gliederung des Films.

Mit der Ablehnung einer Spielhandlung mußte Ruttmann auch auf die Strukturierung des Films durch den Fortgang einer erzählten Geschichte verzichten. Bereits in den OPUS-Filmen hatte er die Organisation des filmischen Materials entlang musikalischer Muster, wie etwa der Sonate, erprobt. Für einen abendfüllenden Film bot sich die große Form der Sinfonie geradezu an. Leo Hirsch schreibt in seiner Kritik im 'Berliner Tageblatt': "Die Elemente und Gesetze der musikalischen Symphonie sind in der Gliederung der Bilder vollkommen ins Optische übertragen."[39] Ob dieser Aufbau nach "streng musikalischen Prinzipien"[40], wie Ruttmann selbst schrieb, gelungen ist, kann hier nicht beurteilt werden. Zeitgenössische Kritiker jedenfalls heben diese Struktur besonders hervor und machen auch auf deren Gefahr aufmerksam. Kraszna-Krausz glaubt vier sinfonische Sätze mit einer kontrapunktischen Wiederholung des Grundthemas Verkehr zu identifizieren: "1. Erwachen der Stadt. (Mit dem Präludium der Einfahrt und den Schlußakkorden der anschwingenden Maschinen.) 2. Der Anlauf und die Arbeit des Vormittags. (Von den sich öffnenden Läden bis zum Mittagssignal am Bau.) 3. Mittagsrast und Nachmittagstempo. (Bei den Mahlzeiten angefangen und mit den hereinströmenden Massen aufhörend.) 4. Feierabend und Großstadtnacht. (Beginnt mit den Sportbildern und erreicht in dem Spiel der Lichtreklamen das Finale.)"[41] Auch der Beobachter der 'Düsseldorfer Lokal Zeitung' beschreibt BERLIN in musikalischen Kategorien: "Das kurze, einleitende *Andante* der stillen Morgenstunden, in denen Berlin erwacht; das alsbald einsetzende stürmische *Allegro con fuoco* des Verkehrs (...); das gewaltig aufklingende *Adagio* eines Intermezzos in der herben Schönheit der märkischen Wälder; das frohe *Allegretto* der Sport gewidmeten Freistunden und endlich das glänzende, rauschende *Finale* des abendlichen Berlins."[42] Und an anderer Stelle heißt es, die 5 Akte des Films seien alle auf presto, prestissimo und furioso gestellt - Adagio und Menuett dagegen würden ganz fehlen.[43]

Während zum Beispiel Herbert Jhering die "Bildmusik"[44] von BERLIN lobt, weisen andere Kritiker auf die Gefahren dieser Anleihen aus der Musik hin. So schreibt z. B. Willy Haas im 'Film-Kurier': "Wir wünschen keine Übertragung der symphonisch-musikalischen Möglichkeiten, keinen Wagnerianismus des Films der Zukunft. Was immer kommen soll: er muß streng und organisch aus den technischen Gegebenheiten der Filmphotographie selbst wachsen."[45] Diese Möglichkeiten aber wurden von Ruttmann, wie noch zu zeigen sein wird, nicht vollständig ausgenutzt.

Béla Balázs spricht von "optischer Musik"[46], wenn der Rhythmus der Montage nur noch entfernt mit den gezeigten Motiven zu tun hat - wenn er gleichsam einen neuen, eigenständigen musikalischen Wert erlangt. So kann denn auch BERLIN als *cinéma pur* bezeichnet werden, der seinen ganzen Sinn aus seinen Bildern, aus ihrem Rhythmus, ihrer Harmonie und ihrer Montage zieht.[47] Über die dokumentarische Bedeutung der aufgenommenen Motive hinaus entsteht eine neue Wirklichkeit, eine innere Vision, projiziert auf die Kinoleinwand. Dies führt zu der Frage, was denn, bei jedem Verzicht auf Schauspieler und theatermäßige Handlung, das Thema des Films BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT ist.

Ruttmann selbst hat es wie folgt gefaßt: "Die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin *erleben* zu lassen".[48] Viele Beobachter haben "Stadt Berlin" als Thema und Hauptdarstellerin des Films ausgemacht[49] - hieraus sind aber auch die meisten Mißverständnisse entstanden. Rolf Liebmann hat in einer Untersuchung über 'Dramaturgie und Montage in Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT' die Eröffnungssequenz als "eine Flut, dunkel, offenbar tief, nur an der Oberfläche unruhig bewegt, schwerlich auslotbar"[50] beschrieben. Er interpretiert dieses Gewässer als den "Strom des Lebens", als "Strom der Zeiten" - als "teems of times", nach dem Satz "teems of times and happy returns" aus 'Finnegans Wake' von James Joyce.[51] Zu Recht vergleicht Liebmann dann Ruttmanns BERLIN-Film mit dem 'Ulysses' von James Joyce (1922 erschienen). Beide Werke versuchen eine Totalität zu erfassen und das uferlose Sein zu bändigen; sie wählen als Rahmen den Ablauf eines Tages und orientieren sich zur Strukturierung an musikalischen Formvorgaben, und schließlich arbeiten beide mit der Methode der "flutenden Assoziation"[52]. In diesem Traditionszusammenhang wäre noch 'Manhattan Transfer' (1925) von John Dos Passos zu erwähnen, sowie der 1930 erschienene Roman 'Berlin Alexanderplatz' von Alfred Döblin. Ein direkterer Einfluß dürfte wohl von Paul Citroens Photomontagen aus der 'Metropolis'-Serie (1923) oder von George Grosz 1916-17 entstandenem Bild gleichen Namens ausgegangen sein; hinter diesen wie anderen Thematisierungen des Topos Großstadt steht nicht zuletzt der Einfluß des italienischen Futurismus mit seiner unbedingten Modernität, seinem Lob der Dynamik und der entfesselten Attribute der technischen Welt.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, Ruttmanns BERLIN-Film in diesem großen kunsthistorischen Zusammenhang detailliert zu analysieren.[53] Auch der Einfluß jener Phase einer relativen Stabilität des Kapitalismus von 1923 bis 1929 auf die inhaltliche Aussage des Films kann hier nicht weiter verfolgt werden.[54] Hingegen sei angemerkt, daß gegen keine der oben erwähnten Städte-Darstellungen in der Literatur, in der Malerei oder in der Photomontage der Vorwurf erhoben worden ist, diesen oder jenen Aspekt des Großstadtlebens vergessen zu haben. "Warum ging der Film nicht in die Kaufhäuser, die Warenhäuser? Wo blieb die Hast und Hetze der Börse, wo zeigt sich Gott Mammon als Beherrscher der Großstadtmenschheit?" fragt eine Zeitung aus Hannover am 18. November 1927.[55] Eine Frankfurter Zeitung fordert, der Filme solle das Innere der häßlichen Massenquartiere zeigen und diese den Zehn- und Zwanzig-Zimmer-Wohnungen der 'Profiteure' gegenüberstellen.[56] Paul Friedländer verlangt in der 'Roten Fahne': "Man hätte durchgehend den Tag des Proleten und des Bourgeois in Berlin filmen müssen."[57] "In Ruttmanns Film fehlt der Mensch" stellt Bernhard von Brentano[58] fest und vermißt eine durch Patriotismus gebändigte Sentimentalität. Dem

von oben nach unten: 1, 4: Ruttmann bei den Dreharbeiten zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. 2, 3, 5: Szenen aus BERLIN (1927)

'Kinematograph' fehlt das Leben der großen Menge: "Man spielt, was Herrn Ruttmann gesagt sei, mehr Skat als Roulette in dieser Stadt. Man sieht am Abend müde Menschen. Im Film fehlen sie."[59] Und auch Siegfried Kracauer stimmt in dieses Lamento ein: "Noch nicht einmal das Berlin steckt in dem Film, dessen ein fixer Chronikeur gewahr werden könnte. Das Berlin, das außer dem Potsdamer Platz auch noch den Alexanderplatz und den Molkenmarkt umfaßt, das auf die Vorstädte übergreift, große Haine birgt, sich zum Wannsee hinauszieht. Das Berlin der Arbeiter, der Angestellten, der Geschäftsinhaber, der höheren Bourgeoisie, das je nach der Berufsart und Menschenkategorie einen bestimmten Radius besitzt, bestimmte Ausschnitte aufweist. (...) Noch nicht einmal Berlin, wie es sich einem bescheidenen, anständigen Beobachter darstellt, ist ergriffen."[60]

All diese Kritiker scheinen eine "systematische Beschreibung von Tatbeständen"[61] erwartet zu haben - also einen sogenannten 'Städtefilm' oder Kulturfilm. Nur weniger Beobachter halten dem entgegen: "Wem etwas fehlt, der hat keine Symphonie sehen, sondern seinen Baedeker repetieren wollen. (...) Der Stoff ist unerschöpflich, das geformte Spiel zeigt in ein paar Metern Films mikroskopisch das Ganze."[62]

Ruttmann versteht sich in der Tat nicht als Chronist, nicht als Reporter. So wenig er eine Geschichte erzählen will, so wenig will er - was sowieso unmöglich wäre - ein Totalbild der Großstadt Berlin abliefern. Er will vielmehr eine neue künstlerische Wirklichkeit entstehen lassen; er betrachtet Berlin ästhetisch - es sind seine künstlerischen Empfindungen, die er an den Zuschauer weiterleiten will. Diesen will er berauschen, ihn zum Schwingen bringen, Vibrationen auslösen. Immer noch liegt für Ruttmann der künstlerische Gehalt eines Werkes nicht primär im Gegenständlichen, sondern "in den Energien der Farben, Flächen, Bewegungsrichtungen usw."[63] - also in den spezifischen "Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten des Kinos"[64]. Einige der zeitgenössischen Beobachter haben diese Kontinuität in Ruttmanns künstlerischer Auffassung durchaus wahrgenommen: "Photographisch ist dieser Film ein Standardwerk. Was hier bewegungstechnisch durch Einstellung, durch Lichteffekte und Erfassung künstlerischer Möglichkeiten geleistet worden ist, grenzt ans Fabelhafte. Selten ist mit einer kultivierteren Akkuratesse vorgegangen worden. Hier zeigt sich's am deutlichsten, daß Ruttmann dem Gefühle nach noch immer der Expressionist ist, der aus geometrischen Figuren eine Bewegungsdynamik schuf."[65] Und Rudolf Kurtz stellt in der 'Licht-Bild-Bühne' zu Recht fest: "Die einzelnen Aufnahmen sind unter dem Gesichtspunkt geordnet, welche *Bewegungsgefühle* sie in dem Zuschauer auslösen, bis in künstlerisch unerhört geschickter Führung schließlich das *Erlebnis* entsteht, sich mitten im Durcheinander einer monumental belebten Straßenkreuzung zu befinden."[66] Um diese "Bewegungsgefühle" zu erreichen, muß Ruttmann notgedrungen die realen Aufnahmen anders montieren, als wenn er etwa eine Aussage über die Leistungsfähigkeit der öffentlichen Verkehrsmittel oder den Streß der Berufsfahrer hätte machen wollen.

Der Film scheint sich aber von allen anderen Künsten dadurch zu unterscheiden, daß ihm die größte Nähe zur Wirklichkeit - oder anders ausgedrückt: der größte Illusions-Effekt - eigen ist. Vielleicht erklärt sich daher, daß fast jeder Kritiker etwas anderes in dem BERLIN-Film vermißte, ohne ihm aber gleichzeitig eine große Nähe zur Wirklichkeit abzusprechen. So etwa die 'Leipziger Neueste Nachrichten': "Wirklichkeit: ist die erste und erfüllte Forderung des Werkes."[67] Oder die 'Germania': "Ein grandios gelungener Versuch, die Wirklichkeit aus sich sprechen zu lassen."[68] Oder auch die 'B.Z. am Mittag': "Welche Lehre für Künstler, Wirkliches, immer nur Wirkliches anzuschauen! Es gibt nichts Schöneres und Phantastischeres."[69] An diesem Punkt setzt aber auch der Hauptvorwurf gegen BERLIN ein, der sich bis heute gehalten hat: der Film bleibe an der Oberfläche, er berausche sich nur an den Formen, ohne auf deren Inhalt einzugehen und huldige dem Fetisch eines aus sich selbst heraus bewegten Rhythmus, der den Dokumentarfilm der Nazis vorwegnehme.[70] Als Beispiel einer solchen zeitgenössischen Kritik sei der 'Vorwärts' zitiert. "Ruttmann (...) bleibt an der Oberfläche. Er zeigt den Rhythmus, das Leben der Stadt, doch er dringt nicht tiefer ein, er zeigt nicht den Berliner Menschen, der diesen Rhythmus treibt, er enthüllt in dieser Sinfonie der Großstadt nicht die Seele des Großstädters. Aber hiervon abgesehen, ist ein prachtvoller Film entstanden, ein Film, der durchaus filmisch gestaltet ist, der allein durch das Bild und den Rhythmus wirkt und der nur Bilder aus der Wirklichkeit bringt."[71] Auch hier wird wieder das vermißt, was Ruttmann ausdrücklich nicht zeigen wollte. Er will weder eine psychologische noch eine weltanschauliche Interpretation a priori geben. Er sieht durchaus menschliche Eigenarten und soziale Gegensätze und arbeitet sie durch die Montage heraus,[72] ohne sich dabei nur an äußerlichen Merkmalen zu orientieren.[73] Hans Erdmann fragt in seiner Besprechung im 'Reichsfilmblatt': "Kennt die Kunst nur diesen einen Sinn, den höheren, weltanschaulichen? Oder gibt es etwa auch einen reinen ästhetischen Sinn? Die Musik z.B. hat doch keinen solchen 'höheren' Sinn? Der Maler Ruttmann - das ist die neue Idee - sagt, ich will die Gegenständlichkeit Berlins nur unter dem Gesichtspunkt eines bildhaft ästhetischen Sinnes sehen. Genau, wie der Musiker mit Dur und Moll, mit Forte und Piano, Crescendo und Decrescendo in Tönen malt, will ich die bewegten Bilder gegeneinander stellen. Aber - man muß das sagen - hier sind inkongruente Dinge verglichen: Töne sind *gegenstandslos*, haben und brauchen keinen Sinn als sich selbst, die *realen* Dinge der gegenständlichen Welt jedoch haben eben einen Sinn oder richtiger in erster Linie einen Zweck, hinter dem wir einen Sinn ahnen, gern wissen möchten. Hier bei diesem Film wird er uns vorenthalten."[74] Wo eine erkennbare Geschichte (Handlung) fehlt, scheint sich in der Tat die Frage nach dem "was soll das?", nach dem Sinn, umso stärker in den Vordergrund zu drängen.[75] Die Abwesenheit einer "sinngemäßen Handlung" und eines "Zwecks" hinterläßt offensichtlich eine Erklärungslücke. Auch der Kritiker der Zeitschrift 'Film-Ton-Kunst' hat dieses Dilemma erkannt. Ruttmann "will so photographieren, daß dadurch ein 'künstlerischer Sinn' zustande kommt. Hier liegen sehr schwerwiegende Entscheidungen, denn Ruttmann verzichtet darauf, einen 'realen Sinn' hineinzubringen. In Berlin fahren Autos, Eisenbahn, Hochbahn, Räder drehen sich, Scheinwerfer leuchten, Menschen rennen usw. usw.

Wozu? Der Berlin-Film gibt darauf keine Antwort, denn Ruttmann will diese Tatsachen des Berliner Lebens nur verwenden, wie der Musiker Töne verwendet, aber eben darin beruht vielleicht ein künstlerischer Irrtum, denn man kann nicht einen Ton gleichsetzen einem dinghaften Eindruck, wie ihn das einzelne Filmbild darstellt. Wir sind nun einmal geneigt, in jedem Augenblick uns selbst in einer ganz bestimmten Weise mit der Umwelt schicksalhaft verbunden zu fühlen: wir betrachten die Umwelt nicht in erster Linie ästhetisch. - In erster Linie! Können wir es lernen? - Vielleicht. Aber Ruttmann ist Maler und glaubt, daß die Betrachtungsweise, wie wir sie der *statischen* Raumkunst gegenüber gewohnt sind, sich ohne weiteres auf den Film übertragen wird. Es scheint aber der Unterschied darin zu liegen, daß wir mit

dem Augenblick, wo sich aus einem Bilde ein neues Bild entwikkelt, ohne einen bestimmten 'Zweck' nicht mehr recht auszukommen vermögen. Es soll nicht behauptet werden, daß eine solch rein ästhetische Betrachtungsweise des Films niemals möglich sein könnte, aber daß sie 'ausschließlich' werden und den Film mit der 'sinngemäßen Handlung' künftig ausschalten wird, das ist kaum zu erwarten."[76]

In dieser Verschiebung der Betrachtungsweise, im Übergang von der Dokumentation eines Gegenstandes zur Dokumentation einer Erfahrung sieht auch William Uricchio[77] die wesentliche Positionsbestimmung des BERLIN-Films als Wendepunkt in der filmischen Repräsentation der Stadt.

Die Photographie des BERLIN-Films stellt sich unter einem doppelten Aspekt dar. Einmal erweist sie sich in der Anwendung der Stilelemente des 'Neuen Sehens'[78] auf der Höhe der Zeit; zum anderen aber geht sie weit hinter die bis dahin entwickelten Kameratechniken zurück. Das gilt vor allem für Ruttmanns Verzicht auf die 'bewegte Kamera'; was umso bemerkenswerter ist, als deren Schöpfer Karl Freund an den Aufnahmen wesentlich beteiligt war. Zu Recht kann der anonyme Kritiker der Bauhaus-Zeitschrift feststellen: "Die Kamera spielt sowohl im BERLIN-Film wie bei den abstrakten Filmen eine passive Rolle." Und er vermißt die "Kamera als bewegliches und zur schöpferisch-feinempfindlichen Gestaltung des Aufnahme-Vorgangs geeignetes Instrument"[79]. Ruttmanns Kamera in BERLIN ist zum größten Teil noch die starre Kamera seines Tricktisches, Schwenks oder Fahrten sind äußerst selten; wenn sie vorkommen, so sind sie bildinhaltlich motiviert: die Kamera als Fahrgast auf einem Karussell, auf einem Auto, auf einem Boot. Zu dieser konservativen Verwendung der Kamera, die auch Rückschlüsse auf Ruttmanns Annäherung an die Wirklichkeit zuläßt, kommt ein bewußter Verzicht auf Trickaufnahmen. So werden z. B. in Karl Grunes *Die Straße* (1923; nach einer Vorlage von Carl Mayer) die verwirrenden Verlockungen der Großstadtstraße durch Trickmontage dargestellt.[80] Ruttmann verzichtet bewußt auf dieses Mittel; fast puristisch - er setzt einige Überblendungen ein - arbeitet er mit dem 'reinen Bild'. Den Eindruck der Bewegung und des 'Tempos' ist Ruttmanns Schnitt-Technik zu verdanken, die von Pudowkin oft bewundert wurde und deren wesentliches Motiv er besonders herausstellt: "In seinem Film 'stellt' Ruttmann niemals nur etwas 'vor', immer 'wirkt' er über die Montage des Materials auf den Zuschauer 'ein'. Erinnert sei daran, wie er es sieht, wenn zum Feierabend Kontore und Warenhäuser schließen. Nur um zu zeigen, daß sie schließen, hätte es genügt, ein oder zwei Schaufenster zu filmen, deren Jalousien heruntergelassen werden, oder ein paar Türen, aus denen die Angestellten ins Freie treten. So hätte es sicher jeder 'Alltags-Regisseur' gemacht. Ruttmann dagegen läßt über Dutzende von Metern hinweg Dutzende unterschiedlichster Gegenstände in Aktion treten, sie werden wiederholt verschlossen, zugeklapppt oder zugeklinkt. Die Schubladen in den Büros werden zugeknallt, die Falltüren an den Schränken schnappen in die Schlösser, Verschlußdeckel werden über die Schreibmaschinen gestülpt, immer wieder werden die Jalousien an Schaufenstern heruntergelassen. Alles geht in einem einheitlichen Tempo und in beinahe einheitlicher Form vor sich. Ruttmann gibt dem Zuschauer so lange keine Ruhe, bis er ihn vollends beherrscht, bis er ihn hypnotisiert, dabei ist es keineswegs sein Ziel, die Gegenstände, die er drehte, dem Zuschauer vorzustellen, sondern er will über den Montagerhythmus auf ihn einwirken."[81] - Ruttmanns neue Wahrnehmung einer filmisch darstellbaren Wirklichkeit als Erlebnisraum wird auch seine weiteren Arbeiten bis hin zu den Industrie- und Städtefilmen im Dritten Reich wesentlich prägen. Auch sein filmischer Stil, die Montage per Analogie und Kontrast entlang musikalisch-rhythmischer Zeitmuster, hat sich mit BERLIN herausgebildet; besonders ab FEIND IM BLUT ergänzt sich seine Filmsprache durch die bewegliche Kamera, Trickaufnahmen und den wenn auch zurückhaltenden Einsatz von Schauspielern.

5.

Über Walter Ruttmanns beide Filmarbeiten für das Theater aus dem Jahre 1927 ist kaum etwas bekannt, zumal diese Filme nicht erhalten sind. Der 'Wolkenhintergrundsfilm' für Fritz Holls Inszenierung von Strindbergs 'Ein Traumspiel'[1] mag noch für die 'phantastische' Seite in Ruttmanns frühem Werk stehen, während die Mitarbeit am Film für Piscators Aufführung von 'Hoppla, wir leben' bereits auf seine sachliche, dokumentarische Orientierung verweisen mag.

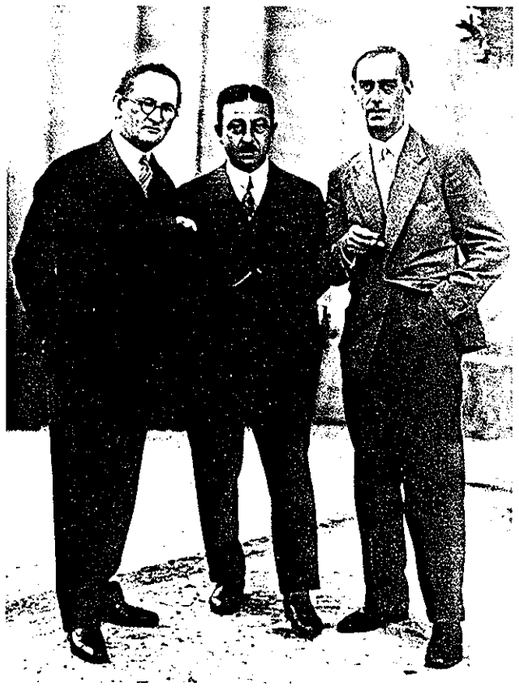
Anfang März 1928 hilft Ruttmann Arnold Fanck beim Schnitt des Dokumentarfilms *Das weiße Stadion* über die Olympischen Winterspiele in St. Moritz; der Film ist nicht erhalten.

Auch Ruttmanns nächste Arbeit, die Bearbeitung von René Clairs *Un chapeau de paille d'Italie* (deutscher Verleihtitel: Der Florentiner Hut), muß als verloren angesehen werden. Dank einer ausführlichen Besprechung in der 'Licht-Bild-Bühne'[2] zur Berliner Uraufführung können wir uns aber in etwa ein Bild dieser Fassung machen. In dieser Kritik heißt es u.a.: "Der Film ist etwas zu lang. Wie ihm auch die konsequent durchgeführte 'Titellosigkeit' der Ruttmannschen Bearbeitung nicht ganz gut bekommen ist. Grundsätzlich gibt es ja wohl bei allen 'Einsichtigen' keine Divergenz in der Titel- und Zwischentext-Frage. Wir wollen gern zugeben, daß Titel in einem guten Film tertiäre Bedeutung haben. Aber *die* haben sie immerhin! Zumindest in Filmen verwickelter dramaturgischer Konstruktion. Es darf schließlich nicht übersehen werden, daß dieses von der Bühne kommende Genre in einem Maße Tempo und Bewegung braucht, wie sie eben die registrierende Epik der Bildfolge nicht ermöglicht. Es handelt sich hier um ein ganz anderes 'Tempo' als das einer Ruttmannschen 'Symphonie' (allegorische Montage als Motor!). Es handelt sich hier um rein dramaturgische Dynamik, nicht um den Takt einer Bild-Melodie. Trotzdem ist die Bearbeitung Ruttmanns in gewisser Beziehung nur zu begrüßen. Geht sie zu weit, so weist sie auf jeden Fall den allein richtigen Weg. Denn im Prinzip hat Ruttmann, bei aller schulmäßigen Extremität, selbstverständlich recht!"

Mitte 1928 wendet sich Ruttmann ganz dem neuen Medium Tonfilm zu. Guido Bagier[3], der künstlerische Leiter der kleinen Tri-Ergon-Musik AG[4], hatte von der Reichsrundfunk-Gesellschaft den Auftrag[5] bekommen, einen Werbe-Tonfilm über den deutschen Rundfunk zu drehen. Als Regisseur verpflichtet er den "Künstler der stummen Filmmontage Walter Ruttmann"[6]. Die Tonaufnahmen standen unter der Leitung von Joseph Massolle vom Tri-Ergon-Erfinderteam. Dieser Werbefilm "spielt auf allen deutschen Sendestationen und nimmt sie zum Ausgangspunkt einer Reise durch die schönsten Gegenden des Deutschen Reiches"[7] - auch dieser Film ist leider verschollen.

Die Dreharbeiten stehen unter großem Termindruck und werden innerhalb kürzester Zeit abgeschlossen: "Am 15. Juli begann in einigen Lastautos die Aufnahmekolonne ihre Fahrt durch Deutschland, drei Wochen später waren die Aufnahmen beendet"[8]. Der als Tonmeister mitwirkende Karl Brodmerkel hat in einem anschaulichen Bericht die großen Schwierigkeiten mit der

kaum erprobten Technik des Tonfilms geschildert. "Wir tappten mit den Ergebnissen unseres Schaffens bis zuletzt im Dunkeln, weil ein Abhören des Tons nur in Berlin möglich war, und wir nur brieflich und telegrafisch Qualitätsbeurteilungen erhielten"[9].



Guido Bagier, Joseph Massolle und Walter Ruttmann (v. l. n. r.)

Jede Tonaufnahme stellt sich als Wagnis heraus, aber von Drehort zu Drehort wächst auch die Erfahrung. "Seinerzeit in Rüsselsheim[10] getrauten wir uns mit dem Mikrophon nicht in das Tosen der Maschinen, weil wir uns von dem unbestimmten Lärm nichts versprachen. Was sollte aber ein Tonfilm ohne gerade dieses ohrenbetäubende Tosen der Maschinen als Begleitung des imposanten Bildgeschehens! Ich wagte es, mitten in diese Kakophonie zu steigen und benutzte dabei den Trick, eine charakteristische Teilquelle als Standort des Mikrophons zu wählen und den ungewissen Lärm als akustischen Hintergrund wirken zu lassen...Wir machten wohlgelungene Aufnahmen der donnernden Bessemerbirnen im Sprühen des flüssigen Eisens, folgten dem Kran mit den glühenden Blöcken über die große Walzstraße bis zur fertigen Eisenschiene."[11] Die Tonaufnahmen der "brüllenden Wasser"[12] am Rheinfall dagegen können nicht verwendet werden, da die damals benutzten Statophone als Lautsprecher die tiefen Frequenzen nicht wiedergeben; hier wurde dann Edmund Meisels Original-Komposition[13] eingesetzt. "Den Schluß der Aufnahmetournee bildete Berlin. Im Vox-Haus[14] fuhr unsere Kamera mit dem Fahrstuhl an den geöffneten Türen der drei Etagen auf und ab, wobei jeweils aus den verschiedenen Senderäumen entsprechende Bruchstücke der Sendungen zu hören waren... Zum Schluß malte die Kamera im Fahrstuhl des Witzlebener Sendeturmes[15] hoch- und niederfahrend das Bild Berlins, als Tonbegleitung die Ouvertüre zu 'Iphigenie auf Aulis' von Gluck mächtig ausklingend... Walter Ruttmann schwelgte in den verblüffendsten Schnittideen, von denen ich nur die eine erwähne, wie von dem Schwarzwald-Idyll die Kamera an einem Bauernmädchen bis zu den Schuhen hinuntergleitet und an den mächtigen Rohren des Walchenseewerkes hinaufsteigt."[16]

Wie beim BERLIN-Film verzichtet Ruttmann auch hier auf eine Spielhandlung: "Die Natur soll einziger, dafür aber unerschöpflicher Darsteller sein"[17]. Wo es ihm allerdings dramaturgisch wichtig erscheint, scheut er sich nicht, auch Spielszenen aufzunehmen. So dreht er z. B. in Stuttgart im Neuen Schloß die Episode von Casanovas Besuch am Hofe Herzog Karl Eugens.[18] Strukturiert wird der Film durch die verschiedenen Ansager der Rundfunksender, die als "tönende Zwischentitel"[19] fungieren.[20]

Kurz vor der vorgesehenen Uraufführung anläßlich der Eröffnung der Funkausstellung in Berlin am 31. August 1928 wird der Film fertig.[21] Während er dort unter dem Titel DEUTSCHER RUNDFUNK[22] läuft, wird er kurze Zeit später von der Tri-Ergon als TÖNENDE WELLE in die Kinos gebracht. Der Auswertung waren jedoch enge Grenzen gesetzt, da für jede Aufführung die Tonfilm-Vorführgeräte der Tri-Ergon an Ort und Stelle gebracht werden mußten.[23]

TÖNENDE WELLE - obschon ein Werbefilm für den deutschen Rundfunk - wird durchaus als eine "Tat der deutschen Avantgarde"[24] angesehen. Die meisten Kritiker stellen allerdings technische Fragen des sprechenden Films sowie allgemeine Betrachtungen über die Zukunft des Tonfilms in den Mittelpunkt ihrer Besprechungen. Auch Siegfried Kracauer läßt sich durch die reproduzierten Geräusche - etwa vom Potsdamer Platz in Berlin, von den klirrenden Ketten einer Förderbahn, vom Fauchen einer Lokomotive, von Menschen- und Tierstimmen - mit Staunen erfüllen; den Film wollte er aber nur als technisches Experiment und weniger als künstlerische Leistung bewertet wissen.[25] Anders dagegen Hans Horkheimer, der mit der TÖNENDEN WELLE den künstlerischen Tonfilm beginnen läßt: "Weil hier einer die noch immer nicht restlos befriedigende Technik (...) durch Fülle der Kontraste überspielte, durch rhythmische Betörung vergessen ließ. Weil hier einer zeigte: Hier ist der Ton nicht Beigabe zum Bild, hier ist das Bild nicht Beigabe zum Ton, hier fließen beide in ein unersetzbares Zusammensein ineinander, hier steigern sich zwei Gattungen der Illustration zu einer eindringlicheren Dritten, die hier vielleicht noch nicht Kunst genannt werden darf, aber weit schon über die Reportage hinausragt..."[26]

Walter Ruttmann (links) bei Aufnahmen zu DEUTSCHER RUNDFUNK/ TÖNENDE WELLE (1928). Hörspielprobe bei der 'Berliner Funkstunde' mit Alfred Braun (am Pult) und Theodor Loos.

Auch der Beobachter der 'Licht-Bild-Bühne' erkennt die über das technische Experiment hinausgehenden künstlerischen Qualitä-

ten dieses Films: "Rein filmkünstlerisch gesehen hat Walter Ruttmann einen Film geschaffen, der in erstaunlicher Weise die Errungenschaften des Neuen Sehens mit den Erfordernissen der Leinwand vereinigt. (...) Ruttmann hat die Städtebilder in einzelne Erlebnisse aufgelöst. Er ist ein Meister der Architektur-Photographie, der beseelten Landschaften, der dynamisch gewordenen Maschinen."[27]

Tonfilm 1928: "Die am Mikrophon (rechts) aufgenommenen Schallwellen werden verstärkt (links) und nach ihrer Umwandlung in Lichtschwankung in einer Art Kino-Apparat (Mitte) auf ein Filmband niedergeschrieben."

Ruttmann bleibt also in TÖNENDE WELLE seiner Auffassung treu, Film als Erlebnis[28] aufzufassen. Im BERLIN-Film wollte er, daß die Zuschauer "Bewegung erleben" resp. "die Stadt Berlin erleben"[29]. Dieses Motiv findet sich auch bei seinen Werbefilmen wieder, die er in den 30er Jahren für verschiedene Städte drehte.[30] "Filmische Gestaltung des Erlebnisses einer Stadt"[31] überschreibt er z.B. den Entwurf zu dem Film über Stuttgart.

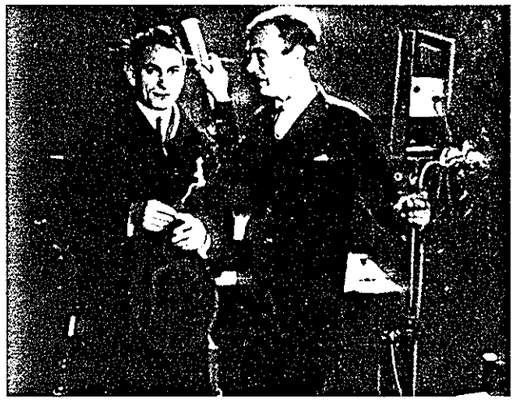
In der Folgezeit wird Ruttmann nicht müde, den Tonfilm als neue Kunstform mit neuen, nur ihm eigenen Gestaltungsprinzipien zu propagieren.[32] Zur Kinoauswertung von TÖNENDE WELLE schreibt er: "Der Film hat seine Grenzen gesprengt. Die Stummheit, die bisher die Wurzel seiner unnachahmlichen Ausdruckskraft war, die internationale Eindeutigkeit seiner Geste wird aufgehoben durch den Ton, der sich zu ihm gesellt. Daß trotzdem wir, die wir aktiv mit dem tönenden Film in Berührung gekommen sind, an ihn glauben, kommt daher, daß er keineswegs eine Erweiterung des stummen Films ist, sondern eine vollkommene neue Kunstgattung. An uns ist es, die Gültigkeit dieser neuen Gesetze zu beweisen."[33] Es ist Ruttmanns Verdienst, als erster bedeutender Regisseur erkannt zu haben, daß die Technik des tönenden Films über das Laboratoriumsstadium hinaus ist: "Nun tritt die Ästhetik des Tonfilms in dieses Laboratoriumsstadium"[34]. Die neuen künstlerischen Möglichkeiten "wollen angepackt werden im Sinne eines optisch-akustischen Kontrapunktes, eines Gegeneinandermusizierens zwischen sichtbaren und hörbaren Bewegungen."[35]

In dem Musiker Edmund Meisel findet Ruttmann einen kongenialen Mitarbeiter. Bei der Arbeit an der TÖNENDEN WELLE wurde deutlich, daß ein Tonfilm von der akustischen Seite her eigenen Gesetzen unterworfen ist, die Meisel wie folgt beschreibt: "Der Tonfilm muß aus einem Kontrapunkt von Bild, Wort, Geräuschton und Musikton bestehen. Die ästhetisch einwandfreie künstlerische Form muß durch gut gearbeitetes Ineinandergreifen dieser Faktoren hergestellt werden."[36] Und an anderer Stelle fordert er die Herstellung eines Tonfilms nicht nach einem Manuskript, sondern nach einer Partitur: "Diese Partitur darf aber nicht etwa aus Noten, sondern sie muß aus Bildern, Bildtexten, Geräuschtönen, Musiktönen, gesprochenen und evt. auch gesungenen Texten bestehen, deren Auswahl und kontrapunktische Zusammensetzung nach dem jeweiligen Sujet dann die Bildhandlung ergeben."[37]

Bereits am 28. Juli 1928 - also während der Aufnahmen zu TÖNENDE WELLE - hatten Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow in ihren 'Gedanken über die Zukunft des Hörfilms'[38] die kontrapunktische Ton-Bild-Montage gefordert. Ruttmann und Meisel haben dieses in der 'Vossischen Zeitung' und in der 'Licht-Bild-Bühne' veröffentlichte Tonfilm-Manifest sicher gekannt. Dennoch kann man wohl davon ausgehen, daß hier gleichzeitig und unabhängig voneinander[39] identische Ideen und Vorstellungen entwickelt wurden.

TÖNENDE WELLE war der erste, heute leider verlorene[40] Versuch, einen Tonfilm wenigstens ansatzweise als "orchestralen Kontrapunkt der visuellen und akustischen Formen"[41] aufzubauen. Ruttmann betrat mit diesem Werk absolutes Neuland. Vorbilder gab es keine, denn die bis dahin hergestellten tönenden Kulturfilme der Tri-Ergon[42] erforschten nicht die künstlerischen Gesetze des neuen Mediums, sondern beschränkten sich auf eine möglichst hochwertige Tonwiedergabe.

Am 15. November 1928 besucht Pudowkin - "der seinen Berliner Aufenthalt zu einem eingehenden Studium deutscher Filmverhältnisse benutzt"[43] - Walter Ruttmann im Atelier. Mit TÖNENDE WELLE sieht Pudowkin zum ersten Mal einen Tonfilm: "Besonders die Wiedergabe von Tierstimmen und Maschinengeräuschen machten starken Eindruck auf den Gast"[44].



Wsewolod Pudowkin und Walter Ruttmann

Der große Erfolg von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die sich daraus ergebende Anerkennung als Regisseur führt Ruttmann dazu, sich nun auch stärker publizistisch zu Wort zu melden und sich in den Organisationen, die sich dem künstlerischen Film verschrieben haben, zu engagieren. So bewundert er die niederländische Filmliga[45] als Zusammenschluß eines filmbegeisterten, aber von den Produkten der Filmindustrie enttäuschten Publikums: "In Amerika und Deutschland diktiert die Industrie den Geschmack, in Rußland der Staat - hier aber ergreift Publikum die Initiative und fordert. Und siehe da: Seine Forderungen decken sich mit denen der wirklich schöpferischen und revolutionären Künstlerpersönlichkeiten aus allen Län-

dern."[46] Solche Publikumsorganisationen seien aber in Deutschland nicht denkbar, denn: "Wir haben nicht die Begabung, gemeinsames Wollen expansiv fruchtbar zu machen. Jede Erkenntnis eines mit anderen geteilten Impulses wird uns automatisch immer wieder höchstens zur Gründung eines Stammtisches führen..."[47] Diese pessimistische Einschätzung hindert Ruttmann aber nicht daran, sich dennoch an solchen Vereinigungen zu beteiligen.

Film, so Ruttmann, bestehe aus Kunst und Geschäft[48] - ein prinzipiell spannungsreiches, wenn nicht sogar feindliches Verhältnis. Die Industrie könne die Filmkunst nicht fördern, da sie sich notwendigerweise mit Massenware an die Masse wenden müsse, um wirtschaftlich bestehen zu können. Anfang 1928 setzt Ruttmann daher seine ganze Hoffnung auf den Staat.[49] Dieser soll ein Filmarchiv einrichten, um die wichtigen Filme allgemein zugänglich zu machen. Er soll diese Filme zudem in besonderen Kinos - "Staatskinos"[50] - vorführen und somit ein Publikum heranbilden und an den künstlerischen Film binden. Mitte 1929 muß Ruttmann dann enttäuscht eingestehen, daß der Staat an dieser "Versöhnung und Ausbalancierung von Kunst und Geschäft"[51] völlig uninteressiert zu sein scheint. Auch Mäzene, die diese Aufgabe übernehmen könnten, seien nicht in Sicht. So zieht sich Ruttmann auf die Position des isolierten Künstlers[52] und des Einzelkämpfers zurück: "So bleibt für uns nur die Hoffnung auf die Persönlichkeit, die stark genug ist, alle Kompromisse zu riskieren, ohne sich zu degradieren; auf die Persönlichkeit, die elastisch genug ist, sich bis ins Hauptquartier des Gegners durchzuschwindeln - um ihn zu überzeugen."[53]

Es ist dies auch die Klage des seiner Klasse und der Gesellschaft entfremdeten bürgerlichen Künstlers, der zudem, ohne über die Produktionsmittel und die Vertriebswege seiner Kunstform zu verfügen, zwischen allen Stühlen sitzt. Die Selbstorganisation des an Filmkunst interessierten Publikums und der Filmkünstler erscheint Ruttmann auf Dauer kein Ausweg. Da ein Film "am liebsten allen gefallen"[54] soll, führt an der Industrie kein Weg vorbei. So ist es nur folgerichtig, daß sich Ruttmann auch von der Avantgarde absetzt, soweit sich diese als Selbstzweck gebärdet.[55] Denn Kunst sei heute nicht mehr eine "Flucht aus der Welt", sondern ein "Hineinsteigen in die Welt und die Verdeutlichung ihres Wesens"[56]; sie müsse eine Äußerung, eine menschliche Stellungnahme enthalten. Es sei gerade das radikale und Konzessionslose dieser Stellungnahme und die unverwässerte Hingabe an den Stoff, die die Qualität der russischen Filme ausmachten - weniger das behandelte Thema. Ruttmann verlangt daher von jeder filmischen Äußerung - "ob über Frauenschönheit, Sozialismus, Technik oder Natur und ihre Verkettungen"[57] - ein derart eindeutiges, engagiertes und couragiertes Bekenntnis. Er fordert "die Fähigkeit, Hassenswertes wirklich zu hassen, Liebenswertes zu lieben und Lächerliches lächerlich zu finden"[58]. In dieser Fähigkeit, einen festen Standpunkt zu formulieren und zu vertreten, sah Ruttmann vielleicht einen Weg, um als Künstler im Spannungsfeld zwischen Kunst als Selbstzweck und primär am Geschäft interessierter Filmindustrie zu bestehen. Eine Festlegung auf eine politische Doktrin beinhaltet dieses Bekenntnis aber nicht.

Bereits kurz nach der Uraufführung von TÖNENDE WELLE am 31. August 1928 beginnt Ruttmann mit der Arbeit an einem weiteren Tonfilm. Auch diesmal handelt es sich um einen Werbefilm. Die Ankündigung dieses Projekts liest sich wie folgt: "Die Hamburg-Amerika-Linie hat mit Unterstützung zahlreicher Staaten gelegentlich der letzten Weltreise ihres Dampfers 'Resolute' einen Film von dem Leben der Menschen auf der Erde gedreht und dabei auch viel nationales Musik-Material gesammelt. Dieser Film wird noch im Laufe dieses Jahres in Zusammenarbeit mit dem Tonbild-Syndikat[59] unter der Produktionsleitung von Dr. Guido Bagier als großer internationaler Tonfilm deutschen Ursprungs herauskommen. Die Bearbeitung liegt in den Händen von Heinrich Mutzenbecher, dem Leiter der Expedition, und Walter Ruttmann. Die Titel verfaßt der Frankfurter Dichter Alfons Paquet, die Komposition der verbindenden Musik hat Wolfgang Zeller übernommen."[60]

Bei diesem Film handelt es sich um MELODIE DER WELT, der am 12. März 1929 in Berlin uraufgeführt wird. Ruttmann hat in einem Interview berichtet, daß der Film von einem anderen[61] begonnen wurde, und zwar als Stummfilm.[62] In der Tat scheint wohl keine Tonfilmapparatur die Weltreise des Hapag-Dampfers mitgemacht zu haben.[63] Auch Ruttmann hat an dieser Reise nicht teilgenommen, wie das in der zeitgenössischen Werbung suggeriert wurde und somit Einfluß in viele Kritiken gefunden hat.[64] Für Nachaufnahmen mit der Tonfilm-Kamera begleitet Ruttmann allerdings den Dampfer auf einer Fahrt von Hamburg nach Southampton; bei dieser Reise entstehen auch die Tonfilm-Aufnahmen mit George Bernard Shaw.[65] Ein Teil der Aufnahmen zu MELODIE DER WELT wird in Berliner Ateliers nachgedreht[66], u.a. eine kleine Rahmenhandlung mit einem Matrosen, der stellvertretend für den Zuschauer die Welt erfährt. [67]

Walter Ruttmann inszeniert MELODIE DER WELT (1929/30)

Ruttmanns damaliger Aufnahmeleiter Jean Oser erinnert sich: "Als TÖNENDE WELLE fertig war, erhielt ich eines Tages einen Anruf von ihm: ob ich Interesse daran hätte, ihm bei seinem neuen Film zu assistieren? Ich sagte ja, und so habe ich dann sechs Monate als sein Assistent an MELODIE DER WELT mitgearbeitet. Dieser Film, der von der neugegründeten Tobis mitproduziert wurde, sollte eigentlich die Beschreibung einer Weltreise werden. Ruttmann sollte das Material zusammensetzen, das während der Weltreise eines Hapag-Dampfers in vielen Ländern aufgenommen worden war. Aber er hat schließlich etwas ganz anderes aus

dem Material gemacht, als seine Auftraggeber erwartet hatten: Heinrich Mutzenbecher, der Produzent auf Seiten der Hapag, ist deswegen später sogar entlassen worden! - Ruttmann hat keinen einfachen Reisefilm gemacht, sondern er gab einen philosophischen Überblick über die Geschichte der Menschheit. An den Anfang setzte er Mystizismus und Religion - aus der Religion entstand der Militarismus - aus dem Militarismus wurde schließlich Krieg und Tod. - Für MELODIE DER WELT wurden noch sehr viele Szenen nachgedreht, für die ich als Aufnahmeleiter fungierte. Zu jener Zeit war im Berliner Zoo ein Negerdorf aufgebaut.[68] Wir fuhren dorthin und haben sehr viele Szenen mit den Negern aufgenommen. Auch Grace Chiang, die Frau des Filmemachers Ernö Metzner, hat eine kleine Rolle gespielt.[69] Ich ging außerdem zu den Wochenschauen und habe mich dort umgesehen, was man noch in den Film hineinnehmen könnte - ohne daß Ruttmann mir aber gesagt hätte, wonach ich eigentlich suchen sollte. So sah ich zum Beispiel Wachspuppen, die in einem Warenhaus ausgestellt waren, oder ich entdeckte plötzlich einen Schönheitswettbewerb aus Atlantic-City - beide Aufnahmen habe ich dann gekauft, und ich glaube mich zu erinnern, daß Ruttmann dieses Material dann auch tatsächlich verwendet hat. Durch die lange Arbeitszeit von sechs Monaten ist MELODIE DER WELT dann ein sehr teurer Film geworden."[70]

Die (im Filmvorspann nicht kenntlich gemachte) Verwendung von Wochenschaumaterial für MELODIE DER WELT hat damals einige Wellen geschlagen.[71]. Sie hängt mit Ruttmanns Bevorzugung der Montage per Analogie zusammen, die es mit sich bringt, daß zu fast jeder Einstellung ein passendes Gegenstück gefunden werden muß. Vor allem aber störten sich die Kritiker daran, daß der Film fast keine Originalgeräusche zu Gehör brachte, sondern eine komponierte Begleitmusik. Für diesen Einwand, der auf dem Hintergrund der Tonfilmdebatte jener Jahre[72] gesehen werden muß, sei hier stellvertretend für viele der Beobachter des 'Film' angeführt: "Es heißt, dieser Film sei ein Tonfilm. Das ist er - mit Verlaub zu sagen - keineswegs. Die Melodie der Welt, die man auch hören sollte und wollte, sowie der ganze Tonfilm erschöpfen sich in einem Negergesang von schätzungsweise hundert Metern und einigen Tonaufnahmen pfeifender Sirenen. Man muß ehrlich genug sein, einzugestehen, daß dies die Aufgabe des Tonfilms nicht sein kann, kleine Bruchstücke tönend aufzunehmen und ansonsten das gute Orchester durch nachträglich komponierte, schlecht genug wiedergegebene mechanische Musik zu ersetzen."[73] Ruttmann kommt es aber gerade auf die äußerst sparsame Verwendung der Originaltöne an. Zum einen macht er hier aus der Not - aus stummen Filmaufnahmen einen Tonfilm montieren zu müssen - eine Tugend. Zum anderen will er den Tonfilm keineswegs als Jahrmarktssensation präsentieren[74], sondern er setzt den Ton künstlerisch-gestalterisch in den Dienst seiner Aussage. Die Begleitmusik benutzt er als Stimmungsträger - nach dem Motto: "Der Mensch sieht mehr als er hört"[75] - während er die lauten Geräusche nur an den Kulminationspunkten des Films verwendet. Jerzy Toeplitz beurteilt denn auch MELODIE DER WELT im historischem Zusammenhang: "Vom Standpunkt der Menschen aus dem Jahre 1929 gesehen, war MELODIE DER WELT ein Siebenmeilenschritt in Richtung einer Synthese, einer Verbindung der Gestaltungsweise des Stummfilms mit der des Tonfilms. Allein die Tatsache, daß der Ton sparsam verwendet wurde, daß er nicht in eine naturalistische Kakophonie ausartete, muß man positiv bewerten. Ein weiterer Pluspunkt war, daß man die Montage dem Rhythmus der Musik anzugleichen versuchte und Naturgeräusche nur dort einfügte, wo sie unbedingt notwendig waren. Auch die komplexe Behandlung von Bild- und Tonsphäre war ein Positivum. Das waren neue Werte, war die Frucht von Überlegungen eines reifen Künstlers."[76]

In zwei überarbeiteten Fassungen montiert Ruttmann zusätzliche Passagen mit Originalgeräuschen ein.[77] Jean Oser erinnert sich an die Bedeutung der Tonbehandlung in MELODIE DER WELT: "Der Film enthielt beachtliche Tonmontagen, wie sie Ruttmann schon zuvor in TÖNENDE WELLE ausprobiert hatte. MELODIE DER WELT hatte in Deutschland eigentlich keinen Erfolg[78], wurde aber in Frankreich ein regelrechter Kultfilm. Als man sich auch dort die Frage stellte, wie man mit dem neuen Medium Tonfilm umzugehen habe, stimmten alle mit René Clair überein, der gesagt hatte: 'Die MELODIE DER WELT zeigt uns den richtigen Weg!'"[79] - Ruttmann hat im Grunde genommen die Technik des Tonschnitts aufgebaut. In MELODIE DER WELT gibt es z B. eine Szene, wo man lang - kurz - schrill - dumpf - verschiedene Schiffssirenen hört. Jeder, der die russische Art der Montage kannte, konnte sich nun vorstellen, wie man jetzt auch Tonfilme in dieser Art montieren könne."[80] Hans Richter bezeichnete diese Ton-Montage als "Geniestreich"[81] und sprach von einer "neuen musikalischen Dimension", wie sie erst sehr viel später in der *musique concrète* "wiederentdeckt" worden sei.

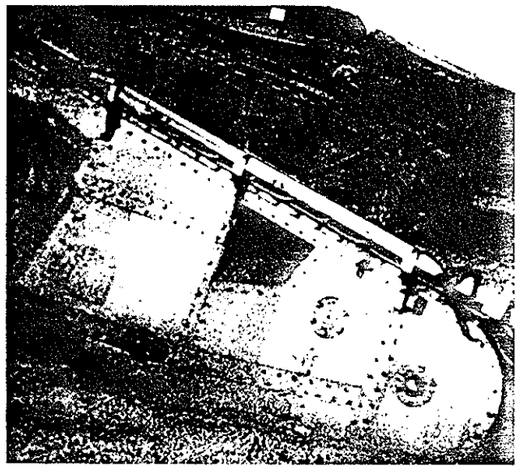
Eine dieser Tonmontagen ist Alberto Cavalcanti als vorbildhaft in Erinnerung geblieben: "In einer Kriegssequenz baute Ruttmann einen Höhepunkt auf, montierte dann die Nahaufnahme einer Frau, die einen durchdringenden Schrei ausstieß, und schnitt dann auf Reihen weißer Kreuze - stumm. In der Hand eines Künstlers vom Format Walter Ruttmanns kann Stille das lauteste der Geräusche sein..."[82]

Ruttmann wollte mit MELODIE DER WELT keinen Postkartenfilm montieren und keine Reportage vorstellen. Sein Ziel war aufs neue die filmische Gestaltung - also auch wiederum ohne Zwischentitel[83] - eines "Erlebnisses"[84], diesmal das einer Weltreise. Nach eigenem Bekunden wollte er den "visuellen Rhythmus des Universums" und "dessen Melodie"[85] beschreiben. Statt eine Rundreise abzubilden, schreibt er Ideenkreise.[86] Die Ereignisse der Welt gruppiert er zu Motivgruppen wie z.B. Bauten, Straßen, Verkehr, Religion, Krieg, Frauen, Arbeit, usw. Durch Montage verbindet und parallelisiert er im Grunde identische Lebensäußerungen aus aller Welt. Alle Menschen sind ihm gleich wert, wie auch alle Religionen.[87]

Der Kritiker des 'Film'[88] überträgt die bereits gegen den BERLIN-Film geäußerten Einwände auch auf MELODIE DER WELT. Er konstatiert einen "in leerer Doktrin steckengebliebenen Querschnitt" und meint weiter: "Die Montage hat die Schönheit vernichtet. Starre Technik. Drei, vier Assoziationen, gut und schön, sogar originell. Aber nur Assoziation? (...) So wenig die Welt erfaßt und ihre Melodie eingefangen wurde, so wenig wurde der Mensch gezeigt. Er war nur mehr Objekt." Andere Kritiker dagegen bewundern die "große Schönheit" und den "eigenartigen Reiz" von Ruttmanns Bildmaterial: "Bei Ruttmanns Methode, einen Wirbel bunter Bilder heraufzubeschwören, und damit lediglich einen Bildeindruck, einen Farbenrausch zu erzeugen, wie ihn außer dem Künstler Ruttmann kaum jemand hervorzaubern kann, fühlt sich der Maler, der malerisch begabte Mensch wohl. (...) Ihm kommt es auf den Totaleindruck, auf das Gesamtbild, auf das Weltbild an, er verzichtet darauf, die Welt so zu sehen und zu entdecken und schön zu finden wie es unsere Art war."[89] Diese neue Schweise, der schnelle Wechsel der Bilder und die ständigen Bild-Gegensätze seien aber für den Betrachter noch ungewohnt

und fremd.[90] Das Weltbild, das Ruttmann vermitteln will, wird von der Kritik durchaus ausgemacht: "Die Philosophie dieser großen Schau scheint uns einprägen zu wollen das alte indische Wort: *tat twam asi* (das bist du). Der Mensch ist überall der gleiche, wie seine Hautfarbe, wie seine Religion und sein Milieu auch sein mag. Alle erleben im Grunde das gleiche. So ist wirklich ein völkerumspannender Gedanke unaufdringlich in diesen die ganze Mannigfaltigkeit des Menschengeschlechts darstellenden Bildern als Leitziel ausgeprägt."[91] Ähnlich urteilt Ernst Jäger im 'Film-Kurier': "Sein ganzer Film - ein schwebender offener Akkord. Kein Schlußpunkt - ebenso wie im BERLIN-Film. Alles fließt, er konstatiert das mit der Einsicht von der beglückenden Enge, von der Welt-Heimat. Der Idee nach ist der Film das internationalste, menschlichste Dokument, das seit Filmgedenken geschaffen ist. Einige, einheitliche Erde, trotz aller Wachstumsvielfalt, eine Kreatur, die sie belebt. Welche Bildrevolution des Denkens könnte dieser Film herbeiführen..."[92]

Antikriegsmontage aus MELODIE DER WELT (1929/30):



6.

Im Januar 1928 findet sich Walter Ruttmanns Name im Ehrenausschuß der 'Volks-Film-Bühne (Volksverband für Filmkunst)'. Dieser Verein war auf Initiative einer Gruppe von radikaldemokratischen Künstlern und Intellektuellen wie z. B. Heinrich Mann, Erwin Piscator, Edmund Meisel, G. W. Pabst "gegen den künstlerischen Schund, gegen die geistige Armut und gegen die politische und soziale Reaktion"[1] gegründet worden. Der 'Volksverband für Filmkunst' sah im Film "ein Mittel zur Verbreiterung von Wissen, Aufklärung und Bildung, ein Mittel der Völkerverständigung und -versöhnung, einen lebendig wirkenden Faktor des alltäglichen wie des geistigen und künstlerischen Lebens."[2] Der 'Volksverband für Filmkunst' war zwar politisch links orientiert, parteipolitisch jedoch neutral.[3] Sein Programm deckt sich mit Ruttmanns Forderungen in bezug auf den künstlerischen Film. Daß Ruttmann um 1927 in der deutschen 'Internationalen Arbeiterhilfe' (IAH) "aktive Arbeit"[4] geleistet haben soll, verwundert, da bis dahin keine politische Tätigkeit seinerseits nachweisbar ist.

An der Anfang 1928 u.a. von Hans Richter gegründeten 'Gesellschaft Neuer Film' beteiligt sich Ruttmann dagegen nicht; setzt sich im Gegenteil mit seinem Artikel 'Die absolute Mode' von deren Zielen ab.[5]

Vom 3. bis 7. September 1929 tagt auf Schloß La Sarraz in der Schweiz der erste 'Kongreß des unabhängigen Films'. Für Deutschland nehmen Hans Richter und Walter Ruttmann teil, für Frankreich Alberto Cavalcanti, für Österreich Béla Balázs und für die Sowjetunion S.M. Eisenstein. Delegierte aus 15 Ländern diskutieren organisatorische und künstlerische Fragen des unabhängigen Films: Wie kann Film als autonome Kunst gesichert werden? Wie kann man vermeiden, daß er in wirtschaftliche und kunstfeindliche Zwänge gerät? Wie können unabhängige Filme ihr Publikum finden? Wie können solche Filme überhaupt produziert werden? "Alle Delegierten waren sich darüber einig, (daß) der internationalen, volksverdummenden, die Absicht der Künstler vergewaltigenden, den Kitsch diktierenden kapitalistischen Filmindustrie endlich eine weltumspannende Abwehrorganisation entgegengebaut werden muß."[6] Unter Ruttmanns Vorsitz beschäftigte sich eine Kommission mit den Statuten einer 'Internationalen Genossenschaft des unabhängigen Films'. Ziel dieser Genossenschaft: Produktion, Verleih und Auswertung von unabhängig und ohne kommerzielle Ziele hergestellten Filmen, ohne Ansehen ihrer Nationalität; Förderung der Ausdrucksmöglichkeiten des Films und Vergrößerung seiner menschlichen Bedeutung.[7] Als diese 'Internationale Genossenschaft des unabhängigen Films' tatsächlich gegründet wird[8], ist Ruttmann sowohl im künstlerischen Beirat als auch im fünfköpfigen provisorischen Verwaltungsrat vertreten.[9]

An den künstlerischen Diskussionen[10] des Kongresses beteiligt sich Ruttmann mit einem Referat über den Tonfilm, in dem er seine bekannten Thesen wiederholt: Die Ästhetik des Stummfilms und die des Tonfilms seien zwei verschiedene Dinge. Der Ton dürfe niemals als eine Ergänzung des Bildes gesehen werden. Es komme darauf an, einen unabhängigen ton-bildlichen Kontrapunkt zu schaffen, wobei der Ton nicht dazu benutzt werden sollte, ein Ereignis oder eine Geste zu vervollständigen, sondern um einen globalen und originalen Eindruck zu schaffen. Sogar in einem Spielfilm könne er sich Klangelemente vorstellen, die kontrapunktisch eingesetzt sind, wo das Bild die Ursache darstellt und der Ton die Wirkung.[11] Eisenstein dreht von dem 'Kongreß des unabhängigen Films' einen "dokumentarisch-symbolischen

Film"[12], an dem sich auch Ruttmann beteiligt.[13] Hans Richter beschreibt, wie die Kongreßteilnehmer die auf dem Schloß La Sarraz vorhandenen historischen Rüstungen und Waffen benutzen, um "mit Eisensteins Hilfe auf diesem historischen Boden, mit diesen historischen Möglichkeiten, in diesem historischen Augenblick einen Film zu machen. (...) 'Der Kampf des unabhängigen gegen den kommerziellen Film' war das Thema. S.M. wurde einstimmig zum General des unabhängigen, Béla Balázs zum Führer des kommerziellen Films ernannt, und wir bewaffneten uns (...) mit den Lanzen und Schwertern, Rüstungen, Schildern, Federhüten und Pluderhosen (...). Walter Ruttmann und Léon Moussinac, der bedeutendste französische Filmkritiker jener Tage, traten als Wallenstein und Piccolomini auf."[14]

Deutsche Liga für unabhängigen Film
V. I. GLIED DER INTERNATIONALEN FILMLIGA GENF
ZENTRALE:
BERLIN W 35 · MAGDEBURGER STR. 5 · TEL.: B 1 KURFÜRST 2406

FILMFREUNDE!

2 Millionen Menschen besuchen täglich in Deutschland das Kino. Sie sehen nur allzu oft sentimentale Belanglosigkeiten, verlogene Happy-end-Stücke, den Film als Theater-Konserve am laufenden Band.

An Stelle der Filmkunst tritt die Fabrikation von Kitsch und die Beeinflussung der öffentlichen Meinung durch Machtgruppen. Der technische Fortschritt wird zur Reproduktion wesensfremder Schaubuden-Erzeugnisse mißbraucht.

Dagegen kämpft die deutsche Liga für unabhängigen Film!

Gegen Geschmacksdiktatur der Konzerne!
Gegen Wien - Heidelberg - u. Gartenlaubenromantik!
Gegen Fesselung der künstlerischen Gestaltung durch offene und verkappte Zensur!

Für den künstlerischen, unabhängigen Film als Ausdruck der Zeit!
Für unverfälschte Gestaltung der Wirklichkeit!
Für unbedingte Freiheit von Wort und Bild!

Kämpft für den künstlerischen Film gegen jede Kulturreaktion mit der Deutschen Liga für unabhängigen Film!

Für die Zentrale:
Dr. Blumenthal Dr. Feld W. Gräff P. Hindemith A. Holitscher Ihering Junghans Mies van der Rohe Asta Nielsen K. Nierendorf Lotte Reiniger H. Richter W. Ruttmann.

Als Ausfluß dieses Kongresses wird Mitte 1930 in Berlin die 'Deutsche Liga für unabhängigen Film' gegründet. Ruttmann ist unter den Gründungsmitgliedern. Dieser "Zusammenschluß aller ernstlich um eine Erneuerung des gesamten Filmbetriebes Kämpfenden" stellt sich in einem Flugblatt wie folgt vor: "Wir wollen den Film nicht nur als Unterhaltung. Der Film fordert, wie jede Kunst, Auseinandersetzung mit den Zeitfragen. Es gibt wichtige und künstlerisch wertvolle Filme, die im Rahmen der üblichen Kinoprogramme nicht aufgeführt werden. Wir werden unbekannte, selten aufgeführte, aus merkantilen oder Gründen der Weltanschauung unterdrückte Filme vorführen. Wir werden Vortragsabende über aktuelle Filmthemen einrichten. Wir werden unsere Mitglieder über die Bestrebungen der Film-Avantgarde in und außerhalb Deutschlands unterrichten und ihre Filme zeigen."[15] Der im Vorstand der 'Deutschen Liga für unabhängigen Film' aktive Filmjournalist Hans Feld erinnert sich, daß Ruttmann dort aber nur eine "nominelle Rolle"[16] gespielt habe.[17]

7.

Im November 1929 wird Ruttmann von Abel Gance als "erster Assistent und Chefmitarbeiter"[1] nach Paris gerufen, um für dessen Film *La fin du monde* die Tonaufnahmen[2] zu realisieren. Ruttmann sind ferner "die Teile zugefallen, die technisch und massenregielich interessant sind."[3] Abel Gance bezeichnete Ruttmann als "den einzigen Mann, mit dem man Tonfilme machen kann."[4] Jean Oser berichtet[5], daß Ruttmann unter den französischen Filmleuten sehr populär war: "Ruttmann hatte enge Beziehungen zur französischen Avantgarde[6] und gehörte im Grunde genommen zur dortigen Dada-Gruppe. Seine Frau Erna Ruttmann, von der er damals schon getrennt lebte - er war mit einer russischen Pianistin[7] zusammen - wohnte ebenfalls in Paris und hat, wenn ich mich nicht täusche, in *Un chien andalou* von Buñuel die Rolle der Jungfrau Maria gespielt. In Paris habe ich Ruttmann verschiedentlich getroffen; einmal in einem Café in der Rue Jacob, wo er mit James Joyce zusammensaß." In der Tat gibt es eine Äußerung von Joyce - auf den 30. November 1929 datiert - daß nur zwei Regisseure in der Lage seien, den 'Ulysses' zu verfilmen: Walter Ruttmann und Eisenstein.[8]

Anfang 1930 hält sich Ruttmann für kurze Zeit wieder in Berlin auf, um die dritte Fassung von MELODIE DER WELT mit neuen Tonmontagen zu erstellen und sein Hörspiel WEEKEND aufzunehmen.[9] Die zweite Hälfte des Jahres 1930 ist Ruttmann dann erneut in Paris, wo er sein Spielfilmprojekt 'On tourne Faust' (Man dreht Faust) verfolgt.[10]

Anfang 1931 wird Walter Ruttmann von der Praesens-Film für FEIND IM BLUT, einen Aufklärungsfilm über Geschlechtskrankheiten, engagiert.[11] Der Film ist im April 1931 fertig und wird am 17. April uraufgeführt. Differenzen mit der Praesens führen dazu, daß Ende April eine etwas veränderte Fassung herausgebracht wird.[12]

Im Sommer 1931 entsteht der kurze Tonfilm IN DER NACHT nach einer Idee von Nina Hamson: der Versuch, den Stimmungsgehalt der Musik von Robert Schumann durch Natur- und Trickaufnahmen wiederzugeben.[13]

Ruttmanns nächste Station ist wiederum Paris, wo er sich offensichtlich nicht wohl fühlt. In einem wahrscheinlich Ende 1931 entstandenen Brief kritisiert er Paris, "das mir nie so hassenswert, nie so temperamentvoll in sich selbst zusammenbrechend schien wie jetzt. Tatsächlich ist die Vermiestheit in Berlin immer noch erfrischender als diese entsetzlich hohle auf Vulkanen tanzende bürgerliche Verspieltheit. Wo ist der Tisch, wo man mit der Faust draufschlagen kann?"[14] Diese Stimmung vermittelt er Ende 1931 auch einer Pariser Journalistin, die ihn interviewen wollte. Ruttmann weigert sich aber konsequent, ihre Fragen zu beantworten und lädt sie stattdessen zu einem ungezwungenen Bummel durch die Straßen ein. Hier ihr Bericht: "Wir befanden uns im Lichterschein des Faubourg Montmartre, den zu kennen ich mir einbildete. Doch Ruttmann zeigte mir, wie naiv ich war. Unverhofft bog er rechts in eine Gasse ein, wo sich mir eine bis dahin unbekannte Welt auftat. Aus den Phonographen schallten alten Schlager, gesungen von einer wohltönenden, wohlvertrauten Stimme. Doch wem gehörte sie? ... Wem? Hinter den Fenstern der Cafés gewahrte ich gefährlich aussehende Gestalten...Frauen im Mieder und mit rauchiger Stimme; brillantenbehängte Männer, die weder Hut noch Köfferchen je ablegten; fahlgesichtige Kinder mit einer Kippe im Mundwinkel, Billardkugeln, die aneinanderstießen. 'Hotel' stand auf einem Schild im ersten Stock. Dann traten wir ein in ein Dickicht aus Kohl- und Toilettengerüchen. Als ich in die Stadt zurückkehrte, verstand ich, daß Walter

Ruttmann, der mich in seine innere Welt geführt hatte, mir die Verwundungen, die Entkräftung, den Schweiß hatte zeigen wollen ... In seiner Begleitung schien es mir, als tobte auf den Boulevards das Chaos. Autos rasten aus allen Richtungen vorbei, Schatten türmten sich auf und warfen Muster auf den Boden. Scheuen Blickes beobachtete ich die vorbeieilenden Passanten, um mithilfe meiner neuen Erfahrung nach den Zeichen des schrecklichen Bösen zu suchen. Ich habe nie wieder so viele verwüstete Gesichter gesehen wie an jenem Abend..."[15]

Auf diesem Hintergrund kann man nur bedauern, daß das Projekt eines Paris-Films[16] nicht realisiert worden ist.

Die Folgezeit ist angefüllt mit vielen Projekten[17] und kleineren Arbeiten. Am 25. Dezember 1931 berichtet Ruttmann, daß er für eine Filmgesellschaft "so eine Art Reparaturwerkstatt für von ihnen gekaufte ausländische Filme organisiert. Das heißt: jene haben Filme (amerikanische, russische etc.) gekauft und in zwei Tagen von Tinnef-Regisseuren davon französische Fassungen machen lassen, was natürlich trostlose Ergebnisse zeitigte. Jetzt muß ich diese Dinge in Ordnung drehen, was teilweise einigermaßen geglückt ist, so daß man sehr begeistert von mir ist. (...) Also etwas Morgenröte."[18] Und einen Monat später heißt es in einem Brief selbstbewußt: "Nach wie vor bin ich hier 'der berühmte Ruttmann'. MELODIE DER WELT läuft dauernd, - FEIND IM BLUT auch."[19]

1931 gibt es auch Überlegungen, in Rußland zu inszenieren.[20] Die Verhandlungen zerschlagen sich aber, so daß Ruttmann in einem Brief vom 25. Dezember 1931 etwas enttäuscht feststellt: "Rußland antwortet nicht mehr. Trotz grober Briefe und Telegramme. Also vorerst Paris."[21]

Anfang 1932 ist Ruttmann in Frankreich als Regisseur für *Don Quichotte* vorgesehen; der Film wird schließlich von Pabst gedreht. Die Vorbereitung und der Streit um Regie und Besetzung füllten die Spalten der französischen Presse.[22] Die Ablehnung Ruttmanns kommentiert Jean Oser mit dem Hinweis, Ruttmann sei für die meisten Filmproduzenten zu abstrakt gewesen.[23] Nach einer "Reihe von Mißerfolgen und Fehlschlägen"[24] geht Ruttmann Mitte 1932 nach Italien, um ACCIAIO (STAHL) zu drehen.[25] Jerzy Toeplitz berichtet über die Entstehungsgeschichte dieses Films: "STAHL war ein ambitiöser Film. Die Idee für das Szenarium wurde einer Novelle von Luigi Pirandello[26] entnommen. Die Musik schrieb einer der namhaftesten Komponisten Italiens - Gian Francesco Malipiero. Ursprünglich sollte Pabst als Regisseur verpflichtet werden, denn es ging um einen Film über das Leben der Arbeiter eines großen Hüttenwerkes in Terni. Pabst lehnte jedoch ab, weil er im faschistischen Rom nicht arbeiten wollte. Gerüchten zufolge soll Pabst sogar zugestimmt haben, nach Italien zu kommen, aber unter der Bedingung, daß er einen Film über den Spartacus-Aufstand drehen könnte. Das aber soll dem Cines-Studio nicht zugesagt haben. Deshalb war anstelle von Pabst Ruttmann gekommen."[27]

Ruttmann hat Pirandellos Drehbuch "vollständig umgearbeitet"[28]. Über 40.000 Meter Film wurden gedreht - 40% davon allein im Stahlwerk. Die meisten Aufnahmen dort entstehen während der Betriebszeit, also "fast immer ohne vorherige Proben." ACCIAIO sollte wiederum ein symphonisches Werk werden. Das Drehbuch wollte Ruttmann ähnlich einem Musiker komponieren, der ein großes Orchesterwerk schreibt: "Ich möchte mich und die Zuschauer mit Bildern der Stahlhütte berauschen."[29] Dennoch sollten das persönliche Drama und die Darstellung der Arbeitswelt eng miteinander verbunden sein. In der Tat gelingt es Ruttmann weitgehend, die Atmosphäre des Stahlwerks als Spiegel der inneren Verfassung seiner Darsteller einzusetzen. Mario Soldati, Regieassistent bei ACCIAIO, beschreibt Ruttmanns Arbeitsstil im Zusammenhang mit der damaligen italienischen Filmproduktion: "Eines, das ist das wichtigste, ist die tiefe Absicht, die mit dem Stil verbunden ist. Das ist eine neue Art Kino zu machen, es ist das, was ich magischen Realismus nenne, weil es im Vergleich mit allen anderen italienischen Produktionen viel wirklicher ist: es gibt keine Sentimentalitäten, nichts Frisiertes, es ist alles ernst, wahrhaftig, tragisch, wirklich. Aber in den Aufführungen ist es sehr schlicht, sehr bildlich und musikalisch - es ist einfach erstklassig. (...) Wir nahmen Schauspieler ganz aus der Wirklichkeit - und zehn Jahre vor Rossellini im italienischen Neorealismus hat Ruttmann das getan. Wir nahmen richtige Arbeiter, Menschen von der Straße."[30] Nur die Hauptdarstellerin Isa Pola war eine ausgebildete Schauspielerin. In einem Interview erzählt Ruttmann, daß diese Laiendarsteller "sich mit Hingabe und Ernst ihrer Aufgabe gewidmet haben und lebensecht und packend in ihrer einfachen, nie übertriebenen Darstellung wirken."[31] Mario Soldati weiter über Ruttmanns Persönlichkeit: "Er war ein bezaubernder Mann und sehr streng war er nur bei einem: der Kunst, dem Stil. Da war er wirklich wie Stahl... Aber im übrigen war er die wunderbarste, menschlichste, offenste, freundlichste, vornehmste Persönlichkeit, die ich kannte. In sich selbst war er besorgt, introvertiert, vielleicht sogar schüchtern. Er war sehr enthusiastisch in bezug auf Leben und Kunst, aber sein Charakter war zart, und, soll ich sagen, sogar kindlich."[32]

8.

Im März 1933 schickt Walter Ruttmann aus Italien eine Postkarte an Paul Falkenberg: "Film fertig. War *sehr* schwer. Aber ist *sehr* schön."Ruttmann weiß, was er kann, und er hat keine Scheu, es anderen mitzuteilen. Die Vorderseite dieser Postkarte zeigt die guterhaltene Ruine eines Aquädukts - er schreibt "ich" zeigt die - sowie eine weidende Schafsherde - für Ruttmann "die anderen". Am 18. April 1933 schreibt er wiederum an Falkenberg: "ACCIAIO-Ergebnisse sehr interessant. (...) Bitte schnell hierher schreiben, sonst bin ich weg. Aber wo? Fragezeichen."[1] - Etwas mehr als drei Monate später, am 25. Juli 1933, meldet der 'Film-Kurier', daß Ruttmann augenblicklich wieder in Berlin lebe.[2] Nach dem relativen Mißerfolg der von ihm nicht autorisierten deutschen Fassung[3] von ACCIAIO unter dem Titel *Arbeit macht glücklich* verteidigt der 'Film-Kurier'[4] Ruttmanns Film: "Er kennt die deutsche Fassung seines Films nicht, und wir kennen leider seine italienische Originalfassung nicht. Wir glauben aber, daß gerade ein Ruttmann-Werk nur voll gewürdigt werden kann, wenn man es ohne Schnitte und Abstriche sieht." Dieser Artikel liest sich wie eine Verteidigung von Ruttmann und seiner Bemühungen um den künstlerischen Film. Er versucht, allerdings mit teilweise fragwürdigen Argumenten, den unbequemen Künstler den neuen Machthabern anzupreisen. Veränderungen beim Publikum und bei den Produzenten erleichterten jetzt dessen Anerkennung: "Im Lande der Film-Kunst kann man Ruttmann nicht missen, denn allmählich wird man ein anders eingestelltes Publikum für künstlerische Filme in ausreichender Menge für jedes Lichtspielhaus finden. Dadurch werden dann auch mehr und mehr die Vorurteile aus Produzenten- und Verleiherkreisen aufhören, Ruttmann als 'Experimentator'und künstlerischen Außenseiter zu verurteilen." Aber auch Ruttmann habe sich verändert. Er sei kein "Außenseiter im hoffnungslosen Sinne, das heißt ein Kamera-Avantgardist, der nie volkstümlich sein kann." Der Film im neuen Deutschland solle aber gerade volkstümlich sein; AC-

CIAIO und auch schon FEIND IM BLUT hätten gezeigt, daß Ruttmann "ein großer Atelierpraktiker" geworden sei. Ruttmanns künstlerische Persönlichkeit bedürfe jedoch einer Lenkung, einer regulierenden Kraft, um ihm den Weg vom Avantgardistischen zum Volkstümlichen zu zeigen: "Es scheint bedauerlich, daß der so vielseitig begabte Mann, der in erste Linie ein Fanatiker der Kamera bleibt, der neben einem hohen filmischen Intellekt und einer weit über den Durchschnitt reichen technischen Begabung auch ein Erfinder aus Gefühl und Instinkt ist, ein starkes Gestaltertemperament auf jeden Fall, in Deutschland noch nie eine produktive Kombination gefunden hat, die ihn in die richtige Bahn zwingt, wie es im Fall René Clair und französische Tobis so hervorragend gelungen ist. Ruttmann arbeitet für ein ungemein kritisches Publikum, für die Verwöhntesten in der Filmwelt der Kenner, für den differenziertesten Geschmack - darum hat er viele Hemmungen, die in einer guten Produktion und mit einem kräftig anpackenden Produktionsleiter ein hervorragendes Ergebnis haben müßten." Ruttmanns Plan eines heiteren Spielfilms - "sein alter, urkomischer Stoff"[5] -, der in einer kleinen Stadt spielt, würde unter seiner Regie "eben keinen Allerweltsfilm ergeben". Zwar stimme das Vorurteil der Produzenten, denn: "Auf Ruttmann lastet der Fluch, eine 'schwere' Begabung zu sein." Aber er sei, und das möchte der 'Film-Kurier' als Botschaft verstanden wissen, über seine avantgardistischen Tendenzen hinweg: "Ruttmann scheint nun aber erwachsen genug zu sein - außerhalb Deutschlands rechnet er zu den großen Anerkannten - ihn an einer bedeutenden Regieaufgabe im neuen Deutschland zu erproben."

Ruttmanns Rückkehr ins nationalsozialistische Deutschland - vielleicht vom italienischen Faschismus beeindruckt[6] - löst bei seinen ins Exil getriebenen Freunden und Bekannten Verwunderung aus. Hans Richter erinnert sich später: "In Paris erhielt ich einen Brief von Walter Ruttmann, der mir schrieb, daß er 'sein Vaterland in einer solchen Zeit nicht verlassen' könne. (...) Ich bin der Meinung, daß Ruttmann ein wirklicher Dichter war - aber er ist offenbar kein guter Menschenkenner gewesen, und es fehlte ihm die Fähigkeit zur richtigen Beurteilung der damaligen Situation."[7] Ruttmann fürchtet, "mit deutschem Boden unter den Füßen auch die Wurzeln seiner schöpferischen Kraft zu verlieren"[8]. Mit diesem Argument lehnt er wiederholt Angebote seiner Frau ab, gemeinsam Deutschland zu verlassen.[9] Ruttmann ist im Dritten Reich weder Mitglied der NSDAP noch sonst einer Parteiorganisation.[10] Am 14. Oktober 1933 füllt er den Fragebogen für die Mitgliedschaft in der Reichsfachschaft Film aus - seinem Antrag wird aber erst nach acht Monaten am 1. Juni 1934 stattgegeben. Ein Zusammenhang mit dem Auftrag, an *Triumph des Willens*, dem Film vom Reichsparteitag 1934, mitzuwirken, ist nicht belegbar, drängt sich aber auf. Leni Riefenstahl war bereits am 19. April 1934 "vom Führer im Namen der Reichsleitung der NSDAP" beauftragt worden, die "künstlerische und technische Leitung" dieses Films zu übernehmen[11]. Das Konzept des Films stammt von Leopold Gutterer, damals Regierungsrat in der Abteilung II (Propaganda) im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Neben den Ereignissen des Reichsparteitages in Nürnberg soll "eine weltanschauliche Gestaltung der historischen Tatsachen der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung"[12] gezeigt werden. Für diesen Teil, der ein Drittel des Filmes umfassen soll[13], schreibt Ruttmann ein Drehbuch[14]. Wann Leni Riefenstahl Ruttmann aufgefordert hat, "gemeinsam mit ihr diesen Film zu schaffen"[15], ist wohl nicht mehr feststellbar - daß sie ihn aber als "Mitarbeiter"[16] einstellte und nicht als "Ersatzregisseur"[17] für sich selbst, geht aus den Presseberichten ab dem 20. August 1934[18] eindeutig hervor.

Die Aufnahmen zum Reichsparteitagfilm 1934 in dieser Konzeption sind wohl weitgehend arbeitsteilig ausgeführt worden.[19] Mitte 1934 ist Ruttmann zusammen mit dem Kameramann Sepp Allgeier[20] wochenlang in Deutschland unterwegs[21], um "Motive aus dem neuen Deutschland"[22] für die Rahmenhandlung aufzunehmen. Zwar beteiligt sich Ruttmann Mitte August an den Vorbesprechungen in Nürnberg[23], reist aber vor Beginn des Parteitages am 6. September 1934 nach Berlin zurück.[24]

Letzte Arbeit am „Triumph des Willens" Photo: Lantin und Fernstadt

Für das fast vollendete Filmwerk, das als ein Spiegel der letzten 20 Jahre das harte Ringen um die neue Weltanschauung und den siegreichen Durchbruch der umschaffenden Staatsidee des Dritten Reiches zur Darstellung bringt, wurden in Neubabelsberg noch einige verbindende, nachträgliche Atelieraufnahmen gemacht. — Links: Der Regisseur Walter Ruttmann bei der Arbeit. Rechts: Der Jubel der vielen Tausende vor der Reichskanzlei am Tage der Machtergreifung

Aus: Völkischer Beobachter, Berlin, Norddeutsche Ausgabe, Ausgabe A, Nr. 297, 29. Oktober 1934

Paul Falkenberg berichtet von einer Begegnung mit Ruttmann, die dessen enge Verquickung mit dem Parteitagsfilm *Triumph des Willens* dokumentiert: "Ich traf ihn 1934 in Berlin wieder, da war er Assistent von Leni Riefenstahl. Wir sprachen über Paris, und er fragte nach Victor Trivas[25], wie der sich durchschlüge? Und er sagte: Naja, ich bin eben eine Hure, ich habe mich an die Riefenstahl verkauft. Jetzt muß ich versuchen, alte Parteigenossen zu finden, und das ist wahnsinnig schwer - ich weiß gar nicht, wo ich sie finden soll[26]. - Ein paar Wochen später traf ihn meine Frau wieder. Da hatte er ein Manuskript fertig, das stank von antisemitischen Sachen - ich wünschte, ich könnte es heute finden, dann würde man der Leni Riefenstahl eins über den Kopf geben können, endgültig - und da sagte sie: Walter, was soll das? - Und er sagte: Hättest Du lieber, daß ich das für Geld tue oder soll ich das glauben? - Es wäre mir natürlich lieber, wenn Du es nur für Geld tust. - Und er sagte: Ich glaubs. - Und da stand sie auf und sagte: Auf Wiedersehen!"[27]

Im Oktober 1935 ist Ruttmann in Neubabelsberg bei der Ufa, um die letzten Szenen für *Triumph des Willens* zu drehen - Ergänzungsaufnahmen für die Rahmenhandlung[28]. Bis Ende Oktober wird der Parteitagsfilm als eine "Kameradschaftsarbeit im besten Sinne"[29] dargestellt. Danach jedoch wird Ruttmann im Zusammenhang mit *Triumph des Willens* nicht mehr erwähnt. Die aufwendig hergestellte Rahmenhandlung wird im fertigen Film nicht verwendet.

Warum die ursprüngliche Konzeption, neben den Aufnahmen vom Parteitag auch die "Vorgeschichte und Entwicklung der Bewegung in dichterischer Form und in symbolischen Bildern"[30] darzustellen, fallengelassen wurde, ist nicht bekannt.

Am 6. Dezember 1934 besucht Adolf Hitler Leni Riefenstahl bei den Schneidearbeiten zu *Triumph des Willens* und besichtigt "eingehend Ausschnitte und bereits fertiggestellte Teile"[31]. Die Berichterstattung des 'Film-Kuriers' in diesem Zusammenhang ist aufschlußreich: *Triumph des Willens* , so heißt es jetzt, solle kein "Partei-Film sein, der dem Kampf, der Erziehung gewidmet ist", sondern er solle einen "Eindruck der unmittelbarsten und wahrhaftigsten Gegenwart" liefern. Ganz offensichtlich wurde eine Aufgabenverschiebung vorgenommen. Mit *Triumph des Willens* , so der 'Film-Kurier' weiter, "sei nicht *ein* Film geschaffen worden, sondern eine Sinnerschließung und Daseinsdeutung, die aus dem *tatsächlichen* Vorgang (an dem nicht ein Meter retouchiert, verschönt oder in besonderes Scheinwerferlicht gestellt wurde), die *Idee*, den Idealismus eines Volkes sichtbar macht."[32] Statt: Darstellung der nationalsozialistischen Bewegung - jetzt: nationales Dokument; statt: Geschichte - jetzt: voraussetzungslose Gegenwart; statt Intellekt - jetzt: Wille. Gefragt war nun ein Film, der sich selbst als wahr und voraussetzungslos setzte.[33] Ruttmann arbeitete aber mit historischen Aufnahmen, mit symbolischen Allegorien sowie mit nachgestellten Szenen - alles Elemente, die den Film jederzeit als gemacht erkennen ließen. Demonstrationen, Aufmärsche, Saalschlachten, Wahlen usw. stellten die nationalsozialistische Bewegung als geschichtlich geworden dar - jetzt aber war eine neue Sinngebung gefragt: "Das Deutschland, das Gott geschaffen hat."[34]

Ob Ruttmann nun gegenüber Leni Riefenstahl in einer "störrisch-sensiblen Opposition verharrte und sich leise aus der Affäre"[35] zog oder ob er gegen seinen Willen von der Fertigstellung von *Triumph des Willens* ausgeschlossen wurde[36] - wir wissen es nicht. Die Mitarbeit am Reichsparteitagfilm 1934 bleibt die einzige "bedeutende Regieaufgabe"[37], die man Ruttmann im Dritten Reich anvertraute.

Ab 1935 ist Walter Ruttmann Angestellter der Ufa-Werbefilm-AG.[38] In der Folgezeit tritt er öffentlich kaum noch in Erscheinung.[39] Die selbstgewählte oder erzwungene Isolation innerhalb des Werbefilms scheint gelungen. Anfang 1934 bezeichnet Ruttmann seinen Standpunkt als "heroischen Pessimismus", der "mit Kampf gekuppelt ist und nicht locker läßt, die Schäden zu geißeln, auch ohne nahe Besserung zu hoffen." Der qualitätsvolle, künstlerische Film sei eine Frage der "inneren geistigen Haltung", der "intuitiven Schöpferkraft". Die Gegner sieht Ruttmann immer noch auf Seiten der Produzenten und des von ihnen beeinflußten Publikumsgeschmacks. Die Unterstützung von mutigen und phantasiebegabten Produktionen scheint ihm der beste Weg "zu einem Einhalt der Versklavung des Künstlers."[40]

Es kann kein Zufall sein, daß auf der gleichen Seite des 'Film-Kuriers', neben Ruttmanns Artikel, Leo de Laforgue[41] dessen Meisterwerk BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT abqualifizieren darf: "Wir sahen schon einmal einen künstlerisch gut gemachten Querschnitt des Berlins der Arbeit - aber er war allzu sehr mit russischen Akzenten gespickt: immer wieder stampfende Füße, Menschenfluten, die aus Bahnhofsmäulern, aus U-Bahnlöchern quollen, ein stöhnendes, kreischendes, ein finsteres und pessimistisches Berlin."[42] Laforgue dagegen will in seinem Film ein lebensbejahendes, ein heiteres Berlin zeigen, "alle Skalen der Schönheitsmöglichkeiten und Schönheitsentfaltung" ausnutzen. Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT ist im Dritten Reich öffentlich nie aufgeführt[43] und nur selten zitiert worden. Die Verwendung von Ausschnitten aus der SINFONIE DER GROSSTADT in Rolf von Sonjewski-Jamrowskis Film *Blut und Boden* 1933 kann in diesem Zusammenhang doppelt interpretiert werden: Durch die Wahl der Ausschnitte wird BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT auf das "finstere und pessimistische" Berlin festgelegt - durch Hereinnahme von 'russischen Akzenten' in einem nationalsozialistischen Film wird die Existenzberechtigung dieses Stils betont.

Ruttmann ist sich allerdings bewußt, daß die Zeiten dem künstlerischen Film, dem 'filmischen Film'[44], nicht besonders gesonnen sind. Kunst würde durch wichtigere Probleme verdrängt. Daher müßte man sich bescheiden: "Der 'filmische Film' wird stolz darauf sein müssen, befruchtend zu wirken und - angewandt zu werden."[45] Ruttmanns Filme ab 1935 für die Ufa sind allesamt angewandte Filme - Werbefilme.[46]

Es gab ab und zu vereinzelte Versuche, Ruttmann "für größere Aufgaben"[47] zu empfehlen - sie blieben alle ohne Echo. Im November 1936 schreibt z. B. Frank Avril in seiner Artikelserie 'Avantgardisten des deutschen Films' über Walter Ruttmann: "Hier ist einer, der berufen ist, das Filmepos vom *deutschen* arbeitenden Menschen zu schaffen, nach dem unsere Zeit schreit. Und auch zum Farbfilm wird der Maler Ruttmann einen wesentlichen Beitrag zu liefern haben. Zum Nutzen des deutschen Films gilt es, einen wirklichen Avantgardisten neu zu entdecken, der bisher allzu sehr in der Stille geschafft hat: Walter Ruttmann!"[48] Im März 1936 hatte bereits Schumacher im 'Film-Kurier'[49] angeregt, Ruttmann "vor eine ganz große Aufgabe zu stellen". Und Günther Man bricht 1938 im 'Hamburger Tageblatt' eine "Lanze für den 'optischen Filmdichter'".[50] Ende 1940 stellt Thea Völcker fest, daß oft vergeblich versucht worden sei, Ruttmann ins allgemeine Filmschaffen einzureihen. "Seine Arbeiten blieben Ruttmann-Filme. Ruttmann hatte Nachahmer und Schüler. Schülerschaft bedeutet freiwillige Anerkennung eines Stärkeren, unter dessen Größe man sich stellt. Der kämpferische und in seiner reinen Forderung unnachsichtig gebliebene Ruttmann ist,

was er von Anfang an war, der kompromißlose Vorkämpfer."[51] Auch Adrianus van Domburg beschreibt Walter Ruttmann als "isolierten Künstler": "Als die Ufa Ruttmann als Macher von sogenannten Werbefilmen engagierte, d.h. Reklamefilmen, blieb er der Mann vom Starnberger Dachboden. Er hat immer auf dem Dachboden der Industrie gelebt, den Dachboden kann man auch einen Film-Parnaß nennen, denn die perfektesten und vollendetsten Filme der Welt sind auf Dachböden entstanden. (...) Man fürchtete Ruttmann, obwohl man ihn nicht begriff. Man fühlte die Kraft seiner gewaltigen Leistungsfähigkeit, aber man scheute seine Denkmuster. Man hielt ihn für einen großen Mann, weil die Kritik nach ihm rief, aber man betete im Stillen darum, er möge auf seinem Dachboden bleiben, wo er nur Werbefilme machen konnte. Man unterschätzte nicht die starke Kraft dieses außerordentlichen Talents und dieser vorbildlichen Fachkenntnis, aber man vermutete in ihm einen gefährlichen Phantasten, in ihm, der immer mehr bewunderungswürdige Geduld aufbrachte. Als Reklame-Filmer schätzte man ihn, als Filmpionier wurde er von seiner Umgebung nicht anerkannt, weil die Umgebung den Film nicht zu erkennen vermochte." Im Ausland dagegen habe man Ruttmann nicht vergessen: "Auf Plakaten und in den Reklamebüchern, die die Ufa und ihre Filialen allen Zeitungen der Welt anboten, um eine Auswahl von Stars und Industrie-Regisseuren weltberühmt zu machen, fehlte immer der Name Walter Ruttmann, und manchesmal hat dieses sonderbare Versäumnis Orkanausbrüche auf den Pressekonferenzen hervorgerufen, wo sich die Kritiker an Jacobys und Zarahs erfreuten und Informationen über das Tun und Lassen des Mannes forderten, der sie mehr als alles andere interessierte: Walter Ruttmann."[52]

Am 8. August 1938 wird Walter Ruttmann von Paul Rotha[53] in dessen Eigenschaft als Generalsekretär der 'Associated Realist Film Producers' (London) eingeladen, dieser Vereinigung als außerordentliches Mitglied beizutreten. Dieser Wunsch sei auf einer Generalversammlung am 12. Juli 1938 vorgetragen worden. Die 'Associated Realist Film Producers' war, wie Rotha in dem Brief[54] schreibt, im Januar 1936 gegründet worden, um "die Dokumentarfilmbewegung in Großbritannien zu repräsentieren" sowie um ihre "Unabhängigkeit und schöpferische Freiheit" und "demokratische Basis"zu sichern. Ob Ruttmann diese Einladung angenommen hat, ist nicht bekannt.

Walter Ruttmann stirbt am 15. Juli 1941 nach langer Krankheit und einer schweren Operation in Berlin an den Folgen einer Embolie.[55] Sein letztes Projekt war ein Film über die Post sowie die Einrichtung - in Zusammenarbeit mit der deutschen Kulturfilmzentrale - einer Art Meisterklasse für absolute Filmgestaltung.[56] Paul Falkenberg schrieb 1961 über Walter Ruttmann: "Er wünschte von der Gesellschaft, daß sie ihn akzeptierte, während er gleichzeitig wußte, daß das Schicksal des Poeten viel Einsamkeit mit sich bringt. (...) Ich stelle mir vor, daß Ruttmann tief in seinem Innern das alles sehr wohl wußte, und daß er schließlich auch die Einsamkeit akzeptierte. Und sobald man die Isolation akzeptiert, spielt es keine Rolle mehr, wo man sein Leben der inneren Einsamkeit auslebt. Er zitierte gerne Cocteaus bitteren Satz: Tous les pays sont inhabitables - Alle Länder sind unbewohnbar. So mag es für ihn keine Rolle mehr gespielt haben, wo er sein Leben verbrachte und wie er es auslebte."[57]

Anmerkungen

1. Kapitel

[1] Adrianus van Domburg: Walter Ruttmann en het beginsel. Purmerend 1956, 75 S. (= Reihe 'Cinegrafia' 1, Publicaties van het Nederlands Filminstituut; Hg.: J. Muusses)

[2] Renate Gleißberg: Walter Ruttmann - Ein deutscher Avantgardist. Abschlußarbeit Sommersemester 1958, Deutsches Institut für Film und Fernsehen, München. Typoskript, 25 S.

[3] Werner Wallroth: Walter Ruttmann: BERLIN. DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT, Dsiga Wertow: *Der Mann mit der Filmkamera*. Eine vergleichende Studie. Deutsche Hochschule für Filmkunst, DDR, Diplomarbeit, 1959, Ms.

[4] Paul Falkenberg: Sound Montage. A Propos de Ruttmann, in: Film Culture, New York, Summer 1961, S. 59-62

[5] Dr. Lotte H. Eisner, Paris: Walter Ruttmann Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage (=Programmblätter der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1963), 3 S.

[6] Jiri Kolaja/Arnold W. Foster: BERLIN. THE SYMPHONY OF A CITY as a Theme of Visual Rhythm, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Baltimore, Md., Spring 1965, Vol. XXIII, Nr. 3, S. 353-358

[7] Rolf Liebmann: Dramaturgie und Montage in Ruttmanns BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSSTADT, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin (DDR), 6. Jg., Sonderheft 1/1965 (= Beiträge zur deutschen Filmgeschichte), S. 127-141

[8] Thomas Kuschel: Die Darstellung des Menschen und seiner Gesellschaft in den Filmen BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSSTADT von Walter Ruttmann und *Vorwärts, Sowjet!* von Dziga Wertow unter Berücksichtigung der künstlerisch-formalen Gestaltungsmittel, in: ebenda, S. 142-153

[9] Ulrich Kurowski: Lexikon Film, München 1976, 2. Auflage (= Goldmann Sachbuch Nr. 11136). Vgl. auch die entsprechenden Abschnitte über Walter Ruttmann in: Ulrich Gregor/Enno Patalas: Geschichte des Films, Band 1, 1895-1939, Gütersloh 1973

[10] Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films. Frankfurt/Main 1974, Band 2, S. 796-805

[11] Standish D. Lawder: The Cubist Cinema. New York 1975, S. 57ff

[12] Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941. Versuch einer Befreiung. Dokumentation über den Maler und Filmemacher. Fernsehbericht für den Bayerischen Rundfunk, Teleclub. Erstsendung: 5. Mai 1977, 21.20 Uhr (BR, Studienprogramm), Länge: 45 Minuten. Manuskript im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

[13] Heinz Steike: Walter Ruttmann, in: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.): Film als Film. 1910 bis heute. Stuttgart 1977, S. 61-67

[14] Hansjörg Schmithenner: Erste deutsche Hörspieldokumente. Sendung der Hörspielabteilung des Bayerischen Rundfunks in Co-Produktion mit dem Norddeutschen Rundfunk. Redaktion: Dieter Hasselblatt. Erstsendung: 28. April 1978, BR 2. - Nachdruck in: Rundfunk und Fernsehen. Hamburg 1978, Heft 2, S. 229-245

[15] Rudolf Frisius: Hörspiel-Hörfilm? WDR 3 - Hörspielstudio. Redaktion: Klaus Schöning. Erstsendung: 15. Mai 1984, WDR 3
Klaus Schöning: Klänge sind nur Schaumblasen auf der Oberfläche der Stille. Dramaturgie: Hans Burkhard Schlichting. Erstsendung: 1. Dezember 1984, SWF 2
Helmut Heißenbüttel: Metropolis (1): Berlin. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (Alfred Döblin) und WEEKEND (Walther Ruttmann). Redaktion: Klaus Schöning. Erstsendung: 3. April 1984, WDR 3
Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann - Der Visionär bewegter Rhythmen. Ein Radioporträt. Redaktion: Karl Karst. Erstsendung: 8. 5. 1987, BR 2

[16] William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Film to 1930. PhD dissertation, New York University 1982

[17] Film und Musik. Avantgardefilme der 20er Jahre. Hg.: Stadt Oberhausen - Westdeutsche Kurzfilmtage, Nordrhein-Westfalen 1983.
Film und Musik. Frankfurter Feste '85. 28./29. August 1985. Alte Oper Frankfurt und Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt/Main 1985.
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Programmheft zur Eröffnungsveranstaltung des Stadtfestes zur 750-Jahr-Feier Berlins in der Waldbühne, 17. Juli 1987

[18] Barry A. Fulks: Walter Ruttmann, The Avant-Garde Film and Nazi-Modernism, in: Film & History (Ed.: Historians Film Committee), New Jersey Institute of Technology, Newark, New Jersey, USA; Vol. XIV, Nr. 2, May 1984, S. 26-35, 46. Bei diesem Text handelt es sich um eine leider nicht kenntlich gemachte Zusammenfassung seiner Dissertation: Film Culture and KULTURFILM. Walter Ruttmann, the Avant-Garde-Film, and the KULTURFILM in Weimar Germany and the Third Reich, The University of Wisconsin-Madison, Ph. D., 1982

[19] Matthew Bernstein: Visual Style and Spatial Articulations in BERLIN, SYMPHONY OF A CITY (1927), in: The Journal of Film and Video (Ed.: University Film and Video Association, Illinois), Vol. 36, No. 4, Fall 1984, S. 5-12

[20] Hans Jürgen Brandt: Walter Ruttmann. Vom Expressionismus zum Faschismus, in: FilmFaust. Frankfurt/Main, Nr. 49/1985, S. 38-46; Nr. 50/1985, S. 45-54; Nr. 51/1986, S. 42-54

[21] Siegfried Kracauer: Der heutige Film und sein Publikum, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 898, 1. Dezember 1928, Morgenausgabe

[22] John Grierson: Documentary (2): Symphonics, in: Cinema Quarterly, London, Spring 1933, S. 135-139. - Deutsche Übersetzung in: John Grierson: Grierson und der Dokumentarfilm, Gütersloh 1947. Grierson schreibt: "Was gibt es Anziehenderes (für einen Mann mit visuellem Geschmack), als Räder und Kolben bei der klangvollen Darstellung einer Maschine umhersausen zu lassen, wenn er wenig über den Maschinenwärter zu sagen hat und noch weniger über die Blechbüchsen, die die Maschine auswirft? Und was gibt es bequemeres, wenn man doch herzlich gern das Thema der schlechtbezahlten Arbeit und der bedeutungslosen Produktion umgeht? Aus diesem Grunde halte ich die Symphonietradition des Films für eine Gefahr und BERLIN für das gefährlichste aller Vorbilder für den Film" (S. 128). Griersons Schlußfolgerung aus dieser Aussage - "There's dope in it." - wurde in dieser Übersetzung weggelassen.

[23] H.B. (= Hans Barkhausen): War auch Walter Ruttmann politisch blind? in: Neue Zürcher Zeitung, 18. August 1973

2. Kapitel

[1] Ende der 20er Jahre ließ Ruttmann das 'h' aus seinem Vornamen Walther weg; wir übernehmen diese 'sachlichere' Schreibweise

[2] Adrianus van Domburg a.a.O., S. 7 (Übersetzung: Petra Galle)

[3] id.

[4] id.

[5] Ein Frankfurter Maler schafft DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Frankfurter Nachrichten, 13. November 1927

[6] Im Besitz des Svenska Filminstitutet, Stockholm, befindet sich ein kurzer tabellarischer Lebenslauf von Ruttmann, zusammengestellt von der Witwe Christl Witthalm-Ruttmann. Sie gibt Zürich und München als Ruttmanns Studienorte für Architektur an. Laut Mitteilung der Einwoh-

ner- und Fremdenkontrolle der Stadt Zürich war Ruttmann dort vom 19. Juni 1906 bis zum 3. August 1907 gemeldet. Laut Mitteilung der 'Eidgenössischen Technischen Hochschule' (ETH) in Zürich war Walter Ruttmann dort von Oktober 1906 bis zum 3. August 1907 während zwei Semester in der Abteilung für Architektur eingeschrieben. - Im Fragebogen zur Mitgliedschaft in der Reichsfachschaft Film - von Ruttmann am 14. Oktober 1933 ausgefüllt - beantwortet er die Frage: "Welchen Beruf haben Sie erlernt?" mit "Architektur und Filmfach", und auf die Frage nach einer besonderen Berufsausbildung antwortet er mit "Filmregie" (im Archiv des 'Berlin Document Center'. Dank an William Uricchio für den Hinweis auf dieses Dokument). - In einem um 1935 erschienenen Interview erzählt Ruttmann, er habe Musik und Malerei studiert.

[7] Ein Frankfurter Maler schafft..., a.a.O.

[8] Christl Witthalm-Ruttmann: Lebenslauf, a.a.O. - Angelo Jank, Maler und Illustrator (1868-1940)

[9] Max Butting (1888-1976) hatte Walter Ruttmann im Sommer 1909 in München kennengelernt. Sie wurden enge Freunde, die sich zum gemeinsamen Musizieren, Schachspielen und Bergsteigen trafen. Vgl. auch Max Butting: Musikgeschichte, die ich miterlebte. Henschelverlag, Berlin (DDR) 1955

[10] Max Butting: Walther Ruttmann. Typoskript, undatiert, 7 S., im Besitz des Svenska Filminstitutet, Stockholm, hier: S. 1 und S. 3

[11] Hermann Groeber, Maler (1865-1935)

[12] Max Butting, a.a.O., S. 3

[13] Heinz Steike: Walter Ruttmann, in: Film als Film, a.a.O., S. 61 (ohne Quellenangabe)

[14] Adrianus van Domburg, a.a.O.

[15] Mitteilung von Frau Christl Witthalm, München

[16] Christl Witthalm-Ruttmann: Lebenslauf, a.a.O. - Otto Ubbelohde, Maler und Graphiker (1867-1922)

[17] "Im Sommer 1912 wohnte ich mit Ruttmann in den Sommerferien drei Monate in Pertisau. Er malte und ich musizierte. (...) Wir arbeiteten oder kletterten in der Rofan oder an der Lamsenspitze." (Max Butting: Musikgeschichte, die ich miterlebte, a.a.O., S. 59)

[18] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a.O., S. 3f

[19] Adrianus van Domburg, a.a.O.

[20] Christl Witthalm-Ruttmann: Lebenslauf, a.a.O. - Ein Meister des absoluten Films, in: Nationalzeitung, Essen, 2. August 1941

[21] Plakate in München 1840-1940. Eine Dokumentation zu Geschichte und Wesen des Plakats in München aus den Beständen der Plakatsammlung des Münchner Stadtmuseums. München 1978, 2. veränderte Auflage (= Schriften des Münchner Stadtmuseums 3), S. 92f

[22] Heinz Steike stellt in seinem 1977 realisierten Fernsehfilm über Walter Ruttmann (op. cit.) neun Bilder Ruttmanns vor, über deren heutiger Verbleib aber nichts mehr in Erfahrung zu bringen war. Es handelt sich hierbei um folgende Werke: 'Junger Mann mit Bart und Krempelhut' (Zeichnung und Holzschnitt), 'Weiblicher Akt' (Zeichnung), 'Bäuerin', 'Gruppe Soldaten am Tisch', 'Zwei Soldaten am Tisch' und 'Einzelner Soldat' (Skizzen), 'Schupo' (Karikatur) sowie 'Frauenkopf' (Öl).

[23] Nur als Photographie überliefert

[24] Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941, Manuskript, a.a.O., S. 2

[25] Fragebogen zur Mitgliedschaft in der Reichsfachschaft Film, a.a.O.

[26] Christl Witthalm-Ruttmann: Lebenslauf, a.a.O.

[27] Heinz Steike: Walter Ruttmann, in: Film als Film, a.a.O., S. 61

[28] Max Butting in einem Brief vom 10. Februar 1949 an das Filmhistoriska Samlingarna in Stockholm (im Besitz des Svenska Filminstitutet, Stockholm)

[29] Im 'Fragebogen zur Mitgliedschaft in der Reichsfachschaft Film', a.a.O., beantwortet Ruttmann die Frage "Waren Sie verwundet?" mit "ja".

[30] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a.O., S. 4

[31] Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941, Manuskript, a.a.O., S. 2

[32] Standish D. Lawder, a.a.O., S. 57. Lawder beruft sich auf Albrecht Haselbach, Ruttmanns Kriegskamerad.

[33] Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941, Manuskript, a.a.O., S. 2

[34] Renate Gleißberg, a.a.O., S. 6

[35] Mitteilung von Frau Witthalm, München

[36] Diese Größenangabe stammt, wie alle anderen auch, von den Besitzern der Bilder. Heinz Steike (in: Film als Film, a.a.O., S. 63) gibt die Maße mit 42 x 30.5 an. - In Steikes Beitrag sind die Unterschriften zu den beiden dort abgebildeten Ruttmann-Bildern vertauscht. - Der Titel 'Spaziergang' stammt wohl aus der Veröffentlichung 'Die Fibel. Mappe 1. Mit Text von Hans Theodor Joel und Georg Kaiser. 2 S. und 5 Tafeln, Darmstadt 1921'. Steike gibt als Quelle 'Privatbesitz Köln' an. Die Publikation ist in den Bibliotheken der Bundesrepublik Deutschland und der DDR nicht nachgewiesen.

[37] Veröffentlicht in: Die neue Bücherschau, München, Jg. 1919, viertes Heft

[38] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a.O., S. 4f

[39] Maße laut Steike in: Film als Film, a.a.O., S. 63: 80 x 110

[40] Standish D. Lawder, a.a.O.

[41] id.. Rückübersetzung aus dem Englischen: "It makes no sense to paint anymore. This painting must be set in motion."

[42] Im Berliner Adressbuch, in dem Walter Ruttmann von 1925 bis 1931 mit der Adresse 'Friedenau, Wagnerplatz 2' verzeichnet ist, ist er bis 1928 als 'Maler' und erst ab 1929 als 'Filmregisseur' eingetragen. In 'Dresslers Kunsthandbuch. 9.2. Bildende Kunst', Berlin 1930, ist Ruttmann weiterhin als Maler aufgeführt.

[43] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a.O., S. 5

[44] Adrianus van Domburg, a.a.O., S. 7

[45] Ein Frankfurter Maler schafft..., a.a.O.

[46] Ruttmann haßte Interviews und hat sich nur selten der Presse gegenüber zur Person geäußert. Das folgende Gespräch mit dem 'Hamburger Anzeiger' ist daher, trotz offensichtlich verstümmelter Wiedergabe, ein wichtiges Dokument für Ruttmanns Entwicklung.

[47] Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, in: Hamburger Anzeiger (Film-Rundschau), undatiert, um 1929/30, aus dem Ruttmann-Nachlaß. - Vgl.: Auch Eisen kann Filmstar sein, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß. - Auch Thea Völcker: Ein Vorkämpfer des Films (in: Das Reich, Berlin, Nr. 11, 4. August 1940, S. 20) überliefert: "Noch Maler, schrieb er kurz vor dem Kriege Aufsätze, die seine Anschauungen enthielten... Ruttmann bekam seine mit Leidenschaft vorgebrachten Darlegungen von allen Redaktionen zurück mit dem überlegen mitleidigen Bemerken, es habe sich doch nun weidlich genug erwiesen, daß Film mit Kunst nichts zu tun habe."

[48] Walter Ruttmann: Kunst und Kino. Erstmalige vollständige Veröffentlichung in diesem Band. Teilveröffentlichung unter dem Titel "Die optische Komposition" in: Film und Musik. Frankfurter Feste '85, a.a.O..

3. Kapitel

[1] Es ist allerdings zu bedenken, daß Ruttmanns Werk als bildender Künstler nur fragmentarisch überliefert ist. Der größte Teil davon befindet sich im Besitz der Familie. Frau Witthalm, München, teilt dazu mit: "Ruttmanns Mutter hatte damals in einer wunderschönen, riesengroßen roten Mappe alle seine Zeichnungen oder graphischen Blätter gesammelt, die ihr untergekommen sind. Die Mutter hat das gesammelt, was er als Abfälle bezeichnet hat, Gelegenheitsarbeiten... Ruttmann hat ja sehr

viele abstrakte Bilder gemalt, aber ich habe keine Ahnung, wo die sein könnten. Ruttmann selbst wußte nicht, wo sich seine Bilder befanden. Das hat ihn einfach nicht mehr interessiert. Was abgeschlossen war, war für ihn erledigt."

[2] Man vergleiche etwa Delaunays 'Formes circulaires' von 1912/13. Siehe besonders: 'Delaunay und Deutschland', Hg.: Peter-Klaus Schuster, Dumont Buchverlag, Köln 1985.

[3] Walter Ruttmann: Malerei mit Zeit. Das unbetitelte und undatierte Manuskript fand sich in Ruttmanns Nachlaß. Es ist in 'Film als Film' (a.a.O., S. 63f) unter dem Titel 'Malerei mit Zeit' veröffentlicht. Dieser Titel wurde beibehalten.

[4] id.

[5] Thea Völcker: Ein Vorkämpfer des Films, op. cit.

[6] Walter Ruttmann: Malerei mit Zeit, a.a.O. - Das im Nachlaß überlieferte Manuskript ist ein maschinenschriftlicher Durchschlag. Das Textbild ist einheitlich; der letzte Abschnitt aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nachträglich hinzugefügt.

[7] Patentschrift Nr. 338774, Klasse 57a, Gruppe 37. Reichspatentamt: Der Patentschutz beginnt mit dem Tag der Anmeldung.

[8] Bernhard Diebold: Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films, in: Frankfurter Zeitung, 2. April 1921

[9] Der von Ruttmann in seinem Aufsatz 'Kunst und Kino' erwähnte Film *Der Student von Prag* wurde am 22. August 1913 uraufgeführt.

[10] Johannes Eichner: Kandinsky und Gabriele Münter, München 1957, S. 91; zitiert nach: Standish Lawder, a.a.O., S. 31 und Anmerkung 12, S. 246

[11] Vgl. den Beitrag über Léopold Survage in 'Film als Film', a.a.O., S. 39f. Siehe auch: Scheugl/Schmidt jr.: Eine Subgeschichte des Films, a.a.O., S. 876f.

[12] Bernhard Diebold, Dramaturg und Theaterkritiker (1886-1945)

[13] "Das Wort Expressionismus ist bei den Gläubigen verpönt, jede Gruppe hat ihre eigenen Satzungen, so daß der Generalnenner allzu tolerant Ketzer und Auserwählte vereinigt; aber, ob ihr Bekenntnis ein futuristisches, kubistisches, ethnologisch-exotisches ist, alle die verschiedenen Sekten dieses künstlerischen Protestantentums gegen alles Dagewesene, sie alle schreiben das eine auf die rote Fahne: Nieder mit der naturalistischen Nachäffung, nieder mit dem Impressionismus!" (Bernhard Diebold: Expressionismus und Kino, 1. Teil, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1453, 14. September 1916. Vgl. ders. : Ist er tot?, in: Frankfurter Zeitung, 28. September 1920, 1. Morgenblatt.) - In einem Artikel über 'Kintopp, Futurismus und Philosophie' wies Dr. Ludwig Coellen 1914 auf die Nähe des Futurismus zum Kino hin: "Der Futurismus ist im Kintopp geboren worden, könnte man sagen. Jedenfalls ist er mit ihm einig in der Verachtung des Gegenständlich-Ruhigen und in der Liebe des Zeitlich-Dynamischen." (in: Hamburgischer Correspondent, 10. Februar 1914)

[14] Bernhard Diebold, Berlin: Expressionismus und Kino, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1453, 14. September 1916 (Teil 1); Nr. 1459, 15. September 1916 (Teil 2) und Nr. 1466, 16. September 1916 (Teil 3)

[15] Bernhard Diebold: Expressionismus und Kino, Teil 3, a.a.O.

[16] Vgl. auch: Bernhard Diebold: Expressionismus und Bühnenkunst, in: Scene. Blätter für Bühnenkunst, Berlin, 6. Jg., Heft 9, September 1916, S. 159ff, insb. S. 163: "Hier bietet sich im gemalten und tonbegleiteten Kinofilm die vollkommene Erlösung für das schrankenlose dramatische Ich-Erlebnis, und die Geisterschlacht, wie Julius Bab wundervoll den unsichtbaren Kampf der Gesetzlichkeiten nennt, der sich im Drama zu Häupten der Einzelgestalten abspielt, könnte hier in van Goghschen Wellenlinien oder in geometrisierenden Formelementen gleichsam als kubistischer Tanz sichtbar ausgewütet werden." - Die Fundstelle belegt zudem, daß Diebold seine Auffassung vom "gemalten Film" auch in Deutschland verbreitet hat.

[17] wie Anmerkung 15. - Ende 1920 erschienen verschiedene Abhandlungen über 'gemalten Film', die sich aber nicht aufeinander beziehen und weder Ruttmanns noch die zu dieser Zeit auch stattfindenen Versuche von Eggeling/Richter erwähnen. Diese waren zu diesem Zeitpunkt offensichtlich den Kritikern noch nicht bekannt.
Siehe: Bernhard Diebold: Film und Kunst, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 660, 7. September 1920, 1. Morgenblatt. Die sich daran anschließende Kontroverse zwischen Dr. Adolf Lapp ('Die Farbenorgel'), Rudolf Schneider ('Film als Vorstellungsreihe') und Bernhard Diebold erschien unter der Überschrift 'Film-Probleme' ebenfalls in der 'Frankfurter Zeitung', Nr. 761, 14. Oktober 1920, 1. Morgenblatt.
In seinem Aufsatz über 'Bildmusik' (Kölnische Zeitung, Nr. 903, 24. Oktober 1920) propagiert Karl Bau ebenfalls den Film als das ideale Medium zur Verschmelzung von Musik und Malerei: "Wie der Tondichter seine musikalischen Gedanken in Notenschrift aneinanderreiht..., so malt der Farbenkomponist die in seinem Geist entstandenen Bilder mit durchsichtigen Farben auf den Filmstreifen und gibt so die Partitur der Bildmusik."
Ähnlich argumentiert auch Dr. Curt Elwenspoek: Die Verewigung der Bewegung. Grundsätzliches zum Filmproblem, in: Feuer. Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur, Bochum, 1.Jg., Heft 12, 1920, S. 876-882. Elwenspoek schreibt: "Der Kunstfilm, das Augenmusikstück, wird also ornamental-bildhafte Eindrücke, vielleicht allegorischer Art zunächst, in rhythmischer Beschwingtheit aneinanderreihen, zu lebendigem Ausdrucksstrom gestalten. Wachsende Blumenkelche, schrumpfende, zusammenbrechende, blütentreibende Architektur, kaleidoskopische Farbbänder in wirbelnder Verschlingung, lohende Flammen, Feuerstrudel und springende Wasser, aller photographierten, einmaligen Gegenständlichkeit freilich entkleidet, werden etwa als Bausteine der neuen Kunstart erscheinen. (...) Die Zukunft der Film-Kunst (...) gehört einem neuen Künstler, der Maler, Musiker und schauender Dichter in einem ist, dem die Totalität seelischen Querschnitts erfühlenden Augen-Musiker." (881f)
Ruttmann befand sich also mit seinen Überlegungen zu einer 'Malerei mit Zeit' in einer auffallenden Übereinstimmung mit dem 'Zeitgeist'.

[18] Bernhard Diebold: Film-Probleme, a.a.O.

[19] Thea Völcker: Ein Vorkämpfer des Films, a.a.O.

[20] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, in: Wiadomosci Literackie, Warschau, 10. Jg., 1933, Nr. 28, S. 499
Laut Mitteilung des Übersetzers bedeutet dieses 'zusammen' eher 'gemeinsam aber selbständig'.

[21] Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[22] Auch Eisen kann Filmstar sein. S. Pfankuch im Gespräch mit dem Regisseur Walter Ruttmann. Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Walter Ruttmann-Nachlaß, 1937

[23] Mitteilung von Frau Witthalm, München

[24] id., Gleißberg, a.a.O., S.6; van Domburg, a.a.O., S. 8

[25] Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O. - Wann Ruttmann seine Firma gründete, ist nicht bekannt. Es scheint aber 1920 gewesen zu sein (vgl.: Historische Filmschau in München, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 130, 6. Juni 1931).

[26] Vgl. den in 'Film als Film', a.a.O., S. 22 abgedruckten Brief von Walter Ruttmann an Oskar Fischinger vom Juli 1922. Die Ruttmann-Film GmbH gab als Geschäftszweig "gezeichnete Filme" an (Kino-Adreßbuch 1922-23, Berlin 1922, S. 148).

[27] Auch Eisen kann Filmstar sein, a.a.O.

[28] Vgl. Anmerkung 7. Die folgenden Zitate stammen aus der Patentschrift.

[29] Ruttmann plaudert. Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Walter Ruttmann-Nachlaß, vermutlich 1935.

[30] Warum LICHTSPIEL OPUS 1 aber erst am 29. Oktober 1921 die Zensur passierte, konnte noch nicht geklärt werden.

[31] Vgl. hierzu: Wulf Herzogenrath: Wer war der erste?, in: Film als Film, a.a.O., S. 8ff. - Die von Friedrich von Zglinicki (Der Weg des Films, Berlin 1956, S. 597) überlieferte interne Vorführung von LICHTSPIEL OPUS 1 und 2 aus dem Jahre 1919 konnte nicht weiter abgesichert werden. Sie erscheint insgesamt wenig wahrscheinlich. Zum einen hatte Ruttmann seinen Tricktisch erst im Juni 1920 einsatzbereit, so daß er vor diesem Datum wohl nur Versuche und Testfilme hergestellt haben kann. Zum anderen gibt es keinen Grund, warum Ruttmann die fertigen OPUS 1 und 2 bis zu deren Uraufführungen im April 1921 resp. Januar 1922 zurückhalten sollte. - Raphael Bassan gibt an, der Theoretiker Diebold hätte behauptet, im Jahre 1919 der Vorführung eines abstrakten Films beigewohnt zu haben (1929: Entre le voile et la chrysalide, in: écran, Paris, Nr. 79, 15. Dezember 1986, S. 14ff, hier: S. 15). Bassan gibt allerdings keine Quelle an; er bezieht sich wahrscheinlich auf Bernhard Diebold: Die Sinfonie ohne Komposition, Sammelbesprechung von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927. Diebold erwähnt Ruttmanns "vor acht Jahren in Frankfurt produzierte" Augenmusik.
Hans Richter will seinen ersten abstrakten Film bereits "Anfang des Jahres 1921 in Paris, im Théâtre Michel" aufgeführt haben (Der avantgardistische Film in Deutschland, in: Cinéaste, Göttingen, Sonderheft zu 'Deutsche Filmtage Göttingen 1953', S. 13ff, hier S. 15f). 1929 erinnert sich der Kritiker Jean Lenauer, bis dahin in Paris nur einen einzigen Film von Hans Richter gesehen zu haben: *Un essai* (Filmstudie) im Studio des Ursulines (Besprechung von Hans Richters Buch: 'Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen', in: La Revue du Cinéma, Paris, 1. Jg., Nr. 5, 15. November 1929, S. 79). Richters *Filmstudie* entstand 1928. Es fällt auf, daß unmittelbar nachdem Ruttmann mit LICHTSPIEL OPUS 1 an die Öffentlichkeit gegangen war (Voraufführungen Anfang April 1921/Uraufführung am 27. April 1921), sich Viking Eggeling und Hans Richter mit ihren Arbeiten am abstrakten Film zu Wort melden. Am 10. Mai 1921 schreibt Théo van Doesburg von Weimar aus über 'Abstrakten Film' und geht dabei nur auf Eggeling/Richter ein (Doesburgs Artikel erschien in: De Stijl, Leiden (Holland), Jg.4, Nr. 5, Juni 1921). Auch Ludwig Hilbersheimer geht in seinem Artikel 'Bewegungskunst', der am 23. Mai 1921 erschien, einzig auf Eggeling/Richter ein (in: Sozialistische Monatshefte, 27. Jg., Bd. 56, S. 467f). Beide Autoren können unmöglich die von einem großen Presseecho begleitete Uraufführung von OPUS 1 übersehen haben. (Adolf Behne: Der Film als Kunstwerk, in: Sozialistische Monatshefte, Berlin, 27. Jg., Bd. 57., 15. 12. 1921, S. 1116f erwähnt darin den "vor einigen Monaten vorgeführten Ruttmannfilm".) Die Zeitgenossen benennen zumeist Eggeling, wenn es um die Prioritätsfrage geht. So z.B. der anonyme Autor von 'filmrhythmus, filmgestaltung', in: bauhaus, Dessau, Jg. 3, Heft 2, April-Juni 1929, S. 11, wenn er Eggelings DIAGONAL-SYMPHONIE als "ersten Versuch (1917-18!) eines abstrakten Films" bezeichnet. Diese Angabe basiert offensichtlich auf einem mißverständlichen Hinweis in der von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift 'G. Zeitschrift für elementare Gestaltung', Berlin, Nr. 5-6, April 1926, S. 109. Dort ist eine frühe Zeichnung von Viking Eggeling wie folgt beschrieben: "Übergang vom Organischen zum Anorganischen. Hier entstand der absolute Film 1917/18." In der im Juni 1924 erschienenen Nr. 3 von 'G' hatte Hans Richter noch geschrieben: "Die Elemente des Bildes untersuchend fand Viking Eggeling in der Synthese der Anziehungs- und Abstoßungskraft, dem Verhalten von Kontrasten und Analogien das grundlegende Prinzip der Gestaltung. Die Möglichkeit, diese am statischen Bild gewonnenen Erfahrungen auch nacheinander, d.h. rhythmisch abzuwandeln, führte ihn *1919* dazu, die *ersten Entwürfe* für einen Film zu machen..." (S. 44; Hervorhebung von mir, Jp.G.). In seinem Gespräch mit Jerzy Toeplitz (a.a.O.) erzählt Ruttmann, daß er "*fast unmittelbar nach dem Kriege* in Berlin zusammen mit dem schwedischen Maler Eggeling" (Hervorhebung von mir, Jp.G.) mit den *Skizzen* zu seinen abstrakten Filmen begonnen habe - eine verblüffende zeitliche Übereinstimmung. Allerdings gibt es kaum Hinweise auf eine nähere Bekanntschaft, einen Austausch oder gar eine Zusammenarbeit Ruttmann-Eggeling. Einzig Hans Richter hat später berichtet, daß Eggeling "auf den Rat und mit Hilfe von Walter Ruttmann" eine Kurzfassung seines Films DIAGONAL-SYMPHONIE für die Kinoauswertung herausgebracht habe (Hans Richter: Step by step. An account of the transition from painting to the first abstract films, 1919-1929, in: Studies in the 20th century. Russell Sage College. Troy, New York. Fall 1968 = Nr. 2, 1968, S. 7-20, hier: S. 15).

[32] Brief von Max Butting vom 5. September 1950 an das Filmhistoriska Samlingarna. Heute im Archiv des Svenska Filminstitutet, Stockholm.

[33] Max Butting berichtet über eine Unterhaltung mit Ruttmann nach der Aufführung seiner zweiten Sinfonie: "Ruttmann ging davon aus, daß ihm der erste Satz, zu dem, nach Äußerungen zu urteilen, das Publikum gar kein Verhältnis gehabt hätte, am besten gefiele, und daß er nicht wisse, warum ich den dritten Satz überhaupt geschrieben hätte, denn der sei ja nur eine musikalische Landschaft, er verlange aber von der Musik ein Geschehen..." (Max Butting: Musikgeschichte..., a.a.O., S. 148.) - "In den 20er Jahren versuchte Walter Ruttmann vergeblich, meinen Lehrer Rudolf Wagner-Régeny zu einer Filmmusik für einen seiner OPUS-Filme zu gewinnen. Immer wieder besuchte er ihn, schwärmte von Filmen, die nur aus Wolkenbewegungen bestehen sollten, gehalten von einer Filmmusik" (Tilo Medek, in: Film und Musik. Avantgardefilme der 20er Jahre, a.a.O., S. 44).

[34] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a. O., S.6 - Nach dem Krieg überließ Max Butting zwei Exemplare der Partitur dem Filmhistoriska Samlingarna in Stockholm. Da LICHTSPIEL OPUS 1 damals als verloren galt, schrieb Butting: "'Historisch' wird Ihnen das vielleicht insofern Vergnügen machen, als diese Partitur erstens einmal mit Buntstift Einzeichnungen von Ruttmanns Hand enthält... Und aus der Musik können Sie erkennen, in einer wie einfachen, fast Mozartischen Weise Ruttmann und ich den ersten Versuch unternahmen" (Brief von Max Butting vom 9. Mai 1949). Die Partitur befindet sich heute im Svenska Filminstitutet, Stockholm.

[35] Wsewolod Pudowkin: Die Zeit in Großaufnahme. Henschelverlag, Berlin (DDR), 1983, S. 625. - Im Berliner Adreßbuch von 1930 wird Erna Ruttmann als 'Photograph' geführt. - In der dreiteiligen Artikelserie von Hans-Jürgen Brandt: Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus, a.a.O., werden in einem Nachwort Spekulationen über Erna Ruttmann und Ré Soupault angestellt, die nicht zutreffen. Entgegen der dort zitierten Behauptung von Lotte H. Eisner war Ré Soupault nie mit Ruttmann verheiratet.

[36] Victor Schamoni: Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1926, Hamm 1936, S. 59. Schamoni gibt die "starken Assoziationen erotischer Art" und die "scheinbar eigenartigen Lustgefühle", die Ruttmanns Filme beim Publikum verursacht hätten, als Verbotsgrund an.

[37] Bernhard Diebold: Der gemalte Film, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 86, 1. Februar 1922

[38] Fritz Kempe: Dokumente zur Geschichte des Werbefilms. Beiheft zum

Film FT 1617. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München 1962

[39] Im Winter 1926 hielt Soupault in Berlin einige Vorträge.

[40] Diese und die folgenden Angaben aus Briefen von Ré Soupault an den Verfasser, datiert 1. Mai 1986 und 30. September 1987

[41] Vgl. hierzu auch: Jean-Pierre Mabire: Entretien avec Philippe Soupault, in: Surréalisme et Cinéma (I), Hg. Ives Kovacs (= études cinématographiques, Nr. 38-39), Paris 1965, S. 29ff, hier: S. 30. - Ado Kyrou: Le surréalisme au cinéma. Paris 1963, S.188 gibt eine Beschreibung des zweiten Films über den Eiffelturm. Siehe hierzu die Filmographie in diesem Band. Soupault bestätigt die von beiden Autoren gemachten Angaben.

[42] Am 4. August 1967 schrieb Philippe Soupault an Alain Virmaux - nur von einem Ruttmann-Film sprechend - dieser sei während der Bombardierung Berlins zerstört worden (Alain Virmaux: 'La Bréhatine' et le cinéma: Apollinaire en quête d'un langage neuf, in: La Bréhatine, cinéma-drame par Guillaume Apollinaire et André Billy = Archives des Lettres Modernes, Paris, VIII, 1971 (7), Nr. 126, 452-459, S. 97-117; hier: S. 116, Anmerkung 11). Frau Witthalm, München, teilt dazu mit, daß sich kein derartiger Film, ja überhaupt kein Film in Ruttmanns Besitz Ende der 30er Jahre bis zu seinem Tod befunden habe.

[43] William Moritz: The Films of Oskar Fischinger, in: Film Culture, New York , Nr. 58/59/60, 1974, S. 37ff - Derselbe: Oskar Fischinger, in: Film als Film, a.a.O., S. 74ff. Die teilweise unterschiedlichen Angaben in beiden Aufsätzen können hier nicht aufgeklärt werden. Die folgende Darstellung orientiert sich an dem Beitrag in 'Film Culture'.

[44] Rudolf Schneider: Formspiel durch Kino, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 511, 12. Juli 1926, Abend-Ausgabe

[45] Solche Formen finden sich z.B. überwiegend in LICHTSPIEL OPUS 1. Der Gegensatz scharfkantig/weichfließend dient Ruttmann als ein Mittel zur Darstellung von Bewegtheit.

[46] "Wolkenartige Gebilde in Bewegung" bestimmen den Gesamteindruck von LICHTSPIEL OPUS 2. Sie finden sich auch in DAS WUNDER.

[47] Brief von Walter Ruttmann an Oskar Fischinger vom 17. Juli 1922. Der Briefkopf enthält den Schriftzug von Ruttmanns Münchner Firma, der 'Ruttmann-Film G.m.b.H.'. Der Brief ist abgedruckt in: Film als Film, a.a.O., S. 22.

[48] Ruttmann wohnte bis Anfang der 30er Jahre in Berlin-Friedenau, Wagnerplatz 2.

[49] Brief von Walter Ruttmann aus Berlin-Friedenau, Wagnerplatz 2, an Oskar Fischinger, vom 11.1.1923. Dieser Brief wurde mir von Walter Schobert, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main, zur Verfügung gestellt.

[50] Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films, a.a.O., S. 600

[51] So etwa in der Filmographie, die Hans Scheugl/Ernst Schmidt jr., a.a.O., vorlegen. In den genannten OPUS-Filmen gibt es zudem keine Bilder, die an Effekte der Wachsschneidemaschine erinnern.

[52] Vgl. das in der Filmographie aufgeführte 'Fragment'. - Rudolf Schneider berichtet in seinem Aufsatz 'Formspiel durch Kino' (a.a.O.) vom Juli 1926, daß sich Ruttmann "seit einiger Zeit" Fischingers Erfindung bediene.

[53] Die "Schwierigkeiten bei der Modellierung z.B. eines Gesichts, das seine Formen verändert", die Ruttmann 1922 in bezug auf Fischingers Erfindung als "enorm" bezeichnet hatte, haben sich demnach lösen lassen (Brief vom 17. Juli 1922 an Fischinger, a.a.O.).

[54] Institut für Kulturforschung

[55] Karl Koch

[56] Vgl. auch: Lotte Reiniger: Die Geschichte meines Prinzen Achmed, in: Der Silhouettenfilm *Die Geschichte des Prinzen Achmed*. Programmheft der Comenius-Film GmbH (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin). Ebenfalls: Lotte Reiniger - Silhouettenfilm und Schattentheater. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum, 2. Juni - 17. August 1979, S. 49

[57] Behutsam bearbeitete Abschrift eines Interviews von Heinz Steike mit Lotte Reiniger, in: Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941, a.a.O. - William Moritz (The Films of Oskar Fischinger, a.a.O., S. 168, Anm. 8) berichtet, Lotte Reiniger habe versucht, Oskar Fischinger, vom dem sie einiges gehört hatte, zu treffen. Ruttmann schien es verstanden zu haben, diese Begegnung zu verhindern.

[58] Heinz Steike (in: Film als Film, a.a.O., S. 62) beschreibt Ruttmanns Anteil an *Lebende Buddhas* als "abstrakte Alptraumsequenzen" - leider ohne Quellenangabe.

[59] Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[60] Lore Leudesdorff (1902-1986), studierte am Bauhaus bei Gropius, Albers und Itten.

[61] Aus einem Gespräch des Autors mit Lore Leudesdorff, 1986. Behutsame Bearbeitung eines Tonband-Interviews.

[62] Dr. Edgar Beyfuß war von 1922-26 Leiter der Kulturfilmabteilung der Ufa.

[63] Lore Leudesdorff datiert somit ihre Bekanntschaft mit Ruttmann vor dessen Kontakt mit Julius Pinschewer. Da Ruttmann/Pinschewer Anfang April 1922 ihren ersten farbigen Werbefilm DER SIEGER der Zensur vorlegten, wäre diese Begegnung auf Anfang 1922 zu datieren. Wahrscheinlicher ist der andere Hinweis von Lore Leudesdorff, sie hätte Ruttmann während dessen Arbeit für Lotte Reiniger kennengelernt - somit Anfang 1924. In den Filmographien Lotte Reinigers werden *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* auf die Jahre 1923-26 datiert; im Werbeprospekt der Comenius-Film GmbH dagegen heißt es, der Film sei in den Jahren 1924-26 entstanden.

[64] Friedrich v. Zglinicki berichtet, daß Ruttmann für Pinschewer "pro Jahr 10 Filme mit der Hand kolorierte" (Der Weg des Films, a.a.O., S. 599). Zglinickis Quelle war Lore Leudesdorff. Er schreibt: "Sie war Antriebsmotor, Hilfe und Hoffnung für Walther Ruttmann" (id., S.598). Und über Ruttmanns abstrakte Werbefilme notiert er: "Auch hierbei stand ihm seine treue Mitarbeiterin Lore Leudesdorff zur Seite, die die gesamten technischen, wirtschaftlichen und kaufmännischen Arbeiten überwachte bzw. selbständig erledigte "(id., S. 599).

[65] Aus dem Gespräch mit Lore Leudesdorff

[66] Max Butting: Walther Ruttmann, a.a.O., S. 7

[67] Walter Ruttmann: Mein neuer Film, in: Film-B.Z., Berlin, 9. Juli 1926

[68] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O. - Bei der Aufführung von OPUS 2-4 bei der Niederländischen Filmliga im Sommer 1927 hielt Ruttmann eine Ansprache aus dem Stegreif, "basierend auf der ironisch-präventiven Warnung: 'Ich habe mir gar nichts dabei gedacht!'" (Henrik Scholte: Unsere dritte Matinée, in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927, S. 2)

[69] Walter Ruttmann: Mein neuer Film, a.a.O.

[70] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[71] Walter Ruttmann: Die 'absolute' Mode, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 30, 3. Februar 1928

[72] Walter Ruttmann: Mein neuer Film, a.a.O.

[73] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

4. Kapitel

[1] Deutsche Uraufführung: 29. April 1926

[2] Aus einem Gespräch von Rolf Hempel mit Paul Rotha, in: Rolf Hempel: Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera. Henschelverlag Kunst

und Gesellschaft, Berlin (DDR) 1968, S. 166

[3] Paul Rotha: It's in the Script, in: World Film News, London, Vol. 3, No. 5, September 1938, S. 204f, zitiert nach Rolf Hempel, a.a.O.

[4] Die Premiere von *Der letzte Mann* war am 23. Dezember 1924. Der Zusammenhang mit dem *Panzerkreuzer Potemkin* wirkt durch die von Hempel markierten Auslassungen konstruiert. - Dies bedeutet natürlich nicht, daß es im BERLIN-Film keine Bezüge und Anspielungen auf den *Panzerkreuzer Potemkin* gäbe.

[5] Rolf Hempel, a.a.O., S. 169f

[6] Rolf Hempel, a.a.O., S. 167. Im Vorspann der 1927 gezeigten Kopie stand 'Vorbereitung' statt 'Manuskript' wie in später zirkulierenden Kopien. Vgl. hierzu auch die weiter unten folgenden Ausführungen über Ruttmanns 'Manuskript'.

[7] Eberhard Spiess: Carl Mayer. Ein Filmautor zwischen Expressionismus und Idylle. Filmblätter Nr. 11, Hg.: Kommunales Kino Ffm., o.J., S. 24

[8] Carl Mayer: Wie ich zur Idee des BERLIN-Films kam, in: B.Z., Berlin, Nr. 252, 27. September 1927. Abdruck in der Filmographie zum BERLIN-Film.

[9] Dies schließt natürlich eine spätere Entfremdung zwischen Mayer und Ruttmann nicht aus.

[10] Walter Ruttmann: Wie ich meinen BERLIN-Film drehte, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 241, 8. Oktober 1927

[11] Karl Freund: Additions & Corrections, in: Films in Review, Sommerville, N.J., Vol. XIV, No. 4, April 1963, S. 249

[12] Gespräch mit Lore Leudesdorff, a.a.O.

[13] László Moholy-Nagy: Dynamik der Großstadt, in: Der Film von morgen. Beiblatt des 'Film-Kurier', in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 109, 9. Mai 1925. - Ders.: Malerei, Fotografie, Film. Bauhausbuch 8, München 1925, Nachdruck der 2. Auflage: Mainz 1967. - Ein Vergleich von Moholy-Nagys Entwurf und Walter Ruttmanns BERLIN steht noch aus.

[14] In einem Interview sagte Alberto Cavalcanti: "Ich traf Ruttmann und den Autor Carl Mayer, als sie nach Paris kamen, um sich *Rien que les heures* anzusehen, und er erzählte mir, daß er nun einige Szenen in seinem Film neu drehen und hinzufügen wollte" (Deutsche Bearbeitung des Gesprächs: Hans Brecht). Dank an Hans Barkhausen für die Überlassung dieses Textes aus seinem Archiv. Das Interview führte wahrscheinlich Hans Brecht vom NDR. - In Deutschland lief der Film unter dem Titel *Montmartre*. In der Zeitungsausschnittsammlung im Nachlaß Ruttmann findet sich eine Besprechung einer (undatierten) Aufführung in Frankfurt. Es ist der einzige Ausschnitt zu einem fremden Film in dieser Sammlung.

[15] Moskau (Moskva), 1927; Länge: 1.749 Meter; Produktion: Kultkino; Buch und Regie: Mikhail Kaufman und Ilya Kopalin; Kamera: N. Byelyakov und P. Zotov (Jay Leyda: Kino, London 1960, S. 433). Dieser Film kann also kaum Ruttmann beeinflußt haben, wie Georges Sadoul in seinem 'Dictionnaire des cinéastes' (Paris 1981, S. 243) schreibt.

[16] Vgl. hierzu auch: William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Film to 1930, a.a.O., S. 152ff. - Über die Gründe, die Karl Freund später dazu geführt haben, in einem Interview aus dem Jahre 1963 die Autorenschaft an BERLIN für sich in Anspruch zu nehmen, kann nur spekuliert werden. "Ich habe die ganze Arbeit nahezu alleine gemacht... Meine Idee war es, einen Tag im Leben der Stadt nachzuzeichnen... Ich brauchte zwei Jahre, um den Film fertigzustellen... Ich schnitt und montierte den Film und kümmerte mich um die Musik..." (Wick Evans: Karl Freund. Candid Cinematographer, in: Popular Photography, Chicago, Februar 1939, S. 51, 88f). Freund will auch die Hypersensibilisierung des Films erfunden haben; auch reklamiert er die Idee, versteckt aus einem Lastwagen zu filmen oder die Kamera in einen Koffer einzubauen, für sich.

[17] Walter Ruttmann: Wie ich meinen BERLIN-Film drehte, a.a.O.

[18] Clarus: Der Schöpfer des abstrakten Films. Walther Ruttmann, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 243, 11. September 1926 (Archiv Seeber, Nr. 450, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

[19] O.B. (= Oswell Blakeston): Interview with Carl Freund, in: Close Up, Riant Château, Territet, Schweiz, Vol. IV, No.1, Januar 1929
Die zahlreichen Nachtaufnahmen in BERLIN wurden mit einem neuen sensibilisierten Film aufgenommen, der "zum ersten Mal naturgetreue Nachtaufnahmen ohne Tricks" erlaubte (Der Film, Nr. 9, 15. Mai 1927: William Fox dreht). Die Urheberschaft an diesem Verfahren der Hypersensibilisierung machten sich Karl Freund und Reimar Kuntze streitig (vgl. hierzu: Werner Kohlert: Biographische Notizen über Guido Seeber und Karl Freund, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin (DDR), Sonderheft 1/1965 = Beiträge zur deutschen Filmgeschichte, S. 299ff, hier: S. 316f). - Lore Leudesdorff erinnerte sich, daß der Film unmittelbar nach der Belichtung zur Entwicklung ins Labor gefahren werden mußte.

[20] Clarus: Der Schöpfer des abstrakten Films, a.a.O. - Renate Gleißberg (a.a.O., S. 10) zitiert folgende, im "Drehbuchstil dieser Jahre" gehaltene Inhaltsangabe, für die sie leider keine Quelle benennt:
"Ein Morgenzug durchläuft die Vorstädte Berlins. Räder, Schienen, Lokomotivteile, Telegraphendrähte, Landschaften.
Der Tag beginnt - Zustrom der Arbeiter in die Fabrik, die Arbeit wird aufgenommen - die Straßen füllen sich.
Das Vormittagsleben der Großstadt - ein unübersehbares Gewirr von Fußgängern und Wagen.
Dann. Die Mittagspausen. Die Gegensätze von arm und reich. Wieder - die Großstadt nimmt die Arbeit auf.
Und.
Plötzlich!
Ein Regenschauer am Nachmittag.
Später. Die Stadt macht Feierabend. Wirtschaften, Kabaretts, Tanzbeine, Lichtreklame. Der Tag geht zu Ende."

[21] siehe z. B. Karl Freund: Additions & Corrections, a.a.O.

[22] Gespräch mit Lore Leudesdorff, a.a.O.

[23] Berlin, in: Die Filmwoche, Wien, Nr. 20/1927, S. 474

[24] Berlin im Filmmanuskript, in: Der Film, Berlin, Nr. 10, 1. Juni 1927

[25] Clarus: Der Schöpfer des abstrakten Films, a.a.O.

[26] O.B.: Interview with Carl Freund, a.a.O.

[27] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[28] William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Film, a.a.O., S. 156. Diese Photos zeigen Ruttmann, der in einem trockenen Flußbett steht und die Selbstmord-Szene anweist.

[29] Walter Ruttmann: Wie ich meinen BERLIN-Film drehte, a.a.O. - Die Produktionszeit von BERLIN soll etwa 18 Monate gewesen sein (vgl.: The Film Society Programmes, London, No. 22, 4. März 1928; Reprint New York 1972, S. 87).

[30] Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[31] Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, (=Kinematograph, Frankfurt/Main, Nr. 1, 1984/Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums)

[32] Fritz Zielesch: Beim Schöpfer der Geräuschmusik, in: Berliner Volks-Zeitung, Nr. 97, 26. Februar 1928, Morgenausgabe, zitiert nach: Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, a.a.O., S. 62

[33] Edmund Meisel: Wie schreibt man Filmmusik?, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 133, 4. Juli 1927, Beilage: Das Kino-Orchester

[34] id.

[35] Ruttmanns Film ACCIAIO beginnt und endet mit Bildern eines Wasserfalls.

[36] Walter Ruttmann: Mein neuer Film, a.a.O.

[37] Bereits der Stummfilm *Schatten* (Arthur Robison, 1923) hatte ganz auf

Zwischentitel verzichtet.

[38] Walter Ruttmann: Berlin? - Berlin!, in: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 5, Mai 1927

[39] Leo Hirsch: BERLIN, in: Berliner Tageblatt, Nr. 453, 24. September 1927, Abendausgabe

[40] Walter Ruttmann: Der neue Film, in: Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, 23. - 29. September 1927

[41] Kraszna-Krausz: BERLIN, in: Filmtechnik, Halle, Nr. 22, 29. Oktober 1927, S. 398f, hier: S. 399

[42] Ausgabe vom 14. Juli 1928 (Ruttmann-Nachlaß)

[43] Anerkennung des künstlerischen Wertes bei dem Bildstreifen BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, Presseausschnitt im Medienkundlichen Pressearchiv der Landesbildstelle Berlin

[44] Herbert Jhering: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 448, 24. September 1927, Abendaugabe

[45] Willy Haas: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 226, 24. 9. 1927. Haas fährt fort: "In seinem ausgezeichneten Programm-Aufsatz spricht Ruttmann vom 'Kontrapunkt'. Gerade dieses Zwingende, Mathematische, unbedingt Schlüssige der Bildfuge, das *punctus contra punctum* ist es, was mir in diesem außerordentlichen Experiment am meisten fehlt. Er wollte das streng homogene Werk Bachs erreichen - und er hat das verschwommene 'Gesamtkunstwerk' Richard Wagners gestreift." - Vgl. auch Kraszna-Krausz, a.a.O., sowie Harry Kahn: Die Film-Symphonie, in: Weltbühne, Berlin, XXIII., Nr. 40, 4. Oktober 1927, S. 524ff

[46] Béla Balázs: Der Geist des Films, Halle (Saale) 1930, S. 57

[47] Renée Jeanne / Charles Ford: Histoire encyclopédique du cinéma. Band 2: Le cinéma muet. Paris 1947, S. 212

[48] Walter Ruttmann: Wie ich meinen BERLIN-Film drehte, a.a.O.

[49] "Es gibt nur eine Darstellerin, das ist die Großstadt, es gibt nur eine Handlung, das ist der Berliner Tag, es gibt nur eine Sensation und Spannung, das ist das Tempo Berlins." (Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau, Wien)

[50] Rolf Liebmann: Dramaturgie und Montage in Ruttmanns BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSSTADT, a.a.O., S. 130

[51] In diesem Zusammenhang sei auf die spätere Bemerkung von Joyce hingewiesen, nur Eisenstein oder Ruttmann wären in der Lage, seinen 'Ulysses' zu verfilmen.

[52] Rolf Liebmann, a.a.O., S. 133 - "Es gibt keine szenenmäßig abgesetzten Bildhandlungen mehr..." schreibt H. Th. W. in 'Künstlerische und technische Filmreform', in: Frankfurter Nachrichten, 18. November 1927. - Vgl. auch: Balthasar (= Roland Schacht): Enttäuschte Hoffnung und ein Aufschwung, in: Das blaue Heft, Berlin, 9.Jg., Nr. 20, 15. Oktober 1927, S. 619-624, hier: S. 623, der vom "Geschehen dieses Filmes als ein Fließendes, immer Gleiches" spricht.

[53] Vgl. hierzu William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Film to 1930, a.a.O.

[54] Vgl. Rolf Liebmann, a.a.O. S. 131

[55] Zeitungsausschnitt (Ruttmann-Nachlaß)

[56] undatierter Zeitungsausschnitt (Ruttmann-Nachlaß)

[57] Paul Friedländer: BERLIN, SYMPHONIE DER GROSSTADT, in: Rote Fahne, Berlin, Nr. 266, 25. September 1927

[58] bB (d.i. Bernhard v. Brentano): BERLIN, in: Kino und Kultur, 25. September 1927, Zeitungsausschnitt im Ruttmann-Nachlaß (=Beilage zur 'Täglichen Rundschau', Berlin)

[59] BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Der Kinematograph, Berlin, Nr. 1075, 25. September 1927, S. 21

[60] Siegfried Kracauer: Wir schaffens, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927

[61] Dr. Roland Schacht, Der BERLIN-Film, in: B.Z. am Mittag, Berlin, Nr. 250, 24. September 1927 .

[62] Leo Hirsch: BERLIN, a.a.O.

[63] Walter Ruttmann, Kunst und Kino, a.a.O.

[64] id.

[65] Eine Zeitung aus Hannover, 18. November 1927, Zeitungsausschnitt im Ruttmann-Nachlaß

[66] Rudolf Kurtz: BERLIN-DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 229, 24. September 1927, S. 22 (Hervorhebung von mir, Jp.G.)

[67] Ausgabe vom 3. November 1927, Zeitungsausschnitt im Ruttmann-Nachlaß. - Lotte H. Eisner schreibt 1963 zur Walter Ruttmann-Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage über den BERLIN-Film: "Die Wirklichkeit atmet in allem Wiedergegebenen."

[68] H. Bachmann: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Germania, Berlin, Nr. 448, 26. September 1927, Abendausgabe

[69] Dr. Roland Schacht: Der BERLIN-Film, a.a.O.

[70] Siegfried Kracauer: Der heutige Film und sein Publikum, a.a.O.; John Grierson: Documentary (2) : Symphonics, in: Cinema Quarterly, a.a.O.; Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler, Frankfurt/Main 1979; Barry A. Fulks: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: The Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers, Vol. I: Films, Hg.: Christopher Lyon, London 1984, S. 49ff; Rob Edelmann über Walter Ruttmann, in: id., Vol 2, S. 472f; Klaus Wildenhahn: Über synthetischen oder dokumentarischen Film, Frankfurt/Main 1975, insb. S. 80

[71] DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Vorwärts, Berlin, 25. 9. 1927

[72] Walter Ruttmann: "Ich habe bildliche Motive so abgestimmt, daß sie ohne Handlung handelten und sich die Gegensätze von selbst ergaben" (Prinzipielles zum Tonfilm, in: Film und Volk, Berlin, Heft 2/II, Dez. 1928/Jan. 1929). Dies gilt sicher auch für die oft zitierte Montage "zur Fabrik gehende Arbeiter - zur Schlachtbank geführte Viehherden - marschierende Soldaten". Renate Gleißberg unterstellt Ruttmann, er habe seine Aufnahmen lediglich formal gestaltet; ein Sinn habe sich dabei "jeweils durch Zufall" ergeben und ein politischer Bedeutungszusammenhang sei von Ruttmann "in keiner Weise" beabsichtigt gewesen (Renate Gleißberg, a.a.O., S. 11). Sie übernimmt damit (und überspitzt sie zudem noch) die These von Siegfried Kracauer, für den die von Ruttmann gezeigten Kontraste "nicht so sehr sozialer Kontrast, sondern formale Hilfsmittel" (Von Caligari zu Hitler, a.a.O., S. 195) waren. Vgl. hierzu auch William Uricchio, a.a.O., S. 243 sowie die folgenden Anmerkungen.

[73] Thomas Kuschel: Die Darstellung des Menschen und seiner Gesellschaft in den Filmen BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSSTADT von Walter Ruttmann und *Vorwärts, Sowjet!* von Dziga Wertow unter Berücksichtigung der künstlerisch-formalen Gestaltungsmittel, in: Beiträge zur deutschen Filmgeschichte = Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 6. Jg., Sonderheft 1/1965, Berlin (DDR), S. 142-153

[74] Hans Erdmann: BERLIN, DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT, in: Reichsfilmblatt, Berlin, 1. Oktober 1927

[75] "Den einen ist die mitleidslose Darlegung, wie hier die sinnreiche Sinnlosigkeit unseres Dahinlebens, die Verschleuderung unserer eigenen Arbeitswerte gezeigt wird, zu ehrlich. Die andern, die nicht mit Unrecht schreien, daß hier nur eine wahnsinnig rotierende Oberfläche ohne jede Geistigkeit, ohne jeden Glauben, ohne jede Innerlichkeit aufgedeckt wird, sind vielleicht dieselben, die den Spielfilm bisher als geistlos und oberflächlich bekämpften." (Gong: Film der Zukunft, in: Deutsche Republik, Ffm., 2.Jg., 1. Heft, 7. 10. 1927, S. 16-18, hier: S. 18) - Mit einem ähnlichen Tenor fragt der polnische Schriftsteller Jósef Wittlin: "Wohin fahren diese Züge, diese Autos und Omnibusse? Lauert hinter diesem

ganzen Jahrmarkt des Lebens nicht eine entsetzliche Leere, vor der man mit keiner Untergrund- und mit keiner Hochbahn fliehen kann? (...) Ruttmanns Film ist wirklich eine Epopöe des heutigen Tages, aber eine tragische Epopöe" (zitiert nach: Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Band 1, Berlin (DDR) 1972, S. 432). Toeplitz benutzt dieses, Ruttmanns Standpunkt herausarbeitende Zitat sinnigerweise dazu, "die geistige Leere eines Künstlers, der sich nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Welt, in der er lebt, entschließen kann" (id.) zu beweisen.

[76] BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Film-Ton-Kunst, Berlin, Jg.7, Nr. 10, 15. Oktober 1927, S. 120

[77] Wiliam Uricchio: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, Vortrag gehalten anläßlich des Seminars am 9./10. Januar 1988 zur Walter Ruttmann-Retrospektive der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin

[78] id., vgl. auch den Bildband 'Avantgarde-Fotografie in Deutschland 1919-1939', Hg. Van Deren Coke, München 1982

[79] filmrhythmus, filmgestaltung, in: bauhaus, vierteljahrzeitschrift für gestaltung, dessau, jg. 3., heft 2, april-juni 1929, S. 5, 10 und 11

[80] Ruttmann ist diesem Film in mehrfacher Hinsicht verpflichtet; vielleicht macht sich an diesem Punkt die Mitarbeit Carl Mayers am BERLIN-Film am deutlichsten bemerkbar. Das vielbewunderte Stück Papier, das in BERLIN in der morgendlich leeren Straße flattert, verweist auf die Straßenszene gegen Ende von *Die Straße*, wo der ernüchterte Kleinbürger reumütig nach Hause zurückkehrt: die zuvor hektisch-quirlige Straße ist jetzt mit zahllosen Papierfetzen bedeckt, die der Wind sinnlos vor sich her treibt. Der Verkehrspolizist als ordnendes Prinzip im Chaos der Straße, seine alles stoppende 'Halt'-Gebärde und die Begleitung eines Kindes über die Straße finden sich in beiden Filmen.

[81] Wsewolod Pudowkin: Über den Montagerhythmus (1928/29), in: Ders.: Die Zeit in Großaufnahme, a.a.O., S. 556ff, hier: S. 557

5. Kapitel

[1] Hans Scheugl/Ernst Schmidt, jr. geben in ihrer 'Subgeschichte des Films' (a.a.O., S. 683 und 797) fälschlicherweise Erwin Piscator als Regisseur dieser Inszenierung an.

[2] *Der Florentiner Hut*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 166, 11. Juli 1928

[3] Guido Bagier (1888-1967). Studierte in Leipzig Musik bei Riemann. Promovierte 1910 über das Thema 'Herbarth und die Musik'. Schüler und Freund von Max Reger, über den er 1922 eine Biographie verfaßte. Leiter der Gesellschaft der Musikfreunde am Rhein und in Westfalen. Von 1918 bis 1933 Pionier des Films, insbesondere des Tonfilms, zuerst bei der Tri-Ergon-Musik AG, später bei der Tobis. Buch: 'Der kommende Film', Stuttgart 1928.
Eine Würdigung seiner Verdienste als Tonfilm-Pionier steht noch aus. Für weitere Angaben siehe 'Ein Pionier des Tonfilms', in: Handelsblatt Deutsche Wirtschaftszeitung, Düsseldorf, 26. Januar 1967

[4] Zur Geschichte des Tonfilms und speziell der Tri-Ergon siehe u.a. Harald José: Die Entstehung des Tonfilms, Freiburg/Breisgau, München 1984; Jeanpaul Goergen: Als die Bilder sprechen lernten, Rias-Berlin, Hörfunk, 4. September 1986; ders.: Tri-Ergon. Das Werk der Drei, in: Der Tagesspiegel, Berlin, Nr. 12764, 20. September 1987

[5] Guido Bagier: Das tönende Licht, Berlin 1943, S. 456ff. - Ein Film von Ruttmann und Bagier, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 166, 13. Juli 1928; Tri-Ergon-Sprechfilm der Reichsrundfunkgesellschaft, in: Berliner Tageblatt, Nr. 377, 11. August 1928, Morgenausgabe

[6] Guido Bagier, a.a.O., S. 457 - Ein deutsches Avant-Garde-Film-Werk, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 166, 13. Juli 1928

[7] Ruttmanns Tri-Ergon-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 209, 30. August 1928

[8] Guido Bagier, a.a.O., S. 458

[9] Karl Brodmerkel: Zur Vorgeschichte der deutschen Tonfilmindustrie, in: Bild und Ton, Berlin (DDR), 6.Jg., 1953, Heft 8, S. 242ff (mit einigen Ungenauigkeiten bei den Namensangaben), hier: S. 243

[10] Hinweis auf den in Rüsselsheim gedrehten *Opel*-Film der Tri-Ergon-Musik AG, Berlin. Länge: 1 Akt, 150 Meter. Zensur: 4. Juni 1928. Prüfnummer: 19185. - Scheugl/Schmidt jr. berichten in 'Subgeschichte des Films' (a.a.O., S. 797) von "kurzen Tonfilmversuchen", die dann in TÖNENDE WELLE zusammengefaßt worden seien. Eine Beteiligung Ruttmanns an Tonfilmaufnahmen der Tri-Ergon vor dem Drehbeginn von TÖNENDE WELLE läßt sich nicht nachweisen. TÖNENDE WELLE wurde, wie dargelegt, in einem Stück abgedreht, was nicht ausschließt, daß Ruttmann Teile von früheren Tri-Ergon-Filmen mitbenutzt hat. Dafür gibt es aber keine Hinweise.

[11] Karl Brodmerkel, a.a.O., S. 243f

[12] Karl Brodmerkel, a.a.O., S. 244

[13] Edmund Meisel komponiert den Tri-Ergon-Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 193, 14. August 1928. - Ders.: Musik und Tonfilm, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 204, 26. August 1928. - Am 8. September 1928 meldet der 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 215, 'Edmund Meisels Tonfilm-Arbeit'), daß von Meisels Musik zu TÖNENDE WELLE Grammophon-Platten hergestellt und zum Vertrieb gelangen sollen. Diese Platten sind ebensowenig wie die Partitur erhalten. Vgl. auch Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, a.a.O., S. 29f

[14] Das 'Vox-Haus' in der Potsdamer Str. 4 in Berlin war von 1923 bis zum Januar 1931 der Sitz der Berliner 'Funk-Stunde'.

[15] Gemeint ist der Berliner Funkturm im Ortsteil Witzleben. - Auch der BERLIN-Film endet mit der Aufnahme des Funkturms.

[16] Karl Brodmerkel, a.a.O., S. 244

[17] Ein Film von Ruttmann und Bagier, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 166, 13. Juli 1928

[18] Tonfilmaufnahmen in Stuttgart, in: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, 6.Jg., Heft 32, 3. August 1928, S. 2124

[19] Karl Westermeyer: Der neue Tonfilm, in: Berliner Tageblatt, Nr. 414, 1.September 1928, Abendausgabe

[20] Anders dagegen Renate Gleißberg, allerdings ohne Quellenangabe: "Die einzelnen Schauplätze wurden durch eine Feuerwehrkapelle verbunden, die mit Pauken und Trompeten durch eine Stadt marschierte und an jedem neuen Schauplatz der Handlung erschien. Sie war das einzig verbindende Element in diesem Film und gab den einzelnen Episoden als Leitmotiv einen gewissen Zusammenhalt" (Walter Ruttmann - Ein deutscher Avantgardist, a.a.O., S. 16).

[21] Meldung im 'Berliner Tageblatt', Nr. 430, 26. August 1928: "Walter Ruttmann hat die Aufnahmen zu seinem ersten Tonfilm, den er für die Tri-Ergon inszenierte, fertiggestellt".

[22] Vgl. hierzu die zeitgenössischen Kritiken. Ab und zu firmierte der Film auch als 'Rundfunk Deutschland'.

[23] Diese Aufführungen waren dann aber jeweils erfolgreich. So registrierte TÖNENDE WELLE in München Anfang 1929 unter den herausgebrachten Tonfilmen den stärksten Besuch (Tonfilm in München, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 69, 22. 3. 1929). - Der Einsatz von TÖNENDE WELLE war jedoch beschränkt, "da inzwischen die Normierung des Tonfilms von der Bildzahl des Tri-Ergon-Systems abging" (Frank Avril: Avantgardisten des deutschen Films. 1. Walter Ruttmann, in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 5, November 1936, S. 136). Karl Brodmerkel beschreibt in seinen Erinnerungen, mit welchen Mitteln die Tri-Ergon auf die neue Norm reagierte: "Technisch interessant ist der Übergang

für Fernsehen und Film
Bibliothek

von der Tri-Ergon-Norm mit 20 Bildern/Sek. zu der dann allgemein ein geführten Bildzahl von 24. Die Überspielung des Tones von der alten auf die neue Bildgeschwindigkeit erforderte eine Überspielapparatur mit Abspiel- und Aufnahmeorganen. Die Überspielung auf die höhere Bilderzahl übernahm Postrat Thun auf einer von ihm gebauten Trickkopiermaschine, die es erlaubte, jedes beliebige Bild zu wiederholen. Es wurde dann jedes fünfte Bild verdoppelt. Auf diese Weise konnten die bereits vorhandenen Filme noch lange im Einsatz bleiben" (Karl Brodmerkel: Die Anfänge der deutschen Tonfilmindustrie, III. Teil, in: Bild und Ton, Berlin (DDR), 8.Jg., 1955, Heft 2, S. 54). Auf diesem Hintergrund erklärt sich möglicherweise auch die von Tri-Ergon im Juni 1931 neu herausgebrachte TÖNENDE WELLE.

[24] Film-Kurier, Berlin, Nr. 208, 31. August 1928

[25] Siegfried Kracauer: Tonbildfilm, in: Frankfurter Zeitung, 12. Oktober 1928. Kracauer wiederholt an dieser Stelle seinen bereits gegen BERLIN vorgebrachten Einwand: "Besser, viel besser hätte Ruttmann daran getan, das Verschiedenartige übergangslos nebeneinander bestehen zu lassen, statt es, wie schon im Film BERLIN, einer bildfremden literarischen Idee unterzuordnen, die im optischen Medium doch nicht die nötige Bindekraft besitzt." Die abrupte Gegenüberstellung der Kontraste macht aber gerade den Inhalt vieler Szenen des BERLIN-Films aus. Die von Kracauer nicht spezifizierte "bildfremde literarische Idee" macht seine Argumentation nicht verständlicher.

[26] Hans Horkheimer: Zehn Jahre Tonfilm, in: Berliner Tageblatt, Nr. 451, 23. September 1928

[27] P.M.: DEUTSCHER RUNDFUNK, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 211, 1. September 1928

[28] Dieses Konzept erinnert stark an Kandinskys Aufsatz 'Über Bühnenkomposition' aus dem Almanach des 'Blauen Reiters'. Kandinsky spricht als Ziel der einzelnen Kunstmittel jenen "undefinierbaren und doch bestimmten Seelenvorgang" an, den er als "Vibration" bezeichnet. (Der Blaue Reiter, Hg. Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München und Zürich 1987, 6. emeuerte Auflage, S. 191)

[29] Walter Ruttmann: Wie ich meinen BERLIN-Film drehte, a.a.O.

[30] Ruttmann plaudert, a.a.O.

[31] Vgl. die Angaben in der Filmographie zu STUTTGART. DIE GROSSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN

[32] Vgl. die zahlreichen Äußerungen Ruttmanns zum Tonfilm als neue, eigenständige Kunstform

[33] Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, vom 19. - 25. September 1928

[34] Walter Ruttmann: Kopfnotiz über den Funk-Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 191, 2. Beiblatt, 18. August 1928

[35] id.

[36] Colloquium mit Meisel, in: Der Film, Bln., Nr. 17, 15. September 1928

[37] Edmund Meisel: Der Tonfilm hat eigene Gesetze, in: Die Film-Musik, Nr. 28 = Beilage zu: Film-Kurier, Berlin, Nr. 219, 13. September 1928

[38] S. Eisenstein, W. Pudowkin und G. Alexandrow: "Achtung! Goldgrube!" Gedanken über die Zukunft des Hörfilms, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 181, 28. Juli 1928. - Der russische Text war am 20. Juli 1928 in der Moskauer Zeitschrift 'Das Leben der Kunst' erschienen. Vgl. dazu Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Band 2: 1928-1933, Berlin (DDR) 1979, S. 228

[39] Über die Beziehungen von Edmund Meisel zu Eisenstein vgl.: Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, a.a.O. - Bis zu diesem Zeitpunkt lassen sich persönliche Kontakte von Ruttmann zu russischen Filmkünstlern nicht nachweisen, wie überhaupt Ruttmanns Bekanntenkreis fast vollständig im Dunkeln bleibt.

[40] Vgl. hierzu die Anmerkungen in der Filmographie. In den 60er Jahren ist allerdings wieder eine Spur des Films aufgetaucht.

[41] Eisenstein, Pudowkin, Alexandrow: "Achtung! Goldgrube!", a.a.O.

[42] Etwa Aufnahmen mit klassischer und volkstümlicher Musik, Ansprachen von Politikern und Künstlern wie Alfred Kerr, Luigi Pirandello, Ludwig Fulda u.a., kleine Spielszenen und Reportagen.

[43] Pudowkin bei Ruttmann, in: Film-B.Z., Nr. 90, 16. November 1928 = Beilage zu: B. Z. am Mittag, Berlin, Nr. 316, 16. 11. 1928. Vgl. Wsewolod Pudowkin: Über den Montagerhythmus, a.a.O.: "Ruttmann hat sich dem Tonfilm zugewendet. Er hat zwei experimentelle Rollen produziert. Für morgen hat er mich eingeladen, seine neue Arbeit zu sehen und 'zu hören'."

[44] Zum Verhältnis Ruttmann-Pudowkin siehe auch Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 154ff. In einem undatierten Brief schreibt Edmund Meisel an Eisenstein: "Als wir noch in Berlin waren, hatten wir eine hübsche Auseinandersetzung mit Ruttmann und Pudowkin Ihretwegen. Pudowkin erzählte nämlich, Sie lehrten im Studio, man müsse den Film vor allem zu doktrinären Zwecken ausbauen und griff Ihre Theorie an. Sie können sich ja denken, was für eine Schlacht daraus geworden ist. Ruttmann, der sich auf Pudowkins Seite schlug, ist heute noch beleidigt, und Pudowkin hütet sich seitdem, in unserer Gegenwart anders als höchst bewundernd über Sie zu urteilen." (zitiert nach: Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, a.a.O., S. 30)

[45] Walter Ruttmann: Die Niederländische Filmliga, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 304, 24. Dezember 1927

[46] id.

[47] Walter Ruttmann: Der isolierte Künstler, in: Film-Technik, Halle, 25. Mai 1929

[48] id.

[49] Walter Ruttmann: Staat, Film, Alkohol, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 1, 1. Januar 1928

[50] id.

[51] Walter Ruttmann: Der isolierte Künstler, a.a.O.

[52] id.

[53] id.

[54] Walter Ruttmann: Mein neuer Film, a.a.O.

[55] Walter Ruttmann: Die absolute Mode, a.a.O.

[56] id.

[57] id.

[58] Walter Ruttmann: Die Russen und wir, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 55, 3. Februar 1928

[59] Als erster Zusammenschluß auf dem Gebiet des Tonfilms war die Tonbild-Syndikat AG - abgekürzt Tobis - am 30. August 1928 gegründet worden. Sie basierte wesentlich auf den Lichtton-Patenten der Tri-Ergon.

[60] Ein internationaler Kultur-Tonfilm der Hapag, in: Germania, Berlin, 30. September 1928

[61] Wahrscheinlich Heinrich Mutzenbecher. In einer Begleitbroschüre zu MELODIE DER WELT schreibt dieser: "Die Hamburg-Amerika-Linie beauftragte mich, im Zusammenhang der diesjährigen Weltreise ihres Dampfers 'Resolute' einen Film herzustellen..." (Heinrich Mutzenbecher: MELODIE DER WELT. Ein Präludium zum ersten deutschen Tonfilm, o.O., o.J. (1929), S.2) - Zu dem Film scheint es ein 'Programmheft' gegeben zu haben, das aber nicht aufgefunden werden konnte. Hierin wohl die Bemerkung, die Ernst Jäger (MELODIE DER WELT, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 63, 13. März 1929) wie folgt wiedergibt:"Die Schöpfer (von MELODIE DER WELT) wünschen den Film neben Dreyers *Jeanne d'Arc* gestellt". Vgl. zu diesem Vergleich auch: Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, a.a.O., S. 86

[62] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[63] MELODIE DER WELT, in: Filmwelt, Berlin, Nr. 8, 24. März 1929. Die

in der zitierten Pressemitteilung erwähnte Sammlung von nationalem Musik-Material erfolgte wahrscheinlich per Schallplatte. - Vgl. auch Walter Ruttmann : Die Symphonie der Welt, in: La revue du cinéma, Paris, Nr. 8, 1. März 1930
Das von der Hapag zur Verfügung gestellte Filmmaterial, das Ruttmann nicht verwendet hat - u.a. Aufnahmen von Tagore, Mahatma Gandhi usw. - wurde von dem Unternehmen in einem neuen, stummen Film zusammengefaßt. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um den Film *Rund um den Erdball*, der von der Hapag produziert, am 22. März 1930 die Zensur passierte. Länge: 6 Akte, 2.234 Meter. Vgl. auch: MELODIE DER WELT, in: Der Montag, Berlin, 18. März 1929

[64] Die MELODIE DER WELT, in: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 11, Oktober 1928, S. 10. Vgl. auch die Photos in: Tonfilm auf Reisen, in: Film und Ton, Sonderausgabe des Film-Spiegel, Berlin, Nr. 1, Januar 1929, S. 5, die den Eindruck vermitteln sollen, Ruttmann hätte mit der Tonfilm-Kamera die Weltreise des Hapag-Dampfers mitgemacht.

[65] Walter Ruttmann: Shaw im Tonfilm, in: Berliner Tageblatt, Nr. 118, 10. März 1929. Karl Brodmerkel: Die Anfänge der deutschen Tonfilmindustrie. III. Teil, in: Bild und Ton, Berlin (DDR), 8. Jg., Heft 2, 1955.

[66] E. W. Nack: An der Geburtsstätte der ersten Tonfilme, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 48, 1. Dezember 1928

[67] Tausend Worte international, in: Der Film. Wochenausgabe: Kritiken der Woche, Berlin, Nr. 43, 27. Oktober 1928, S. 175

[68] Vgl. das Photo 'Ruttmann, Holzki, Seeger und der Schwarze Erdteil', in: Film und Ton, Sonderausgabe des Film-Spiegel, Berlin, Nr. 1, Januar 1929, S. 5

[69] Ein chinesischer Filmstar im Tonfilm, in: Der Film, Berlin, Nr. 20, 1. November 1928, S. 6

[70] Mitteilung von Jean Oser an den Verfasser, 1987/88

[71] H.P.: Die MELODIE DER WELT, in: Der Bildwart, Berlin 1929, Heft 4, S. 376f; Die MELODIE DER WELT, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 61, 13. März 1929

[72] Hierzu gehört auch die Begriffsverwirrung, die sich in einer Vielzahl von Bezeichnungen äußerte, etwa: Tonfilm, Sprechfilm, Lautfilm u.v.a. mehr. In seiner Kritik zu MELODIE DER WELT erhofft sich Ernst Jäger gar ein himmlisches Eingreifen, um das Wort 'Tonfilm' zu verbieten (in: Film-Kurier, Nr. 63, 13. März 1929).

[73] Betz: Die MELODIE DER WELT, in: Der Film, Bln., Nr. 11, 16. 3. 1929. Ähnlich auch Herbert Jhering: "Der neue Ruttmann-Film ist überhaupt kein Tonfilm!" (Ein Tonfilm?, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 122, 13. März 1929, Abendausgabe)

[74] Walter Ruttmann: Tonfilm? - !, in: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1115 zu MELODIE DER WELT

[75] Walter Ruttmann: Die Symphonie der Welt, a.a.O.. Vgl. auch: Aus der Werkstatt des Tonfilms: 5 Minuten Musik = 1 Aufnahmetag, undat. Zeitungsausschnitt aus dem Zeller-Nachlaß. - Auf dem 'Deutschen Kammermusikfest' 1929 in Baden-Baden wurde der erste Teil der MELODIE DER WELT als "erweiterte Fassung mit neuen Ton- und Geräuschmontagen" vorgestellt. Rudolf Schaad bestätigt Ruttmanns Auffassung: "Der Film führt allgemein vor der Musik. Nur an entscheidenden Stellen greift sie ein. Im übrigen ist nur das Bild beim ungestellten Beschauer bewußt. Sobald aber Tonfilm einsetzt (d.h. die Original-Geräusche, Jp.G.), erwacht das Ohr, um mit dem Auge ungehemmt zu erleben" (Der Film in Baden-Baden, in: Film-Kurier, Bln., Nr. 178, 29. 7. 1929). Genau dieses Verhältnis wird aber von Alfred Einstein kritisiert: "Der Film dominiert, die Musik subordiniert sich; das filmmusikalische Prinzip des vielgeschmähten Herrn Meisel (*Potemkin*, BERLIN) feiert einen neuen Triumph" (Tonfilm Baden-Baden, in: Berliner Tageblatt, Nr. 353, 29. Juli 1929, Abendausgabe).

[76] Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Band 2: 1928-1933, Berlin (DDR), S. 47

[77] So z.B. die Szene mit Bernard Shaw (Die MELODIE DER WELT, in: Der Film, Nr. 19, 10. Mai 1930). In der neuen Fassung sei der Film "nachträglich zu einer Art Symphonie der Geräusche vervollständigt worden" (MELODIE DER WELT, in: Welt am Montag, Nr. 19, 12. Mai 1930). Die "geschickten dramaturgischen Veränderungen" der dritten Fassung - "halb Premiere, halb Reprise" (Lichtspiel-Rundschau, in: Berliner Tageblatt, Nr. 220, 11. Mai 1930) lassen sich heute wohl nicht mehr bestimmen, obwohl es Hinweise auf unterschiedliche Kopien von MELODIE DER WELT in den Filmarchiven gibt.

[78] Jean Lenauer: W. Ruttmann. Chasseur d'images et des mélodies, in: Pour vous, Paris, Nr. 56, 12. Dezember 1929. - Anders Renate Gleißberg (a.a.O., S. 17), die von einem großen kommerziellen Erfolg spricht.

[79] "Es liegt mir daran, ein Werk zu grüßen, das uns gelehrt hat, was der Ton dem Bild vermitteln kann: Die MELODIE DER WELT von Walter Ruttmann und Zeller. Dieses schon alte Werk und die Trickzeichnungen der Micky-Maus-Serie sind die wahren Quellen der Inspiration der Tonfilme, und ich kann sie für meinen Teil nicht vergessen" (René Clair: Der Weg des Tonfilms, in: Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, 8. August 1931). - "Ein Werk wie MELODIE DER WELT von Walter Ruttmann (1929) könnte, trotz einigem naiven Schwulst, noch heute angehende Regisseure im Gebrauch der Tonfilmmittel unterweisen. (René Clair: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 1952, S. 100f). Vgl. auch: Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[80] Vgl. Anm. 70

[81] Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, a.a.O., S. 157f

[82] Alberto Cavalcanti: Sound in Films, in: films, New York, vol. 1, no.1, November 1939, S. 25-39, hier: S. 39

[83] Die bekannten Filmkopien von MELODIE DER WELT enthalten allerdings Filmtitel, die auch in der Filmographie angegeben sind. Die zeitgenössischen Kritiken heben dagegen die Titellosigkeit des Films hervor (Kurt Mühsam: MELODIE DER WELT, in: B. Z. am Mittag, 13. März 1929; O. R.: MELODIE DER WELT, in: Hamburger Nachrichten, 14. März 1929; Walter Steinthal: MELODIE DER WELT, in: 12-Uhr-Blatt, Berlin, 13. März 1929 u.v.a.). Die Zensurkarten zum Film scheinen nicht erhalten zu sein.

[84] "All dies Weltgeschehen ist gebunden an das Sehen des Matrosen, dem die Melodie unserer Welt Erlebnis wird." (Aus dem Film-Programm, zitiert nach: H.P.: MELODIE DER WELT, in: Der Bildwart, Berlin, a.a.O., S. 376f)

[85] Walter Ruttmann: Die Symphonie der Welt, a.a.O.

[86] Volks-Zeitung, Wien, 20. September 1929

[87] Die konservative Tageszeitung 'Germania' moniert: "Eine Entgleisung: Die Parallelisierung einer Sakramentsprozession mit dem Vorbeimarsch an asiatisch-exotischen Götterbildern. Ein paar Schnitte sind hier vonnöten." (MELODIE DER WELT, in: Germania, Berlin, 11. Mai 1930)

[88] Betz: Die MELODIE DER WELT, in: Der Film, Berlin, Nr. 11, 16. März 1929

[89] Felix Henseleit: Die MELODIE DER WELT, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 11, 16. März 1929, S. 12

[90] "Wir hätten vor zehn Jahren so einen jagenden russischen Kurzschnitt einfach mit den Augen noch nicht erfassen können. In einem verschwommenen grauen Streifen wäre er an uns vorbeigegangen. Wir haben auch schneller sehen gelernt." (Béla Balázs: Der Geist des Films, 1930, in: ders.: Schriften zum Film, Band 2, Hg.: Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch, München 1984, S.90)

[91] K.H. Döscher: MELODIE DER WELT, in: undat. Zeitungsausschnitt aus dem Zeller-Nachlaß. Vgl. auch Walter Steinthal: MELODIE DER

WELT, in: 12-Uhr-Blatt, Berlin, 13. 3. 1929. Lotte H. Eisner: Walter Ruttmann-Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage 1963

[92] Film-Kurier, Nr. 63, 13. März 1929. - Jerzy Toeplitz zitiert in seiner 'Geschichte des Films' (Bd.2, a.a.O., S. 47) zwar ebenfalls Ernst Jäger, läßt aber die Fortsetzung mit der Bemerkung vom "internationalsten, menschlichsten Dokument" weg. Toeplitz ist anderer Meinung: "Ruttmann preist weder die Einheit der Welt, noch gibt er eine dialektische Analyse ihres Verfalls." - Diese "Einheit der Welt" resp. ihr "Verfall" stellen aber die Auffassung von Toeplitz dar, nicht die von Ruttmann.

6. Kapitel

[1] Die Volks-Film-Bühne ruft, in: Film und Volk, Berlin, 1. Jg., 1928, Heft 1

[2] id.

[3] Richard Weber: Der Volksfilmverband, in: Film und Volk, Reprint, Köln 1975, S. 12

[4] Wsewolod Pudowkin: Die Zeit in Großaufnahme, a.a.O., S. 604f. Ein Beleg für diese Angabe wird nicht gegeben.

[5] Bei der ersten öffentlichen Vorstellung wurden Filme von Hans Richter, Viking Eggeling, Graf Beaumont und Alberto Cavalvanti gezeigt. Hans Feld kommentiert: "Worauf es bei diesen Versuchen der Gesellschaft 'Neuer Film' immer wieder ankommt, ist den Weg zu finden zur Praxis. Mit theoretischen Spielereien ist dem Film nicht gedient. Eine Kunst für vierzig hat mit der Filmkunst, der Kunst der vierzig Millionen, nichts zu tun" (Die Gesellschaft 'Neuer Film' stellt sich vor, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 44, 20. 2. 1928. Vgl. auch Film-Kurier, 16. 1. 1928). Leo Hirsch bemerkt zu der Veranstaltung: "In der Reihe fehlt Walter Ruttmann. Mit Recht: während diese hier, besonders Richter, noch den Weg zur 'unentfesselten' Natur suchen, hat Ruttmann ihn längst beschritten" (Vom 'absoluten' Film, in: Berliner Tageblatt, Nr. 89, 22. Februar 1928, Morgenausgabe). Ruttmanns Artikel 'Die absolute Mode', der am 3. Februar 1928 im 'Film-Kurier' erschien, kann in diesem Zusammenhang nur als deutliche Absage an Richters 'Gesellschaft Neuer Film ' gelesen werden.

[6] La Sarraz, in: Film und Volk, Berlin, Heft 8, Oktober 1929, S. 3

[7] Freddy Buache: Le Congrès de La Sarraz, in: Travelling. Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Nr. 55, Sommer 1979, S. 10

[8] Berliner Tageblatt, Nr. 424, 8. September 1929, 7. Beiblatt: 'Lichtspiel-Rundschau'

[9] Freddy Buache, a.a.O., S. 14f

[10] Zu den dazu gezeigten Filmen gehörte auch BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Vgl. Mario Verdone: Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia, Roma 1975, S. 367

[11] Freddy Buache, a.a.O., S.12

[12] Le Congrès International du Cinématographe Indépendant, in: La revue du cinéma, Paris, Nr. 4, 15. Oktober 1929, S. 192

[13] Wie ein Photo aus La Sarraz belegt, das Ruttmann mit der Handkamera zeigt (Archiv Cinémathèque suisse, Lausanne)

[14] Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 122

[15] Flugblatt der 'Deutschen Liga für unabhängigen Film', undatiert (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv). Vgl.: Eine neue Filmliga, in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 21, 23. Mai 1930, S.4 - In ihrer 6. Veranstaltung am 29. März 1931 zeigte die 'Liga' einen Querschnitt durch Ruttmanns Werk.

[16] Brief von Hans Feld an den Verfasser, 26. April 1986

[17] Am '2. Kongreß des unabhängigen Films', der vom 27. November bis zum 1. Dezember 1930 in Brüssel stattfand, nahm Ruttman nicht teil. Leiter der deutschen Delegation war Hans Richter. Als einer der deutschen Filmbeiträge lief Ruttmanns WEEKEND.

7. Kapitel

[1] Jean Lenauer: W. Ruttmann, chasseur d'images et de mélodies, in: Pour vous, Paris, 12. Dezember 1929. - Leider war es nicht möglich, Ruttmanns französische und italienische Zeit vor Ort zu recherchieren.

[2] Film-B. Z., Berlin, Nr. 93, 26. November 1929; Tonfilm-Zeitung, Berlin, Nr. 11, November 1929; Cinémonde, Paris, Nr. 57, 21. November 1929

[3] Atelier Reportage: Improvisationen eines Frankreichreisenden, in: Der Film, Berlin, Nr. 6, 8. Februar 1930. - Vgl. Arthur Koestler: Der große Komet naht!, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 41, 16. Februar 1920

[4] Frank Avril: Avantgardisten des deutschen Films, 1. Walter Ruttmann, in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 5, November 1936, S. 136

[5] Mitteilung von Jean Oser, 1987/88

[6] Bekanntschaft mit Philippe Soupault und Fernand Léger (Brief von Ré Soupault an den Verfasser vom 1. Mai 1987) sowie mit René Clair (Gespräch von Werner Sudendorf mit Paul Falkenberg, Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin) und Antonin Artaud (vgl. das Filmprojekt *Les 32*)

[7] Nina Hamson, Lebensdaten waren nicht zu ermitteln. Sie wird verschiedentlich als Ruttmanns Frau vorgestellt, so in folgender Notiz des 'Film-Kurier' (Nr. 101/102, 2. Mai 1931): "Nina Hamson, die Gattin Walter Ruttmanns, war vom Deutschen Schauspielhaus, Hamburg, aufgefordert worden, in der Premiere des Schauspiels 'Panama' von Wilhelm Herzog die Rolle der jungen Yvette Guilbert zu spielen und zu singen. Nina Hamson konnte diesem Ruf wegen Tonfilmverpflichtungen nicht Folge leisten."

[8] Werner Sudendorf: Sergej M. Eisenstein. Materialien zu Leben und Werk. Reihe Hanser 157, München/Wien 1975, S. 100f

[9] Film-Kurier, Berlin, Nr. 40, 14. 2. 1930. - Für eine Detailanalyse von WEEKEND vgl.: Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann - Der Visionär bewegter Rhythmen, a.a.O.

[10] Vgl. Filmographie

[11] Film-Kurier, Berlin, Nr. 1, 1. Januar 1931

[12] Vgl. die Angaben in der Filmographie

[13] Vgl. Filmographie

[14] Brief von Walter Ruttmann an Paul Falkenberg, undatiert (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv). In dem Brief erwähnt Ruttmann, daß er sich bei der Tobis die französische Fassung von FEIND IM BLUT angesehen habe. Diese wurde Ende September 1931 fertiggestellt (vgl. Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 231, 26. 9. 1931). Am 10. Oktober 1931 ist Ruttmann (noch?) in Berlin, wo er einer Diskussion über die russischen Produktionsmethoden im Film beiwohnt ('Die Regisseure informieren sich', in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 238, 10. Oktober 1931).

[15] Pour vous, Paris, 17. Dezember 1931, zitiert nach: Claude-Jean Philippe: La fascination de la ville, in: Cités-Cinés, Paris 1987, S. 128ff

[16] Vgl. hierzu Filmographie

[17] Vgl. Anmerkung 14

[18] Brief vom 25. Dezember 1931 an Paul Falkenberg (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv). Belegt ist Ruttmanns Bearbeitung (Montage und Supervision) von *Ceux du Viking*. Nicht geklärt werden konnte seine Mitarbeit an *Robinson Junior*. Die Bearbeitung eines russischen Films, die Ruttmann im Briefwechsel mit Falkenberg anspricht, konnte nicht ermittelt werden.

[19] Brief an Paul Falkenberg, 31. Januar 1932 (Stiftung Deutsche Kinemathek, Archiv)

[20] Enno Patalas gibt für seinen Hinweis, Ruttmann habe "in den 20er Jahren in Moskau Vorträge gehalten", leider keine Quelle an. Eine Bestätigung konnte nicht gefunden werden (Enno Patalas, Das 'vernichtete' Opus 1, in: Film und Musik, a.a.O.) - Als erster berichtet Hans Steike (in: Film als Film, a.a.O., S. 62) über einen Rußland-Aufenthalt von Walter Ruttmann. Dieser habe sich um die Jahreswende 1928/29 in Moskau aufgehalten, um 'König Alkohol' von Jack London zu verfilmen. Steike gibt ebenfalls keine Quelle an; er bezieht sich aber offensichtlich auf eine Erinnerung von Jean Oser. Ruttmann habe ihm erzählt, so Oser, "daß er in dem Jahr, bevor TÖNENDE WELLE und MELODIE DER WELT entstanden, auch eine Zeitlang in Rußland war, wo er 'König Alkohol' von Jack London verfilmen sollte. Später sagte er, dort herrsche die größte Reaktion, die man sich vorstellen könne, künstlerisch und so" (Mitteilung an den Verfasser, 1987/88). Da Mitte 1928 die Dreharbeiten zu TÖNENDE WELLE begannen, wäre diese Reise auf Anfang/Mitte 1928 zu datieren. Eine Bestätigung etwa in Form einer Meldung in der Filmpresse konnte nicht gefunden werden.
Einer anderen Quelle zufolge soll Ruttmann zusammen mit Carl Junghans in Moskau gewesen sein, um dort einen Film "über die Jugend" zu drehen (Hans-Jürgen Brandt: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis. Hippler, Noldan, Junghans. Typoskript, o.O., o.J., S. 128 = Frankfurt/Main, Univ., Fachbereich 09-Klass. Philologie und Kunstwiss., Diss., 1985; auch: Niemeyer, 1987). Brandt zitiert ein Gespräch mit Carl Junghans vom 8. September 1981). Junghans fuhr am 13. August 1931 nach Moskau (Film-Kurier, Berlin, Nr. 188, 13. 8. 1931). Im Zusammenhang mit dieser Reise wird Ruttmann nicht erwähnt. Dieser ist im Gegenteil am 10. Oktober noch in Berlin (vgl. Anmerkung 14).
Anfang 1931 hatte es in der Tat Kontakte zwischen Rußland und Walter Ruttmann gegeben, wie eine Meldung in der Zeitung 'Berlin am Morgen' belegt (3. Jg., Nr. 12, 15. Januar 1931, zitiert nach: Michael Hanisch: Botschafter aus dem Lande Lenins, in: Prisma. Fernseh- und Kinoalmanach 14, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1984, S. 251ff, hier: S. 262). Die Zeitung erwähnt Verhandlungen, die mit Piscator, Pabst und Ruttmann geführt wurden. Entsprechende Berichte über Engagements deutscher Regisseure in Rußland im Film-Kurier, Berlin, Nr. 33, 11. Februar 1931 und Nr. 45, 23. Februar 1931 erwähnen Ruttmann nicht.
Einer dritten Quelle zufolge sollte Ruttmann die 'Symphonie Rußlands' verfilmen; dieses Projekt habe sich aber zerschlagen (Frank Avril: Avantgardisten des deutschen Films, in: Der deutsche Film, Berlin, November 1936, S. 135f).
Zusammenfassend läßt sich sagen, daß es wohl Verhandlungen für einen Regieauftrag in Rußland gegeben hat, daß es aber aus unbekannten Gründen nicht zu einer Zusammenarbeit gekommen ist.

[21] Brief vom 25. Dezember 1931, a.a.O.

[22] Vgl. Filmographie: Projekte und unvollendete Filme

[23] Mitteilung von Jean Oser an den Verfasser, 1987/88

[24] id.

[25] Dieses Projekt muß aber schon länger im Gespräch gewesen sein, denn am 20. März 1931 fragt der 'Film-Kurier'(Nr. 67) "Haben Sie gehört..., daß Ruttmann seinen nächsten Film, der bekanntlich in einer kleinen Stadt im Süden spielen wird, voraussichtlich mit Pittaluga drehen wird?" - Pittaluga war der Chef der italienischen Cines-Film.

[26] Luigi Pirandello: Giuca, Pietro!, in: Cinema Nuovo, Turin, 31. Jg., Nr. 275, Februar 1982, S. 35-41 und Nr. 276, April 1982, S. 41-48

[27] Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Bd. 2, 1928-1933, Berlin (DDR) 1979, S. 317

[28] Walter Ruttmann bei der Arbeit, in: Film-Kurier, Berlin, 3. 12. 1932. "Pirandello, der sich bisher gegen die Ruttmannsche Auffassung seines Vorwurfs gesträubt hat, ruft, gepackt von der einzigartigen Wucht des fertigen Filmwerks, aus: 'Der deutsche Ruttmann hat den italienischen Arbeiter entdeckt!'" (Günther Man: Der dramatische Film ohne Spielhandlung. Ein Beispiel: der 'Außenseiter' Walter Ruttmann, in: Hamburger Tageblatt, Nr. 170, 25. Juni 1938)

[29] Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, a.a.O.

[30] Abschrift eines Interviews von Heinz Steike mit Mario Soldati, in: Heinz Steike: Walter Ruttmann 1887-1941, a.a.O.

[31] Walter Ruttmann bei der Arbeit, in: Film-Kurier, Berlin, 3. 12. 1932. Der Verfasser dieses Artikels legt Wert darauf zu betonen, daß sich Ruttmann "trotz aller gegenteilig verbreiteten Gerüchte" in Rom und bei der Cines "außerordentlich wohl" fühle. Im Gegensatz dazu wird Ruttmann Ende 1935 wie folgt zitiert: Bei ACCIAIO "hatte ich die eigenartigsten Erlebnisse mit meinen italienischen Fachkollegen, die es mir, dem Ausländer, nicht gönnten, einen repräsentativen italienischen Film zu machen, eine Tatsache, die ich ihnen nicht verdenken konnte. Nicht weniger als achtmal wurde ich in dieser Zeit verhaftet..." (W.F.: Profil eines Filmschaffenden. Walter Ruttmann als Mensch und Gestalter. Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß, datiert 23. Dezember 1935). - Über den Vorwurf an die Cines, sie sei eine "Fremdenlegion der Intellektuellen", cf. Toeplitz: Geschichte des Films, Bd.2, a.a.O., S. 318.

8. Kapitel

[1] Beide Postkarten im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

[2] Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, Nr. 172, 25. Juli 1933. Vgl.: Walter Ruttmann wieder in Berlin, in: Tempo, Berlin, Nr. 160, 20. Juli 1933. Für die Zeit nach 1933 ließ sich nur wenig biographisches Material ermitteln. Eine intensive Beschäftigung mit Ruttmanns Filmen aus dieser Zeit müßte sich wesentlich mit der Frage beschäftigen, ob "Hitler der Filmavantgarde einen ehrenvollen Platz neben der entarteten Kunst gab" (Erwin Leiser; zitiert nach Walter Schoberts Vorwort zu: Hans Richter: Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen, Frankfurt/Main 1981, S. VII) oder ob damals eine "regelrechte 'Sakralisierung' des Avantgardefilms unter den Auspizien der nationalsozialistischen Herrschaft" (Barry A. Fulks: Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne) stattfand. Zu berücksichtigen wäre auch in diesem Zusammenhang der Widerspruch zwischen der offiziellen Verurteilung der Neuen Sachlichkeit als "Sachlichkeitsschwätzer" durch Hitler auf dem Reichsparteitag 1935 und der gleichzeitigen Akzeptanz von Ruttmanns durch das Neue Sehen der 20er Jahre geprägten Filmstil. Zu klären wäre ferner auch die Bedeutung der in der nationalsozialistischen Filmpresse vielgebrauchten Begriffe wie 'Avantgarde', 'absoluter Film' und 'filmischer Film'. Zu beachten wäre, daß im Rahmen der Aufgabenteilung innerhalb des NS-Films dem Werbefilm erklärtermaßen eine Pionierfunktion in künstlerischen Fragen zugestanden wurde. Die bisher vernachlässigte Forschung auf diesem Feld kann hier nicht nachgeholt werden; die beiden in diesem Band veröffentlichten Aufsätze von William Uricchio und Barry A. Fulks über Ruttmanns Filme im Faschismus bieten interessante und wichtige Ansätze.

[3] Ruttmann sei über die deutsche Fassung "nicht glücklich", habe aber einen Protest unterlassen, berichtet der 'Film-Kurier' (Nr. 172, 25. Juli 1933: 'Ruttmann in Berlin'). Ruttmanns Witwe, Frau Witthalm, teilt dagegen mit, er habe seinen Namen zurückgezogen, da Goebbels verlangt habe, an den Schluß des Films eine Apotheose von Hakenkreuzfahnen einzubauen.

[4] Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 172, 25. Juli 1933

[5] Vgl. hierzu das Filmprojekt 'Man dreht Faust'. Über Ruttmanns Filmpläne heißt es an anderer Stelle: "Jetzt wird sich Ruttmann erst

einmal im neuen Deutschland umsehen. Er hat schon etwas gehört von Werkfilmen, die man plant, von Filmen deutscher Werktätigkeit und großzügiger Arbeit. Da wird es vielleicht nicht lange dauern, und das Lied der Arbeit klingt unter Ruttmanns Regiestab auch in Deutschland auf." (Walter Ruttmann wieder in Berlin, in: Tempo, a.a.O.)

[6] Freddy Buache: Le Cinéma Allemand 1918-1933, Paris 1984, S. 88

[7] Hans Richter: Der avantgardistische Film in Deutschland, a.a.O., S. 23

[8] Renate Gleißberg, a.a.O., S.21

[9] Mitteilung von Ruttmanns Witwe Christl Witthalm. Sie hatte Walter Ruttmann am 3. Oktober 1939 geheiratet. Es war Ruttmanns vierte Ehe. Am 20. Juni 1936 hatte er in dritter Ehe Eva-Ruth Ilg geheiratet, von der er sich am 27. Juni 1939 scheiden ließ.

[10] Giannalberto Bendazzi schreibt dagegen, Ruttmann wäre ein bedingungsloser Anhänger des Hitlerismus gewesen, wofür er allerdings keine Belege anführt (Le film d'animation, Vol. 1, Grenoble 1985, S. 55). Ebenso verfährt Erik Barnouw: Documentary. A History of the Nonfiction Film, Oxford 1974, S. 111.

[11] Erwin Leiser: 'Deutschland erwache!' Propaganda im Film des Dritten Reiches, Reinbek bei Hamburg 1968, S. 122. Leiser zitiert aus der Niederschrift Nr. 1021 der Vorstandssitzung der Ufa vom 28. August 1934.

[12] Walter Ruttmann: Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 217, 15. September 1934

[13] Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 196, 24. August 1934

[14] Walter Ruttmann, Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen, a.a.O. - Zwar ist verschiedentlich davon die Rede, daß der *ganze* Film nach Ruttmanns Manuskript gedreht wird (z. B.: Im Hauptquartier des Reichsparteitagfilms, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 208, 7. 9. 1934), aber wahrscheinlicher ist, daß nur der Auftakt des Films nach seinem Manuskript entstehen sollte (z. B.: *Triumph des Willens*, in: Völkischer Beobachter, Berlin, Norddeutsche Ausgabe/Ausgabe A, Nr. 269, 26. September 1934). - Für einen Auszug aus dem nicht überlieferten Drehbuch siehe: Ein Film-Text, den die Geschichte schrieb, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934

[15] Walter Ruttmann: Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen, a.a.O.

[16] So wird berichtet, Leni Riefenstahls Mitarbeiterstab gehöre auch der Regisseur Ruttmann an (Großfilm vom Reichsparteitag 1934, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 194, 22. 8. 1934); mal wird er als Riefenstahls "engster Mitarbeiter" bezeichnet (Der Film vom Reichsparteitag 1934, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe A, Nr. 236, 24. August 1934) oder auch als "selbständiger Regisseur" unter der "Leitung" von Leni Riefenstahl vorgestellt (Filmkameras auf dem Reichsparteitag, in: Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe A, Nr. 247, 4. September 1934).

[17] Leni Riefenstahl: Memoiren, Albrecht Knaus Verlag, München und Hamburg, 1987, S. 217

[18] Am 19. August 1934 fand eine Volksabstimmung über die Zusammenlegung der Ämter des Reichspräsidenten und des Reichskanzlers statt. Nach offiziellen Angaben stimmten 89,9% mit ja. Am Tag darauf setzt die Berichterstattung sowohl zum Reichsparteitag als auch zum Film über den Reichsparteitag ein.

[19] Vgl. hierzu folgendes Zitat vom September 1934: "Der Film soll in seinem ersten Teil die Vorgeschichte der Bewegung zeigen. Die Aufnahmen zu dieser wurden von Walter Ruttmann gedreht, während die Nürnberger Aufnahmen, wie im Vorjahre, unter der Leitung von Leni Riefenstahl standen." (aus: Das Archiv, zitiert nach: Erwin Leiser, a.a.O., S. 116) - Leni Riefenstahl war bis Mitte August in Spanien (Memoiren, a.a.O., S. 220).

[20] °Leni Riefenstahl: Memoiren, a.a.O., S. 218

[21] Der Film vom Reichsparteitag 1934, in: Völkischer Beobachter, Berlin, Norddeutsche Ausgabe, Ausgabe A, Nr. 236, 24. August 1934

[22] Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll, in: Licht-Bild-Bühne, a.a.O.

[23] Vgl. Photo auf der Bilderseite 'Überall erwartet von Volk und Arbeit', in: Fränkische Tageszeitung, Ausgabe Nürnberg/Fürth, Nr. 199, 22. August 1934. Hitler hatte am 20. August das Aufmarschgelände im Luitpoldhain besichtigt, u.a. in von der Presse in Bild und Text festgehaltenen Begleitung von Leni Riefenstahl. Bei diesem Treffen will Riefenstahl den "letzten Versuch" unternommen haben, "mich von seinem Auftrag eines Films über den Parteitag zu entbinden" (Leni Riefenstahl: Memoiren, a.a.O., Bildunterschrift nach S. 480).

[24] Ruttmann war während des Reichsparteitages in Berlin (Walter Ruttmann: Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen, a.a.O.). Die Licht-Bild-Bühne (Nr. 209) berichtet am 8. September, daß Ruttmann inzwischen nach Berlin gereist sei, "um einen Teil des bis jetzt gedrehten Materials zu entwickeln und zusammenzustellen."

[25] Victor Trivas (1896-1970), Regisseur des Antikriegsfilms *Niemandsland* (1931), emigrierte 1933 nach Paris.

[26] Leni Riefenstahl berichtet in ihren Memoiren, Ruttmann sei deprimiert gewesen: "Er habe, wie er sagte, nicht gewußt, daß es sowenig Wochenschaumaterial aus den Jahren vor der Machtübernahme gab" (Memoiren, a.a.O., S. 221). Riefenstahl will bereits vor Beginn des Parteitages auf Ruttmanns Aufnahmen zum ersten Teil des Films verzichtet haben, was nachweislich nicht zutrifft. Siehe die weiteren Ausführungen.

[27] Tonband-Gespräch von Werner Sudendorf mit Paul Falkenberg, Sommer 1980. Das Gespräch ist teilweise schwer zu verstehen. Aufnahme im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

[28] Diese Aufnahmen erhielten nochmal ein großes Presseecho. Vgl. Burgstraße im Jahre 1923... Filmmotive für *Triumph des Willens*, in: Licht-Bild-Bühne, Nr. 238, 12. Oktober 1934 - Elend, über das der Wille triumphierte: Vision der Vergangenheit, in: Film-Kurier, Bln., Nr. 235, 6. 10. 1934 - Klaus Ronneburg: *Triumph des Willens*, Walter Ruttmann dreht in Neubabelsberg Ergänzungsaufnahmen für den Reichsparteitagfilm, in: Völkischer Beobachter, Berlin, Norddeutsche Ausgabe, Ausgabe A, Nr. 289, 16. Oktober 1934, um nur einige zu nennen.

[29] Atelierarbeit am Parteitag-Film, in: Passauer Zeitung, Nr. 253, 25. Oktober 1934 (Dank an Martin Loiperdinger für die Überlassung dieses Artikels)

[30] 60.000 m entwickelt und kopiert, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 214, 14. September 1934

[31] Der Führer bei den Schneide-Arbeiten Leni Riefenstahls für *Triumph des Willens*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 287, 7. Dezember 1934

[32] id.

[33] Vgl. hierzu die Äußerungen von Leni Riefenstahl, in denen sie *Triumph des Willens* als Dokumentarfilm bezeichnet.

[34] wie Anm. 31. Warum zwischen Ende Oktober und Anfang Dezember 1934 dem Reichsparteitagfilm diese andere Aufgabenstellung zugedacht wurde, bliebe noch zu klären.

[35] Peter Bevelius: Ein Gedenkblatt für Walter Ruttmann, in: Neue Presse, Frankfurt/Main, 15. Dezember 1959

[36] Leni Riefenstahl schreibt dagegen in ihren Memoiren (a.a.O., S. 223): "Von Ruttmann trennte ich mich in Freundschaft."

[37] Vgl. Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, a.a.O.

[38] Heinz Steike: Walter Ruttmann, in: Film als Film, a.a.O., S. 62

[39] Ruttmann sollte auf der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer am 5. März 1937 einen Vortrag über 'Technik als Mittel künstlerischer Filmgestaltung' halten (Der deutsche Film, Berlin, H. 9, März 1937, S. 256). Wegen einer "ernstlichen Erkrankung" mußte er absagen, und Werner

Hochbaum sprang für ihn ein (Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 50, 1. März 1937).

[40] Walter Ruttmann: Qualität und Konfektion, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 77, 31. März 1934

[41] Leo de Laforgue (1898-1980) war Schriftsteller ('Hölle im Hirn', 'S.M.S.' und 'Brand am Skagerrak') und Kameramann (u.a. künstlerischer Gestalter der olympischen Filme Leni Riefenstahls). Als Regisseur schuf er Kurzfilme u.a. über Berliner Themen. Sein abendfüllender Berlin-Film *Sinfonie einer Weltstadt*, als Gegenstück zu Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT angekündigt und angelegt, wurde nach 1945 unter dem Titel *Berlin, wie es war* in die Kinos gebracht. Über den Film hieß es in einer Besprechung der 'Filmwoche' in Baden-Baden vom 19. Januar 1952: "Gedreht vor dem Krieg, preisgekrönt in Venedig, von Goebbels verboten, weil Berlin inzwischen zerstört war".

[42] Leo de Laforgue: Berlin, wie es selbst der Berliner nicht kennt, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 77, 31. März 1934

[43] Von Ruttmanns früheren Filmen konnte nur eine Wiederaufführung von FEIND IM BLUT ermittelt werden. - Es scheint auf eine Sprachregelung zurückzuführen sein, daß BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT nach 1933, wenn überhaupt, dann als SINFONIE DER GROSSTADT bezeichnet wird. Dies wird vor allem in den Nachrufen deutlich.

[44] Walter Ruttmann: Der 'filmische' Film, in: Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, 11. Mai 1935. Vgl. Walter Frentz, Der filmische Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 28, 3. Februar 1938

[45] Walter Ruttmann, Der 'filmische' Film, a.a.O.

[46] Diese Bezeichnung versteht sich nicht als Wertung, sondern als Feststellung. Es wäre sicherlich falsch, alle seine Filme für die Ufa als Propagandafilme zu bezeichnen, zumal der Begriff Propaganda inhaltlich kaum festgelegt ist. Ähnliches gilt für die alles umfassende Bezeichnung Kulturfilm - ein Begriff, der nahtlos von der Weimarer Republik über das Dritte Reich bis weit in die Nachkriegszeit benutzt wurde.
Im April 1940 wurde die 'Deutsche Kulturfilmzentrale' gegründet, um die Filmproduktion gezielt auf "kultur- und staatspolitisch aktuelle Themen" zu lenken. Die Gesamtplanung wurde in Sachgebiete unterteilt, wie etwa: 'Völker und Länder', 'Sport', 'Kunst und Kultur', 'Wehrmacht', 'Technik', 'Partei und akute Propaganda'. (Film-Kurier, Nr. 176, 30. Juli 1940). Ruttmanns Filme DEUTSCHE PANZER und DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN fielen unter 'Wehrmacht', während ABERGLAUBE und EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS unter 'Volkswohlfahrt' rangierten.

[47] Frank Avril: Avantgardisten des deutschen Films. 1. Walter Ruttmann, in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 5, November 1936, S. 135f, hier: S. 136. - Als zweiter und letzter Beitrag in dieser Serie erschien in Heft 8 vom Februar 1937 ein Beitrag über Wilfried Basse.

[48] id.

[49] Schuhmacher: Alexeieffs 'Nuit sur le mont chauve', in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 75, 28. März 1936

[50] Günther Man: Lanze für den 'optischen Filmdichter'. Der dramatische Film ohne Spielhandlung. Ein Beispiel: der 'Außenseiter' Walter Ruttmann, in: Hamburger Tageblatt, Nr. 170, 25. Juni 1938

[51] Thea Völcker: Ein Vorkämpfer des Films, in: Das Reich, Berlin, Nr. 11, 4. August 1940, S.20

[52] Adrianus van Domburg, a.a.O., S. 10 (Übersetzung: Petra Galle)

[53] Paul Rotha (1907-1984), englischer Filmregisseur, Produzent und Schriftsteller. Autor des Standardwerkes 'The film till now' (1936)

[54] Brief im Walter Ruttmann-Nachlaß. - Das Schreiben war noch an Ruttmanns alte Anschrift der 20er Jahre - Wagnerplatz 2, Berlin-Friedenau - adressiert, die er aber um 1932 aufgegeben hatte. Dies mag als Indiz für Ruttmanns auch internationale Isolierung sprechen.

[55] Vgl. Film-Kurier, Berlin, Nr. 165, 17. Juli 1941; Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 18. Juli 1941; B. Z. am Mittag, Berlin, 18. Juli 1941. - Die Behauptung von Lotte H. Eisner, der Soldat Ruttmann sei an der russischen Front schwer verwundet worden und sei seinen Verwundungen in Berlin erlegen (in: Walter Ruttmann Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage, a.a.O.), ist falsch. Sie wurde unüberprüft in viele biographische Abrisse übernommen.

[56] Ein Meister des absoluten Films. Zum Tode Walter Ruttmanns, in: Nationalzeitung, Essen, 2. August 1941

[57] Paul Falkenberg: Tonmontage. A Propos Ruttmann, in: Film Culture, New York, Summer 1961, S. 59-62

Tonmontage. A propos Ruttmann

von
Paul Falkenberg

Die Meilensteine in der Geschichte des Films sind in der Regel ebenso auffällig wie selbstverständlich und bleiben bis heute so faszinierend wie damals, als man sie zum ersten Mal erblickte.

Wir könnten den ausführlichen Kommentar also fleißigen Historikern und Spezialisten überlassen, wenn es da nicht auch noch den Schöpfer dieser Meilensteine, den Künstler gäbe, der es verdient, daß wir uns seiner erinnern. In der Filmindustrie war die persönliche Handschrift immer die Ausnahme und ist es auch heute noch, gerade in einem Zeitalter, in dem die 'gesichtslose Masse' die persönliche Note zu entwerten droht und uns vorschlägt, das Individuelle wegzulassen. Ein Grund mehr, derer zu gedenken, die sich in diesem kooperativ-kollektiven Medium Film als kreative Menschen hervorgetan haben.

Walter Ruttmann hat jedem seiner Filme, von BERLIN bis MELODIE DER WELT, sein unverwechselbar persönliches Gepräge gegeben. Als er dieses neue Genre des poetischen Filmessays entwickelte, war er sich vollkommen über die Tatsache klar, daß er filmisch arbeiten mußte, um sich als Filmpoet verständlich zu machen. In jedem Medium besteht die Aufgabe des Poeten, um es mit den Worten Miltons zu sagen, darin: "untwisting all the chains that tie the hidden soul of harmony ..." - "alle Ketten zu lösen, die die verborgene Seele der Harmonie fesseln".

Diese verborgene Seele wollte Ruttmann durch die Verwendung der Assoziation entdecken, mit deren Hilfe er seine dynamischen, vielförmigen und synkretistischen (mischförmigen) Montagen schuf. "Diese Methode, die man heute immer noch ein wenig vernachlässigt und verachtet, bietet die faszinierendsten und wichtigsten Möglichkeiten der Montage ..." schrieb Hans Richter vor dreißig Jahren. Es ist noch heute wahr. Als vernünftiger Handwerker baut Ruttmann seine Arbeitsweise auf der unumwundenen Benutzung seines Filmmediums auf. Er wird der eigentlichen Aufgabe eines Filmemachers gerecht, indem er seinen Film - montiert (und es war Ruttmann, der diese Rolle auf ideale Weise verkörperte). Er bringt Dinge zusammen, die voneinander getrennt sind, schafft Kongruenz aus nicht Kongruentem.

Nun erzeugt jede Kombination von Bildern und Tönen eine starke emotional-psychologische Wirkung. Die geringste Abweichung vom ursprünglichen Konzept kann die Bedeutung einer Sequenz unter Umständen in ihr genaues Gegenteil verkehren. Eine solche Technik verlangt also exakte Kontrolle und ein diszipliniertes Bewußtsein. Das Material muß den jeweiligen Kriterien entsprechend präzise konzipiert und später gnadenlos ausgesiebt werden. Hunderte von Einstellungen müssen auf ihre rhythmisch-formale Beziehung, ihre individuelle Komposition, ihre Kontraste analysiert werden; ihr Inhalt muß mit Hinblick auf die Bedeutung und das Gefühl geprüft werden, die den Bildern selbst innewohnen und sie müssen streng nach den wesentlichen Wirkungen angeordnet werden, die die assoziative Sequenz hervorrufen soll. Das bedeutet ein unablässiges Probieren ähnlich der Suche eines Komponisten nach einer Tonalität innerhalb einer streng chromatischen Tontextur. Infolge seiner Verbindung mit einer Sequenz gibt jedes Bild, während es die ihm innewohnenden Merkmale behält, etwas von seiner Individualität frei, und dieses Etwas verbindet sich mit ähnlichen Beiträgen, die von den vorausgehenden und den nachfolgenden Einstellungen herrühren. Infolge der Kettenreaktion der filmischen Assoziation explodiert der Kern der einzelnen Bilder und vereinigt sie miteinander zur neuen Dynamik der komponierten Sequenz. So wird der Typus, die *Gestalt* eines Zeitalters, einer Gesellschaft, einer Idee geschaffen. Und da diese poetische Schöpfung wiederum filmisch, d.h. visuell abläuft, vollzieht sich die Geburt des Filmpoems vor unseren Augen - das bisher Beziehungslose vereinigt sich miteinander, die Gegensätze verschmelzen, was fremd war, wird vertraut, nichts ist mehr unzugehörig, unwesentlich oder inkongruent, *similia contrariis curantur*. Das Vorübergehende wird zum Reflex des Dauerhaften. In der Montage wird der Film geboren.

Ein solcher Filmemacher war Walter Ruttmann: ein Pionier, Poet und Musiker. Sein Instrument war der Film. Und so durchdringt die Disziplin seines Mediums auch Ruttmanns einzigen Versuch auf dem Gebiet des Rundfunks. 1930 hatte die Berliner Funk-Stunde bei ihm eine Ton-Dokumentation mit dem Titel WEEKEND in Auftrag gegeben. In fünfzehn Minuten beschwört Ruttmann darin die 'Melodie' des Lebens gewöhnlicher Menschen zwischen dem Freitagabend, wenn die Arbeit endet, und dem Montagmorgen, wenn das Weckerrasseln den gähnenden Wochenendler zur täglichen Plackerei aufweckt. Er zeichnete diesen *Tonessay* nicht auf Schallplatten, sondern auf Tonfilm auf. So erlangte er die Freiheit, die er aus technischen Gründen brauchte, um seine Aufgabe zu erfüllen. Er benötigte winzige, mikroskopisch feine Schnitte - Schallplatten kann man so nicht schneiden und das Magnettonband gab es damals noch nicht. Nur der Film erlaubte einem diese Beweglichkeit. Ruttmanns Ohr, das Ohr des ausgebildeten Musikers, entdeckte die innere Partitur, die Harmonien und Disharmonien in der riesigen Menge von Tönen, die er aufgezeichnet hatte. Er verschmähte 'Misch'-Techniken (sie waren im damaligen Deutschland noch kaum entwickelt), die ihm eine leichtere Konsonanz der Materialien ermöglicht hätten. Er folgte immer dem Gesetz des Films, das die Aufeinanderfolge im Raum vorschreibt. Und doch geht er mit dieser Beschränkung so meisterhaft und phantasievoll um, daß es so aussieht, als ob die Töne, die logischerweise auf der Tonspur aufeinander *folgen*, scheinbar gleichzeitig nebeneinander entstehen, einander überlappen und wie Akkorde miteinander harmonieren.

WEEKEND ist ohne Zweifel eine Tonmontage. Aber wenn man es auch nicht als Film einordnen kann, ist es doch ganz gewiß das Werk eines Filmemachers. WEEKEND folgte auf seinen Stummfilm BERLIN und seinen ersten Tonfilm MELODIE DER WELT. Es scheint eine logische Fortsetzung des ersten und ein Epilog auf den zweiten der beiden Filme zu sein. Wenn man sich heute WEEKEND anhört, kommen einem die typisch deutsche Umgangssprache, die Zitate und die Musik vielleicht ein bißchen provinziell und spießig vor. Aber der gemeinsame Nenner, die gefühlvolle Wiedergabe menschlicher Erfahrungen und der vorwärtsdrängende, dynamische Rhythmus seiner Form machen diese Arbeit zu einem Dokument der Hoffnung und der Verzweiflung des Menschen, das heute immer noch gültig, lebendig und bedeutungsvoll ist.

Wenn man diese Montage hört, kommt sie einem enttäuschend einfach vor. Aber genau wie die moderne Dichtung unseren literarischen Geschmack gebildet hat, so haben auch die Montagetechniken unsere Seh- und Hörgewohnheiten beeinflußt. Schließlich hat man Ruttmanns WEEKEND, wenn auch stumm und anonym, höchsten Beifall gezollt, als die *musique concrète* sich einem Publikum vorstellte, das von ihrem Vorfahren nichts wußte.

Ruttmanns künstlerischer Scharfsinn wurde von den Eingeweihten schon früh erkannt. Ich erinnere mich an den Morgen, als er mich René Clair bei dessen Dreharbeiten zu *Le dernier milliardaire* vorstellte. Im Verlauf unserer Unterhaltung sagte Clair: *"Que nous n'avons rien ajouté de nouveau à ce que Walter nous a appris dans ses films, et surtout dans sa* Mélodie du Monde."

("Daß wir dem nichts Neues hinzugefügt haben, was Walter uns mit seinen Filmen und vor allem mit seiner MELODIE DER WELT beigebracht hat.") In diesem Kompliment lag neben gallischem Charme viel Wahres.

Ruttmann wußte, daß sein Durchbruch außer Frage stand, und er hätte sich gefreut, wenn man ihn weitergehend anerkannt hätte. Er wünschte sich von der Gesellschaft, daß sie ihn akzeptierte, während er gleichzeitig wußte, daß das Schicksal des Poeten viel Einsamkeit mit sich bringt. So ist die Tragik seines Lebens zu erklären. Daher seine Suche nach Erfolg und Anerkennung im faschistischen Italien und - am allerschlimmsten - in Nazideutschland als Assistent ausgerechnet von Leni Riefenstahl. (Keine zwei Jahre zuvor hatte er seinen Eindruck von ihrem Film *Das blaue Licht* in einem von ihm selbst geschaffenen französischen Wortspiel zusammengefaßt: Beautise! Zusammengesetzt aus Beauté und Bêtise: Schönheit und Dummheit.) Aus dieser Zusammenarbeit wurde dann natürlich auch nichts. Das konnte gar nicht funktionieren. Ich stelle mir vor, daß Ruttmann tief in seinem Innern das alles sehr wohl wußte und daß er schließlich auch die Einsamkeit akzeptierte. Und sobald man die Isolation akzeptiert, spielt es keine Rolle mehr, wo man sein Leben der inneren Einsamkeit auslebt. Er zitierte gern Cocteaus bitteren Satz: *Tous les pays sont inhabitables* - Alle Länder sind unbewohnbar. So mag es für ihn keine Rolle mehr gespielt haben, wo er sein Leben verbrachte und wie er es auslebte. Ob er zum Beispiel im Alkohol Vergessen suchte, wie er es getan hat. Das ist jedenfalls das Ende, das ich ihm in Erinnerung an eine Freundschaft zugestehen möchte. Und so kommt es auch, daß ich mich nie darum bemüht habe, das forschende Auge des Historikers auf die genauen Einzelheiten und Umstände seines Todes zu lenken. Schließlich verfaßt der Poet seine eigene Prophezeiung und schreibt seine Grabinschrift selbst. Ich hatte schon vor Jahren, als ich WEEKEND zum ersten Mal hörte, so ein merkwürdiges Gefühl, und jetzt, mit der Weisheit der späten Einsicht, versteht sich, bin ich mir beinahe sicher: Ruttmann 'wußte' es auf eine mysteriöse Art und Weise alles schon damals, sogar schon in jenen *melioribus annis* vor Hitler. Sein *élan vital* war immer noch zu stark, als daß er das Leben selbst hätte aufgeben können, obschon er mit den Bedingungen, die es ihm auferlegte, nicht zurechtkam. Es war eine Art existentieller Verzweiflung in ihm. Man kann es am Ende der Montage von WEEKEND hören. Sie endet so, wie sie begonnen hat: Eine Männerstimme, unterbrochen von den ewigen, unvermeidlichen 'Zwischenschnitten' des Lebens, versucht eine Telefonverbindung zu bekommen, die sie schon am Anfang gewählt hatte. Die letzte Zahl der Telefonnummer ist der letzte Ton der Montage. Diese letzte Zahl ist im deutschen Null. Im Englischen *Zero*. Der Ausdruck für das absolute Nichts. Und die Stimme, die diese Nummer sagt, tut das mit intensiver Betonung und Verzweiflung. Es ist die Stimme von: Walter Ruttmann.

In: Film Culture, New York, Summer 1961, S. 59-62
(Aus dem Amerikanischen von Dirk Mülder)

Photomontage: Geräusche werden Bilder. Links: Walter Ruttmann.

Ruttmann nach 1933

von
William Uricchio

Walter Ruttmanns Filmkarriere ist in mancher Hinsicht problematisch. Mißlich umspannt sie Extreme der filmischen Form und der ästhetischen Klassifizierung, der ideologischen Ausrichtung und Rezeption sowie der Epochen deutscher Geschichte. Und doch bietet dieses Flechtwerk überbrückter Polaritäten vielleicht den überzeugendsten Grund, Ruttmanns Filmschaffen von 1920 bis 1941 als Gesamtheit zu untersuchen. Ruttmanns Karriere, wiewohl keineswegs typisch, vereint und separiert eine Reihe sonst nur vereinzelt sichtbarer Faktoren und erlaubt uns Einsichten in die wechselnden Bestrebungen und Widersprüche jener Zeit. Eine solche Betrachtungsweise unterliegt, ähnlich wie die allgemeinere, autorenbezogene Sicht, gewissen Zwängen, auf die hier später eingegangen werden soll. Weil sie uns aber auch Zugang zu gewissen, für die Entstehung dieses historischen Augenblicks entscheidenden Strömungen gewährt, wollen wir dieser Betrachtungsweise einmal folgen.

Visionäres Genie, naiver Handwerker oder gar Opportunist - so wurde Ruttmanns Haltung als Filmemacher gekennzeichnet. Dieses breite Spektrum von Prädikaten verrät jedoch mehr über die Interessen und Vorurteile der Filmkritiker und Historiker, als Ruttmann selbst uns wissen läßt. Obwohl der Einfluß von Ruttmanns Werk auf das Schaffen anderer weitgehend anerkannt ist, blieb seine Bewertung durch die Kritik zumeist oberflächlich und bruchstückhaft. Der Blick auf sein Gesamtwerk blieb z.B. verstellt, weil die Kritiker sich auf seine Arbeiten vor 1930 beschränkten. Und die Filme seiner späten, höchst problematischen Periode wurden selten außerhalb eines archivalischen Rahmens gezeigt. Folglich ist unser Verständnis für Ruttmanns Filme - im breiten Spektrum jener Epoche - nur beschränkt.

Im folgenden werden einige der Perspektiven und Zusammenhänge aufgezeigt, die Ruttmanns Karriere umspannten. Auch werden wir sein Werk, vor allem die von 1933 bis zu seinem Tod 1941 gedrehten Filme betrachten und einige daraus abzuleitende Fragen erörtern.

Ein roter Faden durch die Zeit

Unter den meisten seiner Zeitgenossen ragt Ruttmann hervor, weil sein Werk sich mit den Bestrebungen vieler Gruppierungen von Filmschaffenden überschneidet und in diesem Rahmen durch seine innovativen Ansätze auffällt. Wie an früherer Stelle ('Ruttmann's BERLIN and the City Films to 1930'[1]) bereits gesagt, wich Ruttmanns Begeisterung für die Abstraktion auf dem Höhepunkt des Expressionismus einer leidenschaftlichen Beschäftigung mit den formalen Eigenschaften des Gegenstandes. Mit BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT schuf er ein exemplarisches Beispiel für filmische Neue Sachlichkeit. Dabei wechselte er vom abstrakten Trickfilm zum nonfiktionalen Film und lieferte brillante Beispiele für den Übergang des Dokumentarfilms, der vordem auf zeitlich-räumliche Kontinuität und Flaherty-artige Erzählformen festgelegt war, zu einer direkten, auf Symbolik beruhenden Beschwörung von Erfahrung.

Ruttmanns innovative Auffassung vom Film betraf auch den Einsatz des Tons. Seine Zusammenarbeit mit Butting, aus der die synchronisierte Musik für OPUS 1 hervorging, sowie die Musikuntermalung von Edmund Meisel zu BERLIN, bei der das Orchester im ganzen Lichtspieltheater verteilt war, erweiterten den damaligen Begriff von akustischer Film-Untermalung. Wichtiger noch: seine Bemühungen um die Fragmentierung und Rekonstruktion fotografierter Symbolik - gleichermaßen inspiriert durch die Fotomontage-Techniken dadaistischer Künstler wie Hannah Höch und sowjetischer Filmemacher wie Eisenstein - erstreckten sich auch auf den aufgezeichneten Ton. Audio-Montagen wie WEEKEND (1930) oder integrierte Ton-Bild-Texte wie MELODIE DER WELT (1929-1930) beschritten neue Bahnen und begründeten eine Tradition, der auch Filme wie Wertows *Enthusiasmus* folgten.

Im Laufe seiner Karriere arbeitete Ruttmann mit unterschiedlichen filmischen Formen (unter anderen: Trickfilm, Reklame-, Dokumentarfilm, Spiel- und Propagandafilm), mit verschiedenen Firmen (Fox-Europa-Produktion, Ufa-Werbefilm, Tri-Ergon AG, Tobis, Praesens-Film, Berolina Kulturfilm, Cines Pittaluga und anderen) und prominenten Filmemachern (darunter Reiniger, Lang, Pabst und Gance). Auch mit politischen Gruppierungen hatte Ruttmann zeitweilig Verbindung. Ende der 20er Jahre war er Mitglied des linksorientierten Volksverbandes für Filmkunst, und doch schien ihm die Wende zur neuen Ordnung nach 1933 leicht zu fallen, als er die Zwangsmitgliedschaft in der Reichsfilmkammer annahm, um seine Arbeit fortsetzen zu können.

Aufschlußreicher als seine Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer (RFK) war die Tatsache, daß Ruttmann nach 1933 keinen Einspruch erhob, als einige Sequenzen aus seinem Film BERLIN aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und als Verkörperung großstädtischer Alpträume in den Streifen BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH (Rolf von Sonjewski-Jamrowski, 1933) einmontiert wurden. Ursprünglich war Ruttmann sogar dazu ausersehen, *Triumph des Willens* zu realisieren, und später schuf er etliche unbedeutende Filme, die teilweise die Parteilinie artikulierten. Ruttmanns formalistische Neigungen flossen bruchlos ein in einen industriefilmerischen Reklame-Auftrag für die deutsche Militärmacht: DEUTSCHE PANZER (1940), eine Studie über die Panzerproduktion, die eine merkwürdig deformierte Fortsetzung seiner abstrakten Interessen verrät.

Bezeichnender aber war die Tatsache, daß Ruttmann von deutschen Kapitalgiganten - Firmen wie Henkel, Mannesmann und Bayer - als Industriefilmer verpflichtet wurde. Sein Hang zum Abstrakt-Visuellen, schon zu Beginn seiner Laufbahn so deutlich sichtbar, kam in diesen Filmen zu sich selbst. Die Fetischisierung der Technik, bei gleichzeitiger Verklärung einer agrarischen Utopie, wie sie für die Ikonographie des Dritten Reichs so typisch war, bot Ruttmanns Fähigkeiten und Neigungen einen fruchtbaren Boden. Das Ergebnis war eine Reihe sehr eindrucksvoller Industriefilme - Filme mit überzeugender formaler Präsenz, die gewiß einen der Höhepunkte des Industriefilms als Filmgattung bezeichnen. Im Zusammenhang betrachtet aber erheben sich schwerwiegende Fragen hinsichtlich der Beurteilung jener Ästhetik, die Ruttmann vertrat. In dem Maße, wie die nationalsozialistische Kultur einem unkritischen Technik-Fetischismus huldigte, zeigte sich mit zunehmender Klarheit eine graduelle Verschiebung der für die Neuen Sachlichkeit typischen Anliegen. Und Ruttmanns Industriefilme, trotz ihrer Verpflichtung auf eine häufig abstrakte Formensprache, scheinen solch einen Fetischismus zu begrüßen und dabei den wesentlichen Kern seiner früheren bahnbrechenden Werke zu verraten.

Ruttmanns späte Werke, mit ihrer bildlichen Aussagekraft und Bedeutung weisen - in ihrem damaligen Zusammenhang - in eine problematische Richtung, die sich der Frage faschistischer Ikonographie und Ästhetik auf weitaus interessantere Weise (und mit starken Nachwirkungen auf manche heutige Darstellungsstrategien, sei es Werbe-, Industrie- oder Kommerzfilm) annähert, als es die übliche Beschäftigung mit expliziter und stets leicht peinlicher Propaganda vermag.

Neue Sachlichkeit nach 1933 (Nazi-Sachlichkeit)

Georg Heise schrieb 1928 in seiner Einführung zu Albert Renger-Patzschs 'Die Welt ist schön': "Die Werke der Technik sollen sich nicht einer vorhandenen Ästhetik anpassen, sondern durch sie bekommt unser Schönheitsbegriff überhaupt ein grundlegend verändertes Gesicht. (...) Es ist jungfräulicher Boden, dieser neuen Schönheit Meister zu werden, verlockt die besten Kräfte." Anfang der 30er Jahre bereits war dies vielleicht schon zu weit gegangen. Es zeigte sich bereits eine bedeutsame Verschiebung in der Begeisterung der Neuen Sachlichkeit für den Geist und Rhythmus der Technik, und dies ging einher mit dem Aufscheinen von Elementen der nunmehr herrschenden Nazi-Ideologie und zeigte sich auch in den Werken von Gruppierungen wie dem Amt 'Schönheit der Arbeit'.

Die kritischen Elemente der Neuen Sachlichkeit, ihre wesentlich am Gegenstand orientierte Bewußtheit und Darstellungsweise, begannen einer Fetischisierung der Technik zu weichen: visuell blieben sie dabei manchen ihrer früheren Formen treu, doch funktionell stellten sie sich in den Dienst der Produktions- und Militarisierungsinteressen des nationalsozialistischen Staates. Die Nazis mit ihrem unvergleichlichen Sinn für visuelle Propagandastrategien wußten die Begeisterung der Avantgarde für Formgebung und Rhythmen, für Massenproduktion und Technik in vielfacher Hinsicht zu nutzen. Dies zeigt sich nirgends deutlicher als in Ruttmanns Industriefilmen nach 1933. Hier konnte er seinem Interesse für oberflächliche und rhythmische Abstraktion, das in den OPUS-Filmen und in BERLIN so deutlich zutage trat, treu bleiben und es gleichzeitig in die Dienste der Industrie- und Rüstungsproduktion stellen.

Die ideologischen Konsequenzen der Abstraktions- und Maschinenkunst nach 1933 sind untrennbar mit den damaligen Produktionsbedingungen verknüpft. In der Darstellungsweise wie auch in der Aufnahme beim Publikum trat eine merkwürdige Verschiebung ein: dieselbe Begeisterung für die Moderne, die manche Künstler vor wenigen Jahren zu einer Außenseiterrolle verurteilt hatte, war nunmehr Ursache für ihre Beschäftigung als Propagandisten für das auf Produktion eingeschworene Reich. In der Technik fand Ruttmann die Verkörperung seiner ästhetischen Interessen. Ob es in einem Film um Medikamente von Bayer, Röhren von Mannesmann oder Panzer für die Wehrmacht ging - sein abstraktionistischer Blick machte keinerlei Unterschied und diente daher uneingeschränkt dem Kulturziel einer Fetischisierung der Technik.

Ruttmanns Arbeiten in dieser Epoche bieten also einen Ansatzpunkt für die Frage nach dem Status der Neuen Sachlichkeit nach 1933 und nach dem - weitgehend unerforschten - Status der nonfiktionalen Darstellung (Kultur-, Dokumentar-, Industrie- und Werbefilm) im Dritten Reich. Die Spannung zwischen der Schönheit von Oberfläche und Bewegung einerseits und den damit verfolgten ideologischen Zielen andererseits ist vielleicht nirgends deutlicher sichtbar. Ruttmanns Werke berechtigen uns, die formale Ausführung von Kunstwerken als Element eines ideologischen Diskurses aufzufassen - und gleichzeitig die Bedeutung des 'Lesers' und des Kontextes bei der Beurteilung formaler Fragen zu berücksichtigen, wie neutral diese auch erscheinen mögen.

Die bisherige Darstellung der ästhetischen Bestrebungen in den 20er und 30er Jahren, in deren Rahmen Ruttmanns Position als einflußreicher Erneuerer zu sehen ist, tangiert hier einen Bereich des Filmschaffens, der allzuoft zugunsten von eindeutig dramatisch-narrativen Produktionsformen vernachlässigt wird. Diese Tendenz, den Industrie-, Werbe- und Kulturfilm zu unterschätzen, läßt sich vielleicht durch die praktischen Grenzen erklären, die diesem hochspezialisierten und zweckbestimmten Genre gezogen sind. Doch es ist klar, daß die ästhetischen wie auch ideologischen Bestrebungen jener Epoche, die mit Ruttmanns produktiven Jahren (1920-1941) zusammenfällt, in diesen nonfiktionalen Bereichen der Industrie vollauf zum Ausdruck kamen. Man könnte sogar behaupten, daß der ästhetische Umschwung der 20er Jahre am deutlichsten an der Trickfilm-Abstraktion der OPUS-Reihe oder unmittelbar an der von BERLIN abzulesen ist. Ähnlich scheint sich die Begeisterung der Nazis für die Symbolik und die Verheißung der Technik sowie ihre Aufgeschlossenheit für ein Medium mit leichter faßbaren Konsequenzen, als der Unterhaltungssektor sie bot, in den Kultur- und Industriefilmen zu verkörpern. Ein Filmschaffen, das in einem anderen historischen Augenblick wohl am Rande des Kulturbewußtseins geblieben wäre, artikuliert also hier sein Programm mit einer Direktheit von eindrucksvoller Reichweite und Intensität.

Ruttmanns Filme nach 1933 lassen sich nach verschiedenen Gesichtspunkten beurteilen. Hier wollen wir seine Produktion in vier allgemeine Kategorien unterteilen und eine - vielleicht spekulative - Deutung der betreffenden Filme anbieten.

Initiationsfilme

Als Ruttmann nach Deutschland zurückkehrte, geschah es offenbar unter dem frustrierten Eindruck seines unproduktiven Frankreichaufenthaltes und, ermutigt durch seinen jüngsten Erfolg im faschistischen Italien, mit dem Film ACCIAIO (1933). Die trügerische Karriere und die Vorteile, die der langersehnte Erfolg von BERLIN bei der internationalen Kritik verhieß, sollten vielleicht endlich Wirklichkeit werden.

Zwei stark polemische Filme für das Stabsamt des Reichsbauernführers - BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH (1933) und ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934) - bezeichnen Ruttmanns Rückkehr nach Deutschland. Eindeutig propagandistisch insofern, als sie einen bestimmten politisch-ideologischen Fahrplan einhalten, geben diese beiden Filme noch weitere interessante Aufschlüsse über Ruttmanns Rolle im Dritten Reich. Erinnern wir uns daran, daß es die ersten Filme waren, die Ruttmann seit 1933 in Deutschland drehte, und seine ersten Arbeiten als Mitglied der Reichsfilmkammer. Zweifellos standen seine früheren linken Neigungen zur Debatte, und diese Filme dienten ihm als Loyalitätsbekundung, gewissermaßen als Initiation in die neue Ordnung.[2]

Obwohl noch immer ungeklärt ist, in welchem Maß Ruttmann an BLUT UND BODEN (Bild- und Tongestaltung zusammen mit Hans von Passavant) beteiligt war, ist doch eines klar: Ruttmann nimmt in diesem Film seine wichtigsten Errungenschaften aus den 20er Jahren zurück. Dies zeigt sich an der Neumontage und Wiederverwendung von Sequenzen aus BERLIN. Wie ich in meiner Arbeit 'Ruttmann's BERLIN and the City Films to 1930' nachzuweisen versuchte, vollzog Ruttmanns Konzeption, die seinen Vorrang vor den meisten seiner Zeitgenossen begründet, den Schritt von der Auffassung der Stadt als Ort oder Objekt zur Stadt als Erfahrung und Tempo. Dieses Bemühen zeitigte Auswirkungen auf den nonfiktionalen Film im allgemeinen, was im Bereich des kompositorischen Aufbaus wie auch der Schnittfolgen sichtbar wurde. In BLUT UND BODEN bleibt Ruttmann bei seiner dynamischen Auffassung der Stadt als Rhythmus, doch im Rahmen der Erzählung dient sie ihm als explizite Kritik an den städtischen Lebensbedingungen - im Kontrast zu den gedehnten Bildern des friedlichen Landlebens. Diese Zurücknahme in der technischen Darstellung wie auch in der besonderen positiven Auffassung der Stadt betrifft auch seine folgenden Städtefilme.

Ruttmann verzichtet hier auf seine charakteristische Methode

einer offen strukturierten Mehrstimmigkeit und einer mehrdeutigen Abweichung von simpler Linearität, die in Filmen wie BERLIN und in den Tonspuren von WEEKEND und MELODIE DER WELT so stark hervortritt. Stattdessen ist dieser Film durch das Übergewicht einer einzelnen Musik-Untermalung strukturiert, wobei die jeweilige Deutung der Bilder durch ortstypische Klangeffekte unterstrichen wird. Die Darstellungsweise des Films mittels Schauspieler und einer erzählten Handlung - eine Darstellungsweise, der viele seiner früheren Filme sichtlich entbehren - legt Nachdruck auf autoritative Deutung und folglich Kontrolle. Wo z.B. der Film BERLIN von konventionellen Erzählstrukturen, von konventionellen Figuren und Aufnahmestrategien abweicht und eine Fragmentierung bietet, die zur Sinnstiftung auf die Deutung des Publikums angewiesen ist, postuliert BLUT UND BODEN seinen Sinn durch eine erzählende Konstruktion, durch handelnde Figuren und sogar informative Grafiken.[3]

Mit BLUT UND BODEN vollzieht Ruttmann eine konsequente Abkehr von seiner gewohnten Darstellungsweise einer assoziativen und fragmentierten Filmform mit zuschauerbezogener Sinnstiftung, und greift stattdessen auf ein didaktisches Erzählmodell zurück. Darüber hinaus beschneidet er seine Techniken, die er in BERLIN entwickelt hatte und die in gewissem Sinn seine Arbeit bis Anfang 1930 beherrschten, und nutzt sie - in neuem Zusammenhang - als kontrastierende Elemente innerhalb höchst traditioneller Erzählstrukturen[4]. Indem Ruttmann eine Darstellung großstädtischer Symbolik, die zu seinem Markenzeichen geworden war, übernimmt und jenen kurzen chaotischen Augenblick aus BERLIN (die eingeblendeten Zeitungen durch passendere Nazi-Publikationen ersetzend) buchstäblich als Zitat einfügt, bestätigt er seine Initiation in die neue Realität der Filmproduktion. Mit dieser einen Geste verwies Ruttmann auf den Weg, den er für den Rest seiner Karriere immer wieder beschreiten sollte, und wandte sich ab von allem, was bis dahin seine Vorrangstellung in diesem Genre begründet hatte.

Seine zweite Produktion im Auftrag des Reichsbauernführers, ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, zeigt merkwürdige Spannungen und Widersprüche. Oberflächlich gehorcht der Film eindeutig seiner ideologischen *raison d'être*. Er bekräftigt die Überlegenheit eines instinktiven Wissens der Jugend gegenüber etablierten Bahnen des Lernens und des menschlichen Verkehrs, und er artikuliert einen völkischen Revisionismus im Bereich von Kunstgeschichte und Archäologie. Gleichwohl scheint er von einer beinah subversiven Ironie durchdrungen, die an mehreren Schlüsselstellen sichtbar wird.

Ein merkwürdiges Element dieses Films sind die Reaktionen 'durchschnittlicher' Staatsbürger gegenüber Mitgliedern der NS-Partei. Die Schilderung solcher Reaktionen - meist von älteren Angehörigen der bürgerlichen Schichten gegenüber drei jungen Nazis - fußt offenbar auf filmischen Vorbildern. Unter anderem fällt uns sofort Fritz Langs *M* ein. In der Schlußszene von *M*, als die Unterwelt gerade den Kindermörder verurteilt hat, erfahren wir vom Erscheinen der Polizei am Schauplatz nur durch die kollektive Reaktion jenes Unterwelt-Tribunals. Die Männer stocken in ihrem bedrohlichen Vorrücken gegen den Mörder; langsam heben sie ihre Hände in einer Geste der Kapitulation. Die gleiche Darstellung wird in ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR eingesetzt. In einer der ersten Szene versieht ein alter Lampenanzünder vor einem Lokal seine Arbeit. Wir wissen, daß unser Held, ein intellektuell-arroganter junger Nazi, die Straße überquert, um das Lokal zu betreten. Ein kurze Einstellung zeigt die Reaktion des alten Lampenanzünders, wie er langsam und vorsichtig den Arm zum Hitlergruß hebt. Eine zweite Szene bestärkt diese suggerierte Deutung: im Innern des Lokals, während einer Versammlung der Honoratioren der Stadt, die sich einen Vortrag über Kunstgeschichte anhören, betreten drei Nazis von hinten den Saal, und wieder sehen wir in einer Aufnahme die Reaktion der Menge, wie ihr anfänglicher Ärger über die Störung in schwächliche Fügsamkeit übergeht. Schweigen breitet sich plötzlich im Saal aus. Ängstlich heben sich die Arme zum Hitlergruß. Angst, und nicht Begeisterung oder Respekt, erfüllt den Raum.

Wäre dies als positive Darstellung aufzufassen, zumal angesichts eines solchen Erzählrahmens als Hintergrund für einen Kulturfilm über bronze- und eisenzeitliche Kunstgegenstände, dann müßten wir unsere Auffassungen über die Rolle des Publikums und die Parteipropaganda im Jahre 1934 neu überdenken.

Die zentrale Aussage des Films ist wohl das merkwürdigste daran: oberflächlich betrachtet ein Argument gegen die Beschränktheit traditioneller Kunstgeschichte und für die Archäologie als Nachweis einer Epoche arischer Kultur, unternimmt dieser Film in Wirklichkeit etwas ziemlich Interessantes. Er betrachtet Abstraktion und Primitivismus - die beide 1934 und 1935 von Hitler und der Parteiführung heftig attackiert wurden - in einen neuen Kontext und liefert eine völkische Rechtfertigung dafür. Man hat das Gefühl, daß Ruttmann, vor allem im Hinblick auf die Bedeutung der Abstraktion in seinen bisherigen Werken, hier in eigener Sache spricht. Solche Spannungen sind vielleicht ausschließlich ein Ergebnis heutiger Interpretation. Und auch wenn wir Ruttmanns letztliche Absicht nicht kennen, scheint es doch so, als sei diese Arbeit zumindest durch ein gewisses Maß an Zynismus gekennzeichnet.

Beide Filme bezeichnen einen *rite de passage* - einen Übergang zu der neuen politischen Ordnung und Produktionsweise. Obwohl Ruttmann dabei gezwungen war, seine frühere Arbeitsweise als Filmemacher zu verleugnen, hat er diesen Übergang offenbar doch mit Leichtigkeit vollzogen.

Die Stadt - neu betrachtet

In seinen Filmen über Stuttgart, Düsseldorf und Hamburg bezieht Ruttmann eine durchaus revisionistische Haltung gegenüber dem Bild der Stadt, das er selbst so aufwendig begründet hatte. BERLIN als Porträt einer Großstadt war frei von allen touristischen Merkmalen der Stadt - ihren berühmten Bauten, Denkmälern und Ansichten -, und dies in deutlichem Unterschied zu der Filmproduktion früherer Jahrzehnte. Vielmehr war der Film beherrscht von der Energie, dem Rhythmus und der Erfahrung Berlins als Prozeß, nicht als Gegenstand. Damit signalisierte er einen Wandel, der auch die Großstadtfilme von Dsiga Wertow, Jean Vigo und Eugène Deslaw durchzog. Doch Ruttmanns spätere Städtefilme - KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT (1935), STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935), STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST (1935) und WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938) - kehren allesamt zurück zur Vermarktung der Stadt als eines touristischen Objekts, als einer Art lebender Postkarte. Die Regression, der Ruttmann mit diesen Filmen anheimfiel, führte ihn zurück zu jener Tradition, die er mit BERLIN so nachhaltig gestürzt hatte.[5]

Die Sicht aus dem einfahrenden Zug, nach Düsseldorf hinein, kennzeichnet den Unterschied zwischen diesen beiden Aufnahmetechniken. In KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ist die Auswahl und Organisation der Bilder durch den Blickwinkel handelnder Figuren bestimmt. Während der Zug sich der Stadt nähert, blickt ein Reisender durchs Fenster auf die vorbeifliegende Landschaft. Unser Zugang zur Situation ist geprägt durch die Erfahrung dieser Figur und steht in scharfem Kontrast zu der synästhetischen Beschwörung von Rhythmus, Geräusch und

Bewegung des Zuges in BERLIN. Abgesehen von dieser erzählenden Wiedergabe der Erfahrung, mit ihren offenkundigen Konsequenzen für Komposition und Schnittfolgen, bleibt unser Bild von Düsseldorf beschränkt auf dessen kulturellen Denkmäler, die Gräber seiner berühmten Söhne und die Monumente seiner Wirtschaftskraft - darunter eine Bildsequenz, die, von einem bekannten Firmensignet beherrscht, die bedeutenden industriellen Leistungen dieser Stadt verherrlicht. Die Identität der Großstadt entspricht beinah dem Bild, wie ein Touristenführer es vermittelt, und entbehrt gänzlich der lebendigen Erfahrung der Straßen oder des breiten Spektrums sozialer Dynamik, wie es für Berlin so typisch war.

WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG bezeichnet eine bemerkenswerte klare Rückkehr zur Tradition der Städtefilme, wie sie die Produktion seit 1895 und bis in die Mitte der 20er Jahre beherrschte. Nicht nur motivieren eine Reihe handelnder Figuren die 'touristische' Aneinanderreihung von Statistiken und typischen Ansichten, sondern die Bilder des Films wiederholen jene langsamen Seitwärts-Schwenks, die für die frühen Hafenstadt-Filme so charakteristisch waren. Dieser Film ist in Form und Auffassung tatsächlich so regressiv, daß man sich fragt, wie ein und derselbe Mann beide Filme machen konnte.

Während BLUT UND BODEN eine spezifische Abkehr von Ruttmanns einstiger innovativer Auffassung der Stadt bezeichnete, bieten diese Filme ein Bild der Stadt, wie es vor BERLIN gängig war. Die Auswahl von Schauplätzen und Gegenständen, seien es moderne Wirtschaftsbetriebe oder historische Stätten, die Art ihrer Abbildung und ihrer Einfügung in eine auf Handlungsfiguren beruhende Erzählung - all dies dient der Verherrlichung einer bestimmten ideologischen Position. Nicht länger erscheint die Stadt - wie bei Georg Simmel oder Max Weber - als dynamischer Ort verschiedenster menschlicher Wechselbeziehungen und Widersprüche. Vielmehr erscheint sie als ein Ort, definiert durch die ordnende Autorität bestimmter Institutionen und gegründet auf eine bestimmte, verdinglichte Sicht der Vergangenheit. Anstelle des dynamischen Berliner Chaos zeigen Hamburg oder Düsseldorf eine allumfassende logische und monolithische Ordnung.

Der Industriefilm

Diese Filme, häufig in zwei Versionen (als Kultur- und als Industriefilm) vorgelegt, sind wohl Ruttmanns interessanteste, wenn nicht bedeutsamste Werke nach 1933. Ihre subtil abgewandelte Wiederaufnahme seiner frühen abstrakten Bestrebungen, ihr Gehorsam gegenüber den herrschenden Richtlinien für Kultur- und Industriefilme sowie die Wirtschafts- und Staatsinteressen, denen sie dienten, machen diese Filme zum Schauplatz mannigfacher Widersprüche.

METALL DES HIMMELS (1935), MANNESMANN (1937), IM ZEICHEN DES VERTRAUENS / IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (1938), HENKEL. EIN DEUTSCHES WERK IN SEINER ARBEIT (1938), DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940) und DEUTSCHE PANZER (1940) - all diese Filme bilden filmisch darstellbare Realitäten mit stark abstraktionistischen Gestaltungsmöglichkeiten: Maschinenteile in Bewegung, Fließbänder, chemische Prozesse und Reaktionen, Ströme flüssigen Erzes usw. Ruttmann stellt diese Möglichkeiten in den Vordergrund seiner filmischen Darstellung, die eine bereits in BERLIN und sogar in seinen graphischen Bestrebungen in der OPUS-Reihe erkennbare Tendenz verdeutlicht. Gewisse Einstellungen und Sequenzen in Filmen wie MANNESMANN wiederholen solchen Abstraktionismus sogar explizit am Gegenstand geschmolzenen Erzes. Es ist dieselbe leidenschaftliche Beschäftigung mit gewissen Bildern - vor allem mit solchen, die den harten Kontrast einer Kante vor einer Kurve, oder pulsierende Wellenbewegungen zeigen -, die Ruttmanns ganzes Werk von 1920 bis zu seinem Tod durchzieht. Doch während seine Beschäftigung mit diesen visuellen Problemen in den 20er Jahren als avantgardistisch galt, konnte dies für deren Darstellung nach 1933 offenbar nicht mehr gelten.

Der deutlichste Hinweis auf diesen Wechsel vom modernistischen Einsatz einer abstrakten Symbolik und rhythmischer Schnitt-Techniken zum anti-modernistischen Einsatz derselben Techniken findet sich, wie wir sahen, in dem Film BLUT UND BODEN. Hier werden Bildfolgen, die einstmals durchaus in einem avantgardistischen Kontext (BERLIN) standen, buchstäblich wiederverwendet. Aber ihre Umstrukturierung als Teil einer rhetorischen Aussage und ihre Eingliederung als Momente einer Erzählhandlung neutralisieren jeglichen modernistischen Effekt. Wenn die Implikationen ein und derselben Bildfolge so sehr vom Kontext abhängig sind, dann lassen sich die Techniken, auf denen diese Sequenz beruht, nur im besonderen Rahmen ihrer tatsächlichen Verwendung beurteilen.

Anstelle des modernistischen Strebens, die Erfahrung von Form und Prozeß zu verstärken und sie neuen Auffassungen und Deutungen zu erschließen, erreichte Ruttmann, wenn er - in den Industriefilmen wie auch in BLUT UND BODEN - die gleichen Sequenzen in einem anderen Kontext einsetzte, etwas ganz anderes. Er abstrahierte damit den industriellen Prozeß, er neutralisierte dessen menschliche Dimension, seine Konsequenzen und Widersprüche. Er reduzierte den Menschen auf den Status eines bloßen Ornaments in einem System, das kraft seiner Zwangsläufigkeit umso eindrucksvoller war, und unterdrückte damit die Möglichkeit kritischer Fragen, neuer Formulierungen und origineller Perspektiven.

Was hier zur Debatte steht, sind nicht die abstrakten Tendenzen der Darstellung und deren ideologische Implikationen. Durch überzeugende Rhythmen und Bilder beschwört Ruttmann Teile des industriellen Betriebs. Doch Bildsequenzen, die in Ruttmanns früheren Werken als formal elegante und sogar klassische Formulierungen der Neuen Sachlichkeit gelten mochten, fungieren hier lediglich als visuell verführerische Refrains im Verlauf industrieller Reklame. Der Status solcher Sequenzen als Refrain, als Teil im Dienst eines größeren Ganzen, bestätigt den grundlegenden Unterschied. Wie in BLUT UND BODEN werden potentiell störende Sequenzen sorgfältig in einen neuen Rahmen gestellt und mithin verändert. Die Umformung in neuem Rahmen wird auf verschiedenen Ebenen sichtbar - im Text und in den filmischen Strukturen; im Produktionskontext und in den Normen der Filmindustrie; sowie im allgemein gesellschaftlichen Kontext, in den Organisationsformen der Industrie und in den übergreifenden Interessen des Staates.

Auf der Text-Ebene, im Film selbst, besteht eine auffällige stilistische Dissonanz zwischen den Dokumentaraufnahmen der industriellen Arbeit einerseits und dem von Schauspielern gespielten, nach einem Drehbuch in Szene gesetzten Teilen des Films andererseits. Diese vermischte Art der Ansprache erzeugt eine fühlbare rezeptive Spannung. Die 'Realität' der abstrakten Industriesymbolik verleugnet die inszenierten Vignetten, in deren Kontext sie steht. Umgekehrt wird das Dokumentarmaterial selbst durch den erzählenden Handlungsrahmen, der jene abstrakteren Sequenzen als wiederkehrendes Motiv einer unterschwelligen Botschaft behandelt, kompromittiert und widerlegt.

Diese generelle Taktik der Umformulierung abstrakter Dokumentarteile des Films in einem übergreifenden Handlungsrahmen wird durch eine Reihe von Praktiken verstärkt. Die Vertonung zum Beispiel kennt keine der wichtigen Neuerungen, die Rutt-

mann Ende der 20er Jahre und Anfang der 30er Jahre entwickelte - vor allem in Hinblick auf Montage und Mischung polyvalenter Geräuschquellen. In den Industriefilmen verzichtet Ruttmann praktisch ganz auf den Einsatz polyphoner Orts-Geräusche, mit denen er - bahnbrechend - in WEEKEND arbeitete. Stattdessen verwendet er eine einfache Orchester-Musikuntermalung mit nur gelegentlichen und sehr begrenzten Effekten. Die Folge ist ein vereinheitlichendes Unisono, das für alle visuell dargestellten Vorgänge, ob erzählend oder abstrakt, eine dominierende Deutung des Autors aufdrängt. Dieser einfache Ton kaschiert einerseits die Spannung zwischen den beiden filmischen Stilformen, und andererseits bietet er wenig Raum für die Deutung der Bilder durch den Zuschauer, wodurch die Umformulierung der abstrakten Teile in neuem Rahmen verstärkt wird.

Ein weiteres Textproblem ist die Behandlung menschlicher Figuren in den Industriefilmen. Wie schon gesagt, zeigt sich ein Aspekt dieser Behandlung in jenen narrativen Vignetten, die die dokumentarischen Sequenzen motivieren sollen. Fabrikdirektoren führen Besucher durch ihre Fabrik und zitieren Fakten über Maschinen, Produktionsergebnisse und -ziele. Diese Szenen sind meist gekennzeichnet durch eine bemerkenswerte Ungeschicklichkeit in der Handhabung der Kamera wie in der Führung der Schauspieler. Selbst wenn hochrangige Schauspieler eingesetzt werden, bleibt das Resultat hinter dem herrschenden Standard der Darstellung zurück - eine Schwierigkeit, die Ruttmann in den meisten seiner Schauspieler-Filmen erfuhr. Ein zweiter Aspekt, der Ruttmanns Regie-Absichten bei der Führung menschlicher Darsteller beleuchtet, zeigt sich in den Aufnahmen von Fabrikarbeitern. Oft mit verengter Perspektive und diffusem Licht arbeitend kennzeichnet sein photographischer Stil den Arbeiter als idealisierten Helden und zugleich als Objekt. Die Darstellung einer Handlung ist sekundär gegenüber einem 'Augenblick', den Ruttmann offenbar einer Maschine wie auch einer Person abzugewinnen weiß. Wo er von den Zwängen der Darstellung im üblichen Sinn befreit ist, wo er den Arbeiter als Objekt auffassen darf, treten Ruttmanns abstraktionistische Neigungen wieder in den Vordergrund. Solche Bilder dienen im Film - abgesehen von ihrem Status als idealisierte Arbeiter-Ikonen - als eine Art Interpunktion zur Vorführung industrieller Arbeit. Die Ästhetik von Technik und Industrie, herausgearbeitet von Autoren wie Chup Friemert[6] und Barry A. Fulks[7] zeigt sich in einer vordergründigen Fetischisierung der Maschine und in der Degradierung des Menschen auf einen untergeordneten Platz als Ornament. Wie in der oben erwähnten 'Umformulierung in anderem Kontext' dient diese Arbeitsweise dazu, die Implikationen der Industriearbeit im umfassenden Bereich erlebter Erfahrung näher zu beschreiben.

Erinnert sei auch an die für die Kulturfilmproduktion geltenden Beschränkungen - vor allem die Ächtung eines erzählenden Vortrags durch die Sprecherstimme. Die daraus folgende Tatsache, daß Filmer wie Ruttmann auf eine Inszenierung informativer Erzählstoffe oder historischer Sequenzen angewiesen waren, erklärt - neben dem Einsatz interpretierender Techniken in der Vertonung - manche der offenkundigen Text-Eigenheiten, die wir hier diskutieren. Andere textliche Elemente lassen sich aus spezifischen Auflagen erklären, die von den Firmen, in deren Auftrag diese Filme entstanden, gemacht wurden. Da es sich um Werbefilme handelte, wurden die Produktionsrichtlinien von den finanzierenden Industriefirmen festgelegt. So entschied ein Ausschuß der Mannesmann-Werke darüber, welche Teile der industriellen Arbeit im Film gezeigt werden sollten, und genehmigte Ruttmanns endgültige Drehbuchfassung. Eine ähnliche Gruppe bei Henkel bestimmte, welche Aspekte des Firmen-Image im Film gezeigt werden sollten, und befürwortete eine durchweg hell ausgeleuchtete visuelle Darstellung. Die daraus folgende Bevorzugung sonniger, schöner Bilder vermittelt ein hygienisches, 'sauberes' Gefühl und steht in bemerkenswertem Kontrast zu der verhaltenen Ausleuchtung, mit der Ruttmann sonst arbeitete.

Ruttmanns Industriefilme sind auch im größeren Zusammenhang der sozialen und politischen Verhältnisse zu betrachten. Wie Kracauer meint, findet die Besonderheit des historischen Augenblicks häufig ihren Reflex in Randgebieten des kulturellen Diskurses - und in diesem Zusammenhang sind die Industriefilme besonders interessant. Diese 'reflexive' Beziehung ist eine durchaus dialektische, deren Komplexität hier nur an einigen ausgewählten Fragen aufgezeigt werden kann.

Die gesellschaftliche Ebene unserer Untersuchung erlaubt uns zum Beispiel, die Rolle der menschlichen Arbeitskraft im Rahmen des Industriebetriebs sorgfältiger zu erörtern, als dies auf der Bezugsebene von Text und Produktion allein möglich wäre. DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN ist hier ein besonders gutes Beispiel, denn es handelte sich um einen Agitationsfilm, der die Arbeiter der Heimatfront motivieren sollte. Auch hier wirkt Ruttmanns Darstellung der Arbeiter, wie schon früher bemerkt, recht abstrakt und distanziert. Wir können zwar eine Reihe möglicher Gründe für diese formelle Distanz anführen, doch der wichtigste Grund liegt in der Natur der Industrieproduktion selbst. In einer Fließband-Montagehalle bestimmt die Maschine und nicht der einzelne Arbeiter das Tempo. Die Beherrschung des Einzelnen durch den industriellen Arbeitsprozeß, die Unterordnung des Menschen unter die Maschine erscheint als wesentliche Realität der Großproduktion. Je höher der Industrialisierungsgrad, desto mehr wird der Mensch auf einen peripheren Beobachterstatus degradiert. Ruttmanns eigene Vorliebe, die er im Lauf seiner ganzen Karriere bei der Behandlung nicht-menschlicher Subjekte zeigt, betont gewiß diesen peripheren Status, aber im Grunde reflektiert er nur die generelle Unmenschlichkeit des Produktionsprozesses. Sogar Filmemacher mit einer so humanitären Haltung wie Joris Ivens zeigen - angesichts der Realität der Massenproduktion, wie z. B. in den Philips-Werken - letztlich eine Wirklichkeit, wo der Arbeiter der Maschine untergeordnet ist.

Ruttmanns Industriefilme verweisen auf die zentrale Frage der wirtschaftlichen Organisation Deutschlands während der faschistischen Epoche. Welche Rolle spielte das Industriekapital? Welche Schichten des Publikums wurden durch die Industrie- und Kulturfilme angesprochen? Was lernen wir aus der ungebrochenen Kontinuität mancher Wirtschafts- und Industrie-Unternehmen in vor- wie nach-nationalsozialistischer Zeit? Gewiß wurden Filmemacher wie Ruttmann kritisiert für ihren Beitrag zur Ankurbelung der Industrieproduktion in jener Zeit - und doch bleiben viele Fragen nach den allgemeineren strukturellen Zusammenhänge unbeantwortet. Mannesmann, Henkel und Bayer, um nur drei von Ruttmanns Auftraggebern zu erwähnen, haben nicht nur den Krieg überlebt, sondern sind heute größer denn je. Nicht nur hat sich die Identität der einzelnen Unternehmen erhalten, sondern die generelle Organisation der Industrieproduktion ist weitgehend intakt geblieben. Diese strukturelle Realität allein sollte uns ermutigen, Ruttmanns Beitrag als Propagandist dieser Firmen, und mithin des Staates, zu hinterfragen. Es sind weitaus tiefere Widersprüche, welche die Arbeitsorganisation in jener Zeit wie auch heute kennzeichnen, und diese rufen nach gründlicher Untersuchung, um die Werke von Filmemachern wie Ruttmann besser einordnen zu können.

Wenn es für den nationalsozialistischen Staat einen allgemein verbindlichen Begriff von 'Ästhetik' gab, so zeigt er sich gewiß in den Industriefilmen. Während der Staat eine disparate visuelle Kultur förderte, sichtbar im Kult der körperlichen Vollkommenheit, der Rassenverklärung, der Plakatierung aller jeweils benö-

tigten Leitbilder (Führer, Bauern, Soldaten usw.), war die ganze Gesellschaftsordnung von einer Ästhetik der Technologie und Produktion durchdrungen. Gerade in dieser Hinsicht gebührt Ruttmanns Filmen besondere Bedeutung als exemplarischen Beispielen dieser Ästhetik.

Die letzten Filme

Eine abschließende Kategorie umfaßt die letzten von Ruttmann realisierten Filme: ABERGLAUBE und JEDER ACHTE. EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS. Diese Filme, die sich durch ausschließliche Gestaltung mit Schauspielern und durch die Distanz zu jeglicher Art industrieller Produktion auszeichnen, fallen auf, weil hier all die aus Ruttmanns früheren Werken so vertrauten Abstraktionen und Maschinendarstellungen fehlen. Während alle seine Filme wertvolle Dokumente ihres jeweiligen historischen Augenblicks sind, heben diese beiden sich merkwürdig ab: schon die Art, wie sie produziert und vertrieben wurden, bezeugt einen Aspekt des Lebens unter der Nazi-Herrschaft, der bislang wenig Beachtung fand. (Soweit dieses Thema behandelt wurde, findet sich in der Regel sogar die Behauptung, Hitler sei den Phänomenen, die diese Filme attackieren, sehr zugetan gewesen.) Was können wir daraus schließen, wenn der Staat 1940 eine Kampagne zur Entlarvung des Aberglaubens unterstützte? War dieser ein weitverbreitetes Problem? Spiegelte sich darin eine allgemeine Unzufriedenheit mit dem traditionellen ärztlichen Berufsstand? Oder müssen wir darin den Versuch einer einzelnen Gruppe sehen, ihre Vormachtstellung in der Praxis zu festigen? War dies etwa, nachdem die meisten in diesem Film auftretenden Praktiker des Aberglaubens von nichtarischem Status waren, nur eine weitere Dimension der Rassenhysterie und staatlichen Rassenpolitik? Verweist dieser Umstand auf ein Versagen gesellschaftlicher Normen und rationaler Beziehungen? Zeigt sich darin eine Wende zum Irrationalen - sogar noch umfassender als die politische Entwicklung vermuten läßt? Als Zeitdokumente spielen diese Angriffe auf den Aberglauben - auf Gebieten wie Krebsheilung bis hin zu Vermutungen über das Ende des Krieges - eine merkwürdige Rolle innerhalb der Geschichte geistiger Phänomene. Natürlich müßten wir, um dieses eigenartige Phänomen zu verstehen, auch ähnliche Kulturfilme und medizinische Aufklärungskampagnen in anderen Medien untersuchen.

Was an diesen Filmen auffällt, ist ein skrupelhaftes Beharren auf Rechtsgrundsätze. In ABERGLAUBE etwa, wo die Polizei wohl weiß, daß das Treiben eines Scharlatans zum Tode eines Klienten führen könnte, darf sie doch nicht einschreiten, bevor sie nicht positive Beweise hat. Die ganze Handlung dreht sich um das Bemühen der Polizei, solche Beweise zu sammeln, obwohl sie den Schuldigen wie auch das Verbrechen kennt. Die legalen Vorschriften werden peinlich genau befolgt, und solche Skrupel erscheinen merkwürdig angesichts dessen, was wir über die Rechtspraxis in jener Zeit wissen. Vor allem in Anbetracht des nicht-arischen Status der Missetäter könnte solch sorgfältige Einhaltung der Rechtsgrundsätze ganz unterschiedliche Bedeutungen haben.

Diese Filme, die letzten in Ruttmanns Laufbahn, entstanden in einer Zeit, als seine Gesundheit sich rasch verschlechterte. Vielleicht erklärt dies die Abkehr von städtischen und industriellen Schauplätzen und von jenem dokumentarischen Aufnahmestil, der Ruttmanns Werk kennzeichnete, sowie die Hinwendung zu Studio-Aufnahmen und einer dramatisierten Form der Filmerzählung. Beide Filme beweisen seinen etwas ungeschickten Umgang mit Schauspielern und Erzählstrukturen, doch ihre wahre Bedeutung liegt in ihrem Wert als Kulturdokument.

Schlußfolgerung

Sowohl die Tatsache einer retrospektiven Würdigung wie auch die Reaktion darauf spiegelt den gegenwärtigen Stand der Filmwissenschaft (und ist durch diesen beeinflußt). Eine der wichtigsten Neuerungen, die die letzten Jahrzehnte brachten, betrifft die ästhetische Theorie des Films und dessen Identität als Kulturprodukt. Wenn die gesellschaftliche Dimension in der Machart von Filmen sowie deren Rezeption als Mittel zur Artikulation oder Definition des Textes zunehmend Beachtung finden, so stellt dies manche unserer bisherigen Annahmen über die zentrale Bedeutung von Autorenschaft in Frage. Die allgemeinen Produktionsbedingungen, die Verflechtung der Text-Strukturen mit Photographie, Theater, Literatur, Werbung usw. sowie die Aktualisierung des Textes durch die Zuschauer-Rezeption und seine Einordnung in die materielle Realität eines bestimmten historischen Augenblicks - all dies begrenzt die Rolle des Autors.

Eine retrospektive Würdigung der Werke eines Filmemachers ist als Strang in einem größeren Geflecht von Determinanten anzusehen. Sie erlaubt die Entwicklung bestimmter Interessen und Auffassungen, und sie ermutigt das Einflechten anderer, sich überschneidender Stränge. In Ruttmanns Fall führen solche Überschneidungen uns zum weiten Spektrum von nonfiktionalen Filmen und Filmschaffenden, von verschiedenen Studios, Produzenten-Organisationen und Auftraggebern - all dies im Zusammenhang eines bedeutsamen kulturellen Wendepunkts. Und gerade diese Dimension - die Frage nach der Integrität oder Vision eines Künstlers - macht eine Würdigung von Ruttmanns Werk so bedeutsam. Gewiß gibt es noch Filmkritiker, die an einem älteren, die künstlerische Vision betonenden Begriff von Ästhetik festhalten. Und auch bei jenen, die eine autorenzentrierte Betrachtungsweise sonst ablehnen, werden etliche einen negativen Urheber-Aspekt konstatieren und eine solche Retrospektive bekämpfen, weil Ruttmanns Werk "diese Aufmerksamkeit nicht verdiene". Argumente wie kompromittierte Integrität, Dienst für den NS-Staat, Opportunismus, Kommerzdenken usw. werden angeführt, um von einer gründlicheren Beschäftigung mit Ruttmanns Werk abzuschrecken - als wären irgendwelche postulierten ästhetischen Normen der einzige Anlaß zur Beachtung des Künstlers.

Es gibt aber, wie wir sahen, Gründe genug für eine sorgfältige Untersuchung - von der Neuformulierung ästhetischer Normen bis hin zur dokumentarischen Sicherung eines geistes- und kulturgeschichtlichen Augenblicks. In dieser Hinsicht reflektieren und formulieren Ruttmanns Werke nach 1933, und besonders der Industriefilm als Gattung, die Produktionsästhetik des Dritten Reichs. Zwar haben manche Kritiker versucht, das Filmschaffen der Nazi-Zeit an den vor 1933 gültigen Normen zu messen, doch wenn wir dieses als Ausdruck eines spezifischen historischen Augenblicks betrachten, so ergeben sich viel bedeutsamere Einsichten. Die ideologischen Implikationen der verschiedenen Filmgattungen im Dritten Reich müssen in den Gesamtrahmen der Kulturproduktion, der historischen Rezeption und der materiellen Bedingungen jener Zeit gestellt werden. Während die Arbeit im Bereich des Spielfilms und der Wochenschau bereits vorangetrieben wird, fängt sie im wichtigen Bereich der Kultur- und Industriefilmproduktion eben erst an.

(Aus dem Amerikanischen von Nils Thomas Lindquist)

Anmerkungen

1 William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Films to 1930, PhD, New York University 1982

2 Eine solche Verhaltensweise blieb natürlich weder auf Ruttmann noch auf Deutschland beschränkt. Denken wir nur an die 'Loyalitäts'-Filme, die in den USA von einstigen Aktivisten und Sympathisanten der Linken (wie Robert Aldrich) während der McCarthy-Ära produziert wurden.

3 Merkwürdigerweise fand um dieselbe Zeit ein Umschwung von ähnlichen Dimensionen auch in der Sowjetunion statt. Trotz formaler Ähnlichkeiten reflektieren die stalinistische Kritik an 'formalistischen Spielereien' und 'Linksabweichungen' sowie statt dessen die Festschreibung des sozialistischen Realismus ganz unterschiedliche kulturelle Bedingungen.

4 Es ist anzumerken, daß Ausschnitte aus BERLIN schon vor der nationalsozialistischen Machtergreifung einmal in einem kritischen Erzählrahmen benutzt wurden, und zwar durch die Linke, in *Cyankali*. Ob dies mit der Einwilligung von Ruttmann oder der Fox-Europa geschah, konnte ich nicht feststellen.

5 STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST handelt hauptsächlich von einem einzelnen Ereignis, einem Volksfest, und von der Integration kultureller Traditionen in die Interessen der NS-Partei. Aktiviert durch das lebendige Erlebnis eines Rummelplatzes, arbeitet der Film mit dynamischen Kompositions- und Montagetechniken und erinnert oberflächlich an BERLIN. Kompositorische Gewagtheit und rhythmische Schnitte sind jedoch einer Rahmenhandlung untergeordnet, die sie in den Zusammenhang einer spezifischen NS-Orientierung stellten.

6 Chup Friemert: Produktionsästhetik im Faschismus: Das Amt 'Schönheit der Arbeit' von 1933 bis 1939, München 1980

7 Barry Alan Fulks: Walter Ruttmann, the Avant-Garde Film and Nazi Modernism, in: Film & History, New Jersey, Vol. XIV, No.2, 1984 (deutsche Übersetzung in diesem Band).

Walter Ruttmann nach 1933: Serie von Arbeitergesichtern

linke Spalte (von oben nach unten): 1 + 2 DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940), 3 METALL DES HIMMELS (1935)
rechte Spalte: 1 + 2 DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940), 3 WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938)

Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne

von
Barry A. Fulks

Noch immer hält sich die Vorstellung, als bedeute das Jahr 1933 einen abgrundtiefen Bruch in der kulturellen Sphäre[1]. Wenn dem Nationalsozialismus eine elementare und unnachgiebige Feindschaft gegen alle kulturelle Moderne nachgesagt wird, so beweist dies lediglich die Unfähigkeit, die fundamentale Tatsache zu erfassen, daß die bombastischen völkischen Dimensionen der Nazi-Ideologie oftmals deren andere Elemente überdecken[2]. Zum Beispiel entstand eine enge Affinität zwischen dem Nationalsozialismus und der sogenannten 'Neuen Sachlichkeit' der 20er Jahre. Am Beispiel dessen, was zutreffend als Nazi-Sachlichkeit bezeichnet wurde, zeigt sich mithin eine regelrechte Verherrlichung von technischer Rationalität und moderner Industrie, die ein wichtiges Element nationalsozialistischer Politik und Ästhetik war[3].

Grundlegend für die nationalsozialistische Ideologie war die Vision einer technisierten Welt, die in einer allumfassenden, vorwiegend visuellen öffentlichen Sphäre zum Ausdruck kam[4]. Im Mittelpunkt dieser öffentlichen Sphäre stand der Film - eines der wichtigsten Mittel ideologischer Indoktrination und Kontrolle im NS-Staat[5]. Aber diese Bedeutung des Films im Dritten Reich ist mehr als nur ein weiteres Kapitel in der Geschichte der Propaganda. Sie zeigt auch, in welchem Maß das Nazi-Regime für die im zwanzigsten Jahrhundert fortschreitende Verdrängung älterer Kommunikationsformen aufgeschlossen war, und wie gut es die gewaltige Wirkung visueller Manipulationsformen gegenüber anderen erkannte. "In dem fortschreitenden Zivilisationsprozeß", so bemerkte ein hoher Beamter des preußischen Erziehungsministeriums 1935, "ist der Sehsinn immer stärker zum Zentralsinn des Menschen geworden."[6] Auch Joseph Goebbels erkannte voll und ganz die Bedeutung der visuellen Kommunikationform, vor allem hinsichtlich des Films. "Der Film ist keine Kunst für ein paar Tausend Gebildete", sagte er 1941 vor einer Versammlung der Reichsfilmkammer. "Er appelliert nicht an den Verstand (...), sondern an den Instinkt. Er ist eine sinnliche Kunst insofern, als er in der Hauptsache das Auge (...) anspricht."[7]

Das Wissen des Nazi-Regimes um die Bedeutung visueller Ausdrucks- und Manipulationsformen - z.B. moderne Reklametechniken und Fotomontage sowie der Film[8] - verbindet es mit wichtigen Strömungen der modernen Kultur- und Politikgeschichte. In den ersten Jahrzehnten diese Jahrhunderts war z. B. der Film *das* Medium par excellence für das deutsche Stadtpublikum[9]. Vor allem nach dem Ersten Weltkrieg - und parallel zur wachsenden Beliebtheit des Films - wurde häufig behauptet, daß dieser dem Tempo des zwanzigsten Jahrhunderts entspräche, und seine Beliebtheit wohl durch seine Übereinstimmung mit den allgemeinen Strömungen der Epoche bedingt sei[10]. Diese Einsicht war oft gepaart mit der Besorgnis oder Jubel auslösenden Erkenntnis, daß das zwanzigste Jahrhundert ein Zeitalter der visuellen Erfahrung sei: "Das Interesse der Volksmassen ist ein sinnlich-anschauliches", vermerkte 1921 ein Artikel der 'Berliner Illustrirten'. "Ihre Urteilsbildung erfolgt aus der bildlichen Anschauung des Lebens und seiner Ereignisse, nicht durch geistige Erwägung und Spekulation."[11] 1932 konnte eine gründliche Studie über den Film und seine Beziehung zur Gesellschaft feststellen, daß der Film, der alle sozialen Schichten als Zuschauer in seinen Bann ziehe, die angemessenste Kunstform für eine Epoche sei, deren Geschwindigkeit aus dem Tempo der Moderne herrühre. Der Autor kam zu dieser Schlußfolgerung: "Besonders heute ist ja bekanntlich der allgemeine Bildhunger des Publikums bei erstaunlichen Ausmaßen angelangt. (...) Der Film aber bietet über den nur gezeigten Zustand der Photographie hinaus mehr: er gibt die lebendige Bewegung, er erzählt in sinnfälligen Vorgängen. (...) Von seinen frühesten Anfängen an übte der Film eine geradezu suggestive Anziehung auf die breitesten Volksmassen aus. (...) Auch der Bildhunger und der allgemeine Drang des modernen Menschen nach einer gewissen Rhythmisierung, die der Film befriedigt, wirken hier mit."[12]

Indessen hatte die innere Dialektik bürgerlicher Kunst zur Entstehung von Avantgarde-Bewegungen geführt[13]. Während und nach dem Ersten Weltkrieg zog es viele Künstler zum Film, als dem am besten für künstlerische Experimente geeigneten Medium[14]. Im Rückblick auf seine ersten Arbeiten schrieb Hans Richter zum Beispiel: "Ich tat hier genau, was ich die letzten Jahre in bezug auf die Bildleinwand (...) versucht hatte. Indem ich das tat, fand ich eine neue Sensation (...): Rhythmus (...), die eigentliche Sensation jedes Ausdrucks der Filmbewegung."[15] Die quantitativ kleine Bewegung des Avantgarde-Films in Deutschland blieb, obwohl sie eine Reihe bahnbrechender Werke, wie jene von Richter und Viking Eggeling hervorbrachte, an der Peripherie der kinematographischen Hauptströmungen. Zusammen mit der internationalen Avantgarde löste sie sich schließlich Anfang der dreißiger Jahre auf - im Gefolge der wirtschaftlichen und politischen Wirren und des aufkommenden Tonfilms.[16]

Die Auflösung der filmischen Avantgarde scheint den endgültigen Abschluß eines kurzen Kapitels in der Filmgeschichte anzuzeigen. Aber solch eine Folgerung wäre voreilig. Man kann wohl tatsächlich von einer Liquidierung der Avantgarde-Bewegung durch den Nationalsozialismus sprechen[17], doch das Grundmotiv der kinematographischen Avantgarde, nämlich die Suche nach einer visuellen Kultur und mithin einer rein filmischen Ausdrucksweise[18], wurde vom Regime des Nationalsozialismus - dieser spektakulärsten visuellen Bewegung der Geschichte - ohne weiteres assimiliert. Die Auflösung der kleinen avantgardistischen Filmbewegung in Deutschland bezeichnete nicht das Ende ihrer Bestrebungen, sondern den Anfang ihrer Vollendung. Die regelrechte Verherrlichung des Avantgardefilms unter nationalsozialistischer Schirmherrschaft bedeutete eine Verschmelzung des avantgardistischen Strebens nach einer visuellen Kultur mit der visuellen Orientierung der Massen.

Gewiß, die formalen Mittel und experimentellen Techniken der Zwanziger Jahre waren keineswegs integrale Bestandteile des Nazi-Spielfilms[19]. Doch in anderen Gattungen, etwa in der Wochenschau, im Dokumentarfilm, in den verschiedenen Spielarten des Lehrfilms (Kulturfilms) wurden die filmischen Innovationen der 20er Jahre fortgesetzt, vervollkommnet und mit neuen ideologischen Botschaften befrachtet. Die Filme Walter Ruttmanns (1887-1941), besonders seine Arbeiten nach 1933, demonstrieren diese Tendenz und sind visueller Ausdruck des nationalsozialistischen Kults um die moderne Technik.

Wenn wir uns heute an Ruttmann erinnern, dann hauptsächlich wegen seines rhapsodischen Porträts eines Tages im Leben der Stadt Berlin - BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927). Die ersten Jahre seines Schaffens widmete sich Ruttmann der Produktion von abstrakten Trickfilmen, wie z.B. OPUS 1-4 (ca. 1921-1925). Beseelt von dem Wunsch, wie ein kongenialer Zeitgenosse schrieb, "durch Formen, die losgelöst von aller realistischen Bedeutungsgeladenheit, die lediglich als Formen schön sind, uns zu erfreuen und zu beglücken"[20], fand Ruttmann in dieser Gattung sein erstes Betätigungsfeld, auf dem er jene Ästhetik zum Ausdruck bringen konnte, die sein ganzes Filmschaffen kennzeichnet. Ruttmanns *sine qua non* war die Bewegung visueller Formen, die kinetische Kontrapunktierung opti-

scher Phänomene[21]. Eine solche Ästhetik, deren spezifische Form zufallsbedingt und wandelbar war, konnte aber auf unterschiedliche Weise realisiert werden. Die Betonung des Rhythmischen und des Visuellen konnte leicht zu einer Fetischisierung des ornamental Oberflächlichen degenerieren, welche wiederum eine Vielzahl von Ideologien aufnehmen konnten.

Die Geschmeidigkeit von Ruttmanns Ästhetik erklärt, wieso er Mitte der 20er Jahre sein Talent in den Dienst der Reklame-Industrie stellen und Ende der 20er Jahre als einer der Vorreiter der Neuen Sachlichkeit im Bereich des Films auftreten konnte. In BERLIN zum Beispiel verband sich Ruttmanns Begeisterung für Tempo, Rhythmus und das rein Visuelle mit jener für die Neue Sachlichkeit so typischen Verherrlichung von Technik und Großstadt. Diese Synthese gipfelte in der Abbildung großstädtischer Moderne durch scheinbar geläufige Merkmale wie Dynamik, Rhythmus und eine ästhetisierte, verdinglichte Technik - eingehüllt in den leeren Schein eines formalistischen Feuerwerks. Artefakte der technischen und großstädtischen Moderne wurden isoliert, abstrahiert und zu rein ornamentalen Bildern transformiert. Häuserfassaden und stets wiederkehrende Aufnahmen von Maschinen und Industrieanlagen, losgelöst von jedem erkennbaren Kontext und nur als Ornamente fungierend, sind typische Leitmotive dieses Films. Rücksichtslos hat Ruttmann sie in den Dienst seiner formalistischen Neigungen gestellt und zum bloßen Rohstoff für die Filmgestaltung degradiert. Die politische Unbestimmtheit dieser fetischistischen Ästhetisierung von Großstadtmoderne und Industrietechnik erklärt auch, mit welcher Leichtigkeit Ruttmann sich in einen völlig anderen politischen Kontext einfügen konnte. Seine Laufbahn nach 1933, vor allem gekennzeichnet durch seine filmischen Dithyramben an die Schönheit der deutschen Kriegsmaschinerie, zeigen anschaulich, wie das Ziel der Avantgarde, nachdem es mit dem Technologismus der Neuen Sachlichkeit verschmolzen war, im nationalsozialistischen Deutschland zur Reife gelangte.

Gemäß der hohen Bedeutung, die das Nazi-Regime dem Kulturfilm beimaß, erließ es eine Reihe fördernder Maßnahmen, darunter auch eine Bestimmung zur Aufnahme von Kulturfilmen in die Programme aller kommerziellen Kinos, was diesen ein breites Publikum sicherte[22]. Zudem bemühte man sich, den Kulturfilm als direkten Abkömmling des Avantgardefilms[23] hinzustellen und in diesem Bereich formale Experimente zu fördern, die anderwärts geächtet wurden. "Wenn etwas als Norm für die Gestaltung eines Kulturfilms aufgestellt werden kann", so bemerkte ein Kommentator, "dann ist es die: Es gibt keine Form, die als die einzig kulturfilmgemäße aufgestellt werden darf."[24] So wurde das ganze Spektrum der von der Avantgarde entwickelten formalen Mittel eingesetzt, um, wie ein anderer Beobachter anmerkte, "für das großartige Geschehen ringsum den würdigen und fesselnden Ausdruck (zu) finden (...) (und um) die Begeisterung, den seelischen Schwung und das Mitgehen der Massen zu gewährleisten."[25]

Der Kulturfilm mit seinen verwandten Gattungen, dem Industriefilm, dem Städte- und Werbefilm, war ein ungemein dehnbares Genre. Im Dritten Reich zum Beispiel galt Ruttmanns BERLIN kraft der Virtuosität seiner Montage und seiner Offenbarung technischer Schönheit als ein Musterbeispiel des Kulturfilms.[26] Ruttmann, der von Anfang der 30er Jahre bis zu seinem Tod 1941 im Dienst der Ufa-Werbefilmabteilung stand, machte weiterhin Filme, die mühelos den nach 1933 etablierten Kriterien gehorchten. Unverkennbar trugen seine Arbeiten nach 1933 einerseits das Zeichen ihrer Herkunft aus den 20er Jahren; andererseits gehorchten sie den ideologischen Imperativen der 30er Jahre. In diesen Filmen vereinigten sich Elemente seiner unveränderten Ästhetik mit einer Begeisterung für die Technik, die vom Nazi-Regime geteilt und gefördert wurde, weil sie ihm nützte. Aufgabe dieser Industriefilme war, spannende Porträts der Industrie zu liefern, die zu einer allgemeinen Leistungssteigerung beitragen sollten - ein Ziel, das durch die Diktate des Vierjahresplanes und der Kriegsproduktion bald neue Dimensionen erhielt.[27] Eine damals führende Filmzeitschrift, die diese Filme als Beitrag zur industriellen Mobilmachung pries, schloß mit den Worten: "Sämtliche Zielsetzungen, die unter die Begriffe der Leistungssteigerung (...) fallen, finden im Industriefilm die eindringlichste Ausdrucksform."[28]

In dieser Hinsicht als beispielhaft galt Ruttmanns METALL DES HIMMELS (1935). Der Film war eine Verherrlichung der deutschen Stahlindustrie, in Auftrag gegeben vom mächtigen Stahlverband. Hier gipfelte Ruttmanns Begeisterung für die Schönheit von Industrie und Technik in majestätischen Bildern vom Betrieb eines Hüttenwerks. Diese Aufnahmen sprengten den Rahmen des rein Ästhetischen und wurden zu Ikonen eines Staates, der seiner Bevölkerung mehr Vertrauen in die kriegswichtigen Industriezweige einflößen wollte. Dieses "Lied der Lieder von Eisen und Stahl", als offizieller deutscher Beitrag zum Filmfestival in Venedig eingereicht[29], war ein integraler Bestandteil der deutschen Kriegsvorbereitungen. Hier vereinigten sich der Formalismus des Avantgardefilms und der Industrie- und Technikkult der Neuen Sachlichkeit zu einem wirksamen Instrument in den Händen eines Regimes, das die technische Moderne als Fetisch in den Dienst seiner Kriegspropaganda stellte.

Eine ähnliche Bedeutung hatte Ruttmanns Film STUTTGART-GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935), eine Hymne an diese Stadt, in deren atemberaubend geschnittener Schlußsequenz ein Gespensterreigen ästhetisierter technischer Artefakte über die Leinwand tanzt. Seine Rolle als Zelluloid-Einpeitscher im Dienste der für die deutschen Kriegsvorbereitungen so wichtigen wirtschaftlichen Leistungssteigerung erfüllte Ruttmann aber wohl am besten mit seinem luxuriösen Industriefilm über die Mannesmann-Röhrenwerke - ein Unternehmen, das bekannt war für seine nationalistische Haltung und seine Unterstützung der Göringschen Autarkiepolitik[30]. Unter Einsatz gewaltiger Finanzmittel, die ihm zur Verfügung gestellt waren, schuf Ruttmann mit MANNESMANN (1937) einen visuellen Hymnus auf die Leistungskraft und Schönheit deutscher Technik und Industrie.

Dieser Film, im Mai 1937 mit großem Aufwand auf der 'Reichsausstellung Schaffendes Volk' - einer massiven Verherrlichung der deutschen Industrie und des Vierjahresplans [31] - in Düsseldorf aufgeführt, ordnet die industrielle Realität rücksichtslos dem vorrangigen Ziel unter, nämlich der lyrischen Verklärung von technischer Ästhetik und ästhetisierter Technik. Da verschmelzen senkrecht gestapelte Röhren mit identischen Formen der Baumstämme eines Wäldchens, kontrastiert mit flott geschnittenen Bildern von Arbeitern, Schmelzöfen und Maschinen im Feuerschein der Mannesmann-Hochöfen. Räder kreisen, Pleuel pochen - lauter Zitate aus Ruttmanns früheren Werken. Er ist fasziniert von abstrakten Röhren-Strukturen, von komplizierten Licht- und Schattenmustern im Umkreis glühenden Erzes. Dieser Kulturfilm, von dem später gesagt wurde, er habe zur Schaffung eines der angestrebten Leistungssteigerung[32] günstigen Klimas beigetragen, fand auch als filmisches Kunstwerk Anerkennung. Als offizieller deutscher Beitrag zum Filmfestival in Venedig 1937 wurde MANNESMANN als bester Dokumentarfilm des Jahres prämiiert.[33]

Der politische Auftrag des Kulturfilms wurde nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs noch eindeutiger definiert. "Der Kampf des deutschen Volkes um sein Lebensrecht ist bestimmend für die Ausrichtung des Kulturfilms", schrieb damals eine Parteizeitung.

"Die Berichterstattung von dem Einsatz unserer Wehrmachtsteile (...), der Einsatz von Front und Heimat und die dabei anfallenden Fragen politischer, technischer und wirtschaftlicher Art stehen somit im Vordergrund des gegenwärtigen Kulturfilmschaffens."[34]

In diesem Zusammenhang wird auch Ruttmanns Film DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940) gepriesen - ein sklavischer Frondienst für die deutsche Rüstungsindustrie. Dazu bemerkt der Kommentar einer führenden Nazi-Zeitschrift: "Deutlich (wird) aufgezeigt, wie der Soldat an der Front und in der Heimat, der Soldat der Waffe und der Soldat an der Arbeitsbank eine verschworene Gemeinschaft darstellen."[35]

Ein Leitmotiv der Nazi-Propaganda war damals die Umwandlung Deutschlands in eine gewaltige, unerschöpfliche Waffenfabrik, deren 'Arbeitssoldaten' angeblich Hand in Hand mit den kämpfenden Truppen marschierten. Zum gleichen Zeitpunkt, als Ruttmanns Film herauskam, brachte zum Beispiel die Illustrierte 'Die Woche' einen Aufmacher mit dem gleichen Titel: "Die Front der deutschen Heimat steht und schafft unablässig, um die kämpfende Truppe mit Waffen, Munition und militärischen Geräten zu versorgen", tönte der Autor. "Deutschland ist (...) zu einer einzigen großen Waffenschmiede geworden." Hier zeigt sich endlich der letzte Zweck einer Technik, die Ruttmann seit jeher filmisch verklärt hatte. "Deutschland hat nicht umsonst den Weltruf, die Technik zu beherrschen. (...) So wird das technische Verständnis zu einer Universalwaffe an der Front und in der Heimat."[36]

Dieser Film ist ein Beispiel für das unheilvolle Zusammenwirken von Ruttmanns Ästhetik mit der imperialistischen Ideologie und den politischen Zielen der Nationalsozialisten. Er entsprach - wie die unaufhörlichen Beschwörungen der Einheit von Front und Heimat zeigen - voll und ganz der propagandistischen Absicht Goebbels, der das deutsche Volk und die deutschen Streitkräfte zu einem Ganzen verschmelzen wollte, um eine Wiederholung des Zusammenbruchs von 1918 zu vermeiden[37]. Tatsächlich machen die Arbeiter in Ruttmanns nach 1933 gedrehten Filmen eine erstaunliche Metamorphose durch. Während Menschen z.B. in BERLIN nur die Rolle ornamentalen Beiwerks erfüllten, befahl nunmehr der falsche Heldenkult der Nazi-Ideologie, menschliche Figuren in Ruttmanns abstrakter Formenwelt stärker zu berücksichtigen. Der Film MANNESMANN zeigt noch Spuren seines einzigartigen Zynismus. In STUTTGART aber sind heroisierte und idealisierte Männergestalten zwischen die technischen Ikonen eingestreut, und WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938) zeigt lächelnde Arbeiter bei einer Schiffstaufe. In METALL DES HIMMELS sieht man Arbeiter, die glühenden Stahl schmieden, und in MANNESMANN werden Arbeiter in heldischer Pose vor einem weiten Horizont gezeigt - eine Reminiszenz an Leni Riefenstahls allbekannte Techniken in *Triumph des Willens*. Getreu dem von Robert Ley postulierten Ideal eines neuen Menschen - des Arbeitersoldaten[38] - werden hier zähe, vom Leben gestählte Arbeiter zwischen glühenden, stampfenden Maschinen gezeigt. DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN z. B. untermalt die von Anfang bis Ende vorgeführte Herstellung eines schweren Geschützrohrs mit Studien von Arbeiter- und Soldatengesichtern, die in einer für die Nazi-Ikonographie typischen Art mit der Technik verschmelzen.

Dieser unverhohlene Militarismus beseelt auch ein weiteres Werk Ruttmanns, DEUTSCHE PANZER (1940), das durch die Teilnahme am Filmfestival in Venedig geehrt wurde[39]. Ähnlich wie andere, nach der Niederlage Frankreichs im Mai/Juni 1940 gedrehte Kulturfilme, war auch dieser Streifen eine leidenschaftliche Verherrlichung der deutschen Wehrmacht. In einer führenden Filmzeitschrift gepriesen für seine Darstellung der Wehrmacht, "die entscheidend zur Lösung der nationalen Lebensfrage"[40] beitrage, hebt DEUTSCHE PANZER an mit Bildern von Panzern, die über den Horizont rollen. "In riesigen Hallen erwuchs uns eine mächtige Waffe: der deutsche Panzer", so tönt der Kommentar. "In unaufhaltsamem Vorwärtsstürmen bahnte er dem Heer den Weg zum Sieg." In diesem Film, der die Konstruktion, Montage und Erprobung von Panzern dokumentiert, frönt Ruttmann ungehemmt seinem Hang zur Ästhetisierung industrieller Technik. Dazwischen sieht man Lehrlinge bei der Ausbildung, Arbeiter in der Freizeit - sie alle eingeschworen auf den Sieg Deutschlands. Da gibt es eine Szene, in der die Arbeiter sich um eine Radiogerät scharen: Sie hören ein Lob für ihren Beitrag zu den neuesten Siegen der deutschen Panzerdivisionen. "Die vernichtende Schlagkraft unserer Panzerdivisionen", so erfahren sie aus dem Lautsprecher, "ist dem einzigartigen Angriffsgeist der Truppe und der Überlegenheit unseres Kampfmaterials zu danken." Aber wiewohl der im Feuer der Kriegsproduktion gestählte Arbeiter eine gewisse Anerkennung erfährt, wird ihm niemals die Verfügung über solche Produkte von Industrie und Technik zugestanden. Diese Ehre bleibt seinem Gegenstück - dem Soldaten - vorbehalten. Und so endet DEUTSCHE PANZER mit einem Bild, das die absolute Beherrschung eines Industrieprodukts durch den Menschen vorführt: Es ist ein Panzerkommandant, der seine Truppe in die Schlacht führt - die höchste Symbiose von Mensch und Maschine und zugleich die filmische Vollendung des Prinzips *l'art pour l'art*.[41]

Die Bedeutung des Kulturfilms für das Nazi-Regime wurde noch übertroffen von der Wochenschau, zu deren Status als "Kunstwerk"[42] Ruttmann ebenfalls seinen Beitrag leistete. Goebbels, der eine packende Berichterstattung über die deutschen Siege verlangte und dem Medium Film eine führende Rolle bei der Indoktrinierung des deutschen Volkes zuschrieb, betonte immer wieder den ästhetischen Wert der Wochenschauen. In der Praxis bedeutete dies, daß die deutschen Wochenschauen zur Verherrlichung und Ästhetisierung des Krieges neigten. Sie feierten nicht nur die Überlegenheit deutscher Waffen, sondern die angeblich unwiderstehliche 'Schönheit' des Krieges selbst. Während des Krieges lobte die Presse immer wieder die 'künstlerische Ausdruckskraft' der Wochenschauen und die 'Dynamik ihrer Bilder'[43]. "Die Wochenschau läßt vor allem auch die wesensnahe Verbundenheit des Films mit den dynamischen Kräften unserer Zeit (...) erkennen", äußerte 1942 ein Nazi-Filmkritiker[44]. Als nationalsozialistische Wirklichkeit verkörpert, fanden diese 'dynamischen Kräfte' ihren höchsten Ausdruck im Krieg, dieser grandiosen Quelle einer 'Sturmflut von Bildern'. Begeisterte sich 1940 ein Rezensent: "Die kühnsten Träume werden heute von der Wirklichkeit selbst übertroffen... Ereignisse, wie sie in diesem Krieg vor der Kamera stattfinden, gibt es alle Jahrhunderte nur einmal. Keine Phantasie könnte sie ersinnen, keine Architektur könnte ihre gewaltigen Kulissen schaffen, kein Regisseur könnte ihre kinetische Energie inszenieren."[45]

"Unermüdlich die Bewegung des Lebens verfolgend" und "mit erregender Komposition und Dynamik", verkörperten diese Kriegswochenschauen das - ins Dritte Reiche fortgesetzte - Vermächtnis der Avantgarde. Sie perfektionierten auch die Fetischisierung verdinglichter Oberflächen-Phänomene, wie sie für die Neue Sachlichkeit typisch war, und sie entsprachen jener dem Nationalsozialismus eigenen Ästhetisierung von Leben und Politik. Ein Musterbeispiel in dieser Hinsicht war die Ufa-Tonwoche Nr. 470, die erste deutsche Wochenschau aus dem Zweiten Weltkrieg. Von Walter Ruttmann bearbeitet, kam sie Anfang September 1939 in die deutschen Kinos. Vordergründig diente diese Wochenschau dem Zweck, Deutschland von aller Schuld am Ausbruch der Feindseligkeiten zwischen Deutschland und Polen freizusprechen. Darüber hinaus aber wurden alle Traditionen der

Nazi-Sachlichkeit, des Kulturfilms und des Industriefilms aufgeboten, um die Macht und Schönheit der deutschen Rüstungsindustrie darzustellen. "Die deutsche Rüstungsindustrie", prahlt der Sprecher, "arbeitet auf vollen Touren." Und dann folgt ein Sperrfeuer jener ästhetisierten Technik-Bilder, die so wesentlicher Bestandteil von Ruttmanns Arbeitsweise waren. Wie in BERLIN, STUTTGART, MANNESMANN und seinen übrigen Filmen stehen Ruttmanns so hochgeschätzte technische Ikonen hier isoliert, aus jeglichem Zusammenhang abstrahiert und zu Objekten der Schönheit transformiert. Doch sein Universum abstrakter Formen wurde ganz vereinnahmt von nationalsozialistischer Realität. Die Maschinen, hier als abstrakte Fragmente dargestellt, produzieren Kanonenrohre. Wie in DEUTSCHE PANZER kann auch hier die verklärte Technik vom Menschen kontrolliert werden; doch solche Kontrolle ist wiederum dem Inbegriff aller nationalsozialistischer Ideale - dem Soldaten - vorbehalten[46].

Walter Ruttmanns ganze Karriere offenbart die enge Verbindung zwischen der Avantgarde, dem Kulturfilm mitsamt seinen verwandten Gattungen, der Neuen Sachlichkeit und dem Nationalsozialismus. Einer technischen und künstlerischen Modernität keineswegs abgeneigt, vollendete der Nationalsozialismus diese - wie minderwertig auch immer - in mancher Hinsicht. Seine ästhetisierende Verherrlichung der Technik verbindet ihn mit der Neuen Sachlichkeit der 20er Jahre, während die Einbeziehung aller visuellen Ausdrucks-, Kommunikations- und Manipulationsformen in eine allumfassende, stark visuell betonte öffentliche Sphäre den Nationalsozialismus als Erben des avantgardistischen Strebens nach einer visuellen Kultur ausweist. Das nationalsozialistische Deutschland, das den Avantgardefilm in Gestalt des Kulturfilms zur Blüte brachte, war also ein kongeniales Betätigungsfeld für Walter Ruttmann. Sein Hang zur lyrischen Verklärung moderner Technik entsprach einem wesentlichen Moment nationalsozialistischer Politik und Ästhetik. Und seine von allen substantiellen Inhalten gelöste Fetischisierung der Form verschmolz endlich mit der Tendenz des nationalsozialismus, Krieg und Zerstörung zu ästhetisieren und deren konkretes Grauen zu bannen[47]. Ruttmanns Welt der abstrakten und ästhetisierten Technik war 1940 von weiteren Symbolen der Nazi-Ideologie (z.B. dem Bild des Arbeitersoldaten) bevölkert, so daß sein gegen Inhalte gleichgültiger Formalismus, nachdem er einer besonders unmoralischen Form ideologischer Verklärung stattgegeben hatte, in einer hemmungslosen filmischen Glorifizierung der nationalsozialistischen Kriegsmaschine zur Apotheose gelangte.

In: Film & History, New Jersey Institute of Technology, Newark, N. J., Vol. XIV, No. 2, Mai 1984, S. 26-35, 46
(Aus dem Amerikanischen von Nils Thomas Lindquist. Bei den Zitaten wurde auf das Original zurückgegriffen.)

Anmerkungen

1 So zum Beispiel argumentiert John Willett in 'Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933', München 1981

2 Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt/Main 1962, S. 113-114, 217. Vgl. auch Helmuth Lethen: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des "Weißen Sozialismus", Stuttgart 1970, S. 52

3 Vgl. Anson G. Rabinbach: The Aesthetics of Production in the Third Reich, in: Journal of Contemporary History, 11 (1976), S. 43-74

4 Eike Henning: Faschistische Ästhetik und faschistische Öffentlichkeit, in: Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus, Hg. Berthold Hinz et al., Gießen 1979, S. 11. Vgl. auch Karlheinz Schmeer: Die Regie des öffentlichen Lebens im Dritten Reich, München 1956; Hermann Hinkel: Zur Funktion des Bildes im deutschen Faschismus, Steinbach/Gießen 1974

5 Gerd Albrecht: Nationalsozialistische Filmpolitik: Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches, Stuttgart 1969, S. 12-33 faßt diesen Prozeß zusammen.

6 K. Zierold: Bedeutung und Grenzen des Films als Erziehungsmittel, in: Film und Bild, 1, No.1, 10. April 1935, S. 4

7 Joseph Goebbels: Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15. 2. 1941, in: Albrecht, a.a.O., S. 469

8 Reiner Diederich/Richard Grübling: Sozialismus als Reklame. Zur faschistischen Fotomontage, in: Dekoration der Gewalt, a.a.O., S. 135

9 Emilie Altenlohe: Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Diss. Heidelberg 1913/ Leipzig 1914

10 Fritz T. W. Pahl: Die psychologischen Wirkungen des Films unter besonderer Berücksichtigung ihrer sozialpolitischen Bedeutung, Diss. Leipzig 1926, S. 88, 126ff, 111-135, 150-157, 162

11 Berliner Illustrirte, No. 41, 1921. Zitiert in: Walter Schmitt: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft, Diss. Heidelberg 1932, S. 113

12 Schmitt, a.a.O., S. 114-115, 131. Vgl. auch S. 67-68, 87

13 Peter Bürger: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main, 1974, S. 26-35, 43-44, 44-45, 67, 97-98ff

14 Vgl. Michael Kirby: Futurist Performance, New York 1971, S. 120-142; Malcolm LeGrice: Abstract Film and Beyond, London 1977, S. 10-13, 18-19; Standish D. Lawder: The Cubist Cinema, New York 1975, S. 19-34

15 Hans Richter: Neuchâtel 1965, S. 29

16 Hans Richter: A History of the Avantgarde, in: Art in Cinema, Hg. Frank Stauffacher, 1947, Reprint New York 1968, S. 18-19; Birgit Hein: Film im Underground, Frankfurt/Main 1971, S. 48-49

17 Renato Poggioli: The Theory of Avantgarde, Cambridge 1968, S. 100

18 Zum Beispiel Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Wien/Leipzig 1924, S. 23-33

19 Vgl. Albrecht, S. 284-285; Wolfgang Becker: Film und Herrschaft: Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda, Berlin 1973, S. 20-32

20 Victor Schamoni: Das Lichtspiel: Möglichkeiten des absoluten Films, Diss. Münster 1926 (rev. Hamm 1936), S. 57

21 Thea Völcker: Walter Ruttmann - Ein Vorkämpfer des Films, in: Das Reich. Deutsche Wochenzeitung, No. 11, 1940, S. 20

22 Vgl. 'Anordnung zur Förderung des Kulturfilms vom 17. Juli 1934', in: Jahrbuch für deutsche Filmwerbung: 1936. Hg. Alfons Brugger/Kurt Sommerfeld, Berlin 1936, S. 123

23 "Die Entwicklungslinie aber hat es mit sich gebracht, daß der Kulturfilm von jeher avantgardistische Aufgaben erfüllte." Wilhelm Schnauck:

Deutsches Kulturfilmschaffen, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Heft 110, Mai 1939, S. 434. "Das Avantgardistische hat von jeher im Film eine entscheidende Rolle gespielt, dem Kulturfilm vielleicht die stärksten Impulse gegeben." Wilhelm Schnauck: Deutscher Kulturfilm lebens- und zeitnah, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Heft 122, Mai 1940, S. 297

[24] Leopold Gutterer: Form und Gehalt. Die geistigen und materiellen Grundlagen der heutigen deutschen Kulturfilmarbeit, in: Der deutsche Film, Heft 8/9, 1942, S. 4

[25] Nicholas Kaufmann: Das Kulturfilmschaffen der Ufa, in: Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens, Hg. Hans Traub, Berlin 1943, S. 178-179. Kaufmann leitete die Kulturfilmabteilung der Ufa.

[26] Hans Spielhofer: Köpfe des deutschen Kulturfilms, in: Der deutsche Film, 1941

[27] Hans Traub: Fünfundzwanzig Jahre Ufa, in: Die Ufa, S. 112

[28] Industriefilm, in: Der deutsche Film, Heft 8/9, 1942, S. 21

[29] Deutsche Filme: Venedig 1936, o.O, o.J., o.S.
Lotte Eisner, die unerschütterliche Erzformalistin der Historiographie des deutschen Films, verglich anläßlich einer Ruttmann-Retrospektive der Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen (1963), die Verschmelzung von Formen, Licht und Schatten mit Dowshenkos Film *Arsenal*. Ein derartiger Ansatz repliziert nur die historisch diskreditierten Aporien der Avantgarde.

[30] Dietmar Petzina: Autarkiepolitik im Dritten Reich. Der nationalsozialistische Vierjahresplan, Stuttgart 1968, S. 104

[31] Brief vom 25. Juli 1982 von Dr. Lutz Hatzfeld, Archivar der Mannesmann AG; Richard Geutebrück: Die Werkstoff- und Industrieschau. Reichsausstellung Schaffendes Volk, Düsseldorf 1937. Ein Bericht, Hg. E. Maiwald, Düsseldorf 1939, S. 55

[32] Vgl. Industriefilme, a.a.O., S. 125

[33] Twenty Years of Cinema in Venice, Hg. Antonio Petrucci, Rom 1952, S. 501, 620

[34] Schnauck: Deutscher Kulturfilm lebens- und zeitnah, a.a.O., S. 295

[35] Ibid.

[36] Heinrich Kluth: Deutsche Waffenschmiede in: Die Woche, 7. Februar 1940, S. 8, 9, 12

[37] Joseph Goebbels: Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer am 15.2. 1941, in: Albrecht, S. 465-466

[38] Robert Ley: Soldaten der Arbeit, München 1938, S. 37-42

[39] Twenty Years of Cinema in Venice, a.a.O., S. 520

[40] Frank Maraun: Kulturfilm auf neuen Wegen. Erweiterung der Themenkreise und der Ausdrucksmittel, in: Der deutsche Film, Heft 3, 1940, S. 49

[41] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hg. Siegfried Unseld, Frankfurt/Main 1961, S. 176

[42] Hans Traub: 25 Jahre Ufa-Wochenschau = Filmschaffen - Filmforschung. Schriften der Ufa-Lehrschau, B. III, Berlin 1939, S.33

[43] Vgl. 'Rede anläßlich der Kriegstagung der Reichsfilmkammer', in: Albrecht, a.a.O., S. 472; Ernst Kris: The Imagery of War, in: Dayton Institute Art Bulletin, 15, No. 1, 1942, o. S.; Heinrich Koch/Heinrich Braune: Von deutscher Filmkunst. Gehalt und Gestalt, Berlin 1943

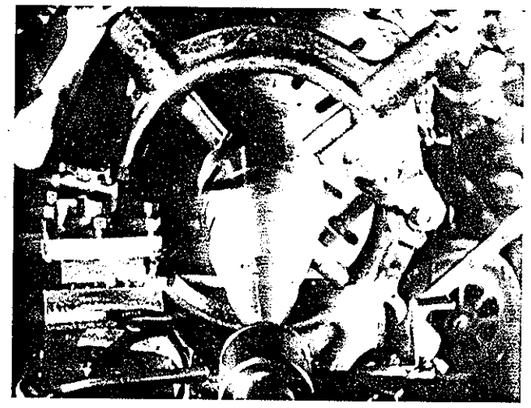
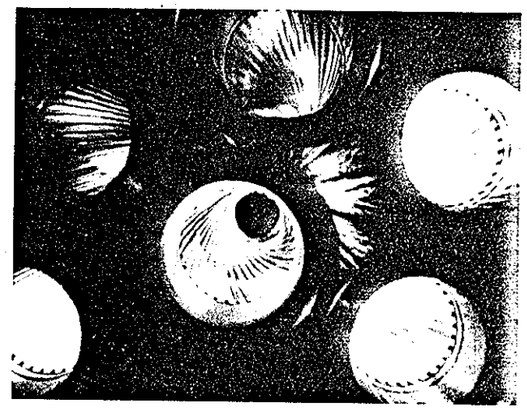
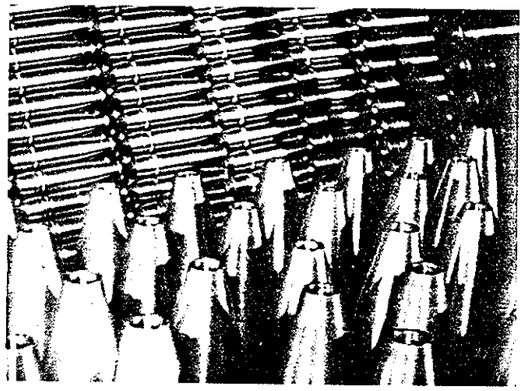
[44] Frank Maraun: Kameras an der Front, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Heft 147, 1942, S. 370

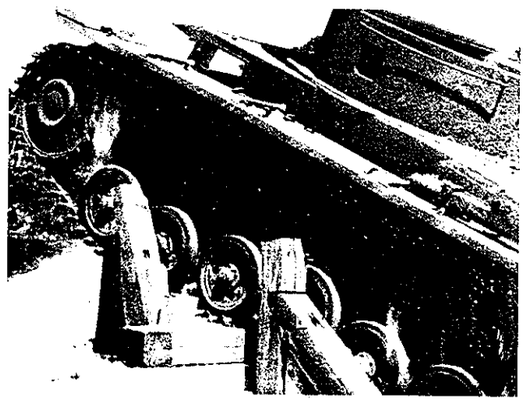
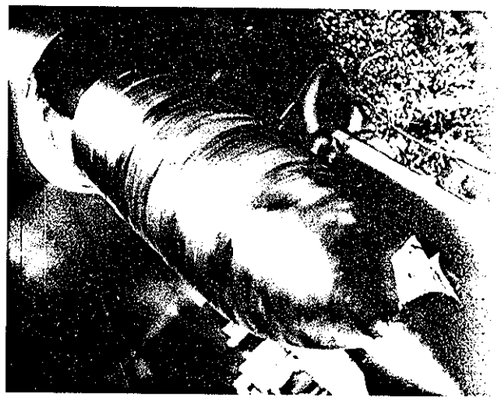
[45] Frank Maraun: Vor allem: Die Wochenschau, in: Der deutsche Film, V, Heft 1, 1940, S. 12-13

[46] Die ästhetischen Qualitäten dieser Wochenschau waren in den Augen der Nazis so glanzvoll, daß sie im folgenden Jahr als offizieller deutscher Wettbewerbsbeitrag zum Festival von Venedig eingereicht wurde. Vgl. Twenty Years of Cinema in Venice, a.a.O.

[47] Walter Benjamin, a.a.O., S. 174-176. Vgl. auch Juri Chanjutin: Der Film im System der Propaganda des deutschen Faschismus, in: Filmwissenschaftliche Beiträge, 1973, S. 190, 193

Walter Ruttmann nach 1933: Zur Ästhetik der Waffen

(von oben nach unten): 1, 2, 4, 6 DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940); 3, 5 DEUTSCHE PANZER (1940)

2. WALTER RUTTMANN: TEXTE, INTERVIEWS, GESPRÄCHE

Kunst und Kino

Auf Ehre, meine Herren! So geht's nicht.- Ich gehöre nicht zu enen, die dem Kino gram sind, weil es zahlende Theaterbesucher nd Minderjährige verführt. Im Gegenteil - ich bin verliebt in die Flimmermuse und teile das Los so vieler verliebter Mannsleute: nicht wie sie ist, sondern wie ich sie haben möchte, liebe ich sie. Denn ich glaube an Kunst im Kino. Aber ich bestreite, daß bis jetzt in Film-Kunstwerk geschaffen wurde.

Ihr könnt einen Kranken nicht dadurch heilen, daß ihr ihm rische Farbe auf die Wangen malt. Und könnt den Film nicht zu nem Kunstwerk machen, indem ihr ihn durch 'Qualität' steigert nd hebt. Sucht euch die besten Mimen der Welt zusammen, laßt ie in paradiesischster Gegend spielen, ziert die Programme eurer Kino-Dramen mit den erlesensten Dichternamen - Kunst wird *so* iemals draus werden. Ein Kunstwerk kann nur dann entstehen, enn es aus den Möglichkeiten und Forderungen seines Materials eboren wird.

Das ist nichts Neues. Aber wer hat die Konsequenzen für die Filmkunst gezogen? Man begnügt sich damit, die künstlerische Berechtigung des Films durch Hinweis auf die Pantomime darzuun. Und irrt sich gewaltig dabei. Denn - die Reproduktion eines Kunstwerkes ist noch lange keine selbständige Kunst. Nehmt die Leistungen eines Bassermann, eines Wegener kinematographisch auf und vergleicht den Eindruck der Aufnahme mit dem ihrer Bühnenkunst - : Original und Reproduktion!

Über Reproduktion ist man aber in keinem Fall hinausgekommen. Höchstens mit ein paar äußerlichen Eigentümlichkeiten des Films hat man sich bemüht, selbständig zu schaffen. So hat man versucht, sein Heil in der Groteske zu finden, einer Groteske, deren Darstellung nur dem Film - nicht der Bühne - möglich ist (*Der Student von Prag*). Man übersah, daß dadurch nur eine sekundäre Möglichkeit des Materialcharakters ausgenutzt wurde, während man im übrigen hübsch literarisch blieb.

Literatur hat aber mit dem Kino nichts zu tun! Der Gehalt jeden Filmschauspiels wird uns durch das Auge vermittelt und kann uns infolgedessen nur dann zum künstlerischen Erlebnis werden, wenn er *optisch* konzipiert war. Die Kunst des Dichters basiert aber nicht auf Augenerlebnissen und sein Gestalten wendet sich nicht an unser Auge. Also fehlen seinem Schaffen die grundsätzlichsten Bedingungen für den Film. In diesem Fehlen liegt die Hauptursache für die schmerzlichen Enttäuschungen, die jeder neue 'Autorenfilm' mit sich bringt. Man hat sich verrannt, hat auf der Suche nach Kunst sich damit begnügt, das Kino künstlerisch zu kostümieren und herauszuputzen, anstatt ausgehend von seinem Wesen etwas Selbständiges zu schaffen. Daß man nichts erreichte bis jetzt, liegt daran, daß man dieses eigentliche Wesen gründlich verkennt!

Denn die Kinematographie gehört unter das Kapitel der *bildenden Künste*, und ihre Gesetze sind am nächsten denen der Malerei und des Tanzes verwandt. Ihre Ausdrucksmittel sind: Formen, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten mit all dem ihnen innewohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber die Bewegung dieser optischen Phänomene, die zeitliche Entwicklung einer Form aus der andern. Es ist bildende Kunst mit dem Novum, daß die Wurzel des Künstlerischen nicht in einem abschließenden Resultat zu suchen ist, sondern in dem zeitlichen Werden einer Offenbarung aus der anderen. Die Hauptaufgabe des Filmbildners liegt demgemäß in der *optischen* Gesamtkomposition des Werkes, die ihrerseits wieder ganz bestimmte formale Forderungen an die Behandlung der einzelnen Glieder stellt. Und wesentlich für den ästhetischen Wert muß so ziemlich all das sein, was man bisher als unwesentlich vernachlässigte. Zum Beispiel: Die bewußte Vermittlung eines bestimmten Ausdrucks durch die Folge eines dunklen Filmabschnittes auf einen hellen, ein Crescendo der Handlung durch einen sich steigernden Rhythmus in der Aufeinanderfolge einzelner Filmabschnitte, durch eine fortschreitende Verkürzung, Verlängerung, Verdunkelung oder Aufhellung dieser Teile, durch die plötzliche Einführung eines Vorgangs mit ganz andersartigem optischen Charakter, durch die Entwicklung unruhiger, wilder Bewegtheit aus einer ruhenden Masse, durch bildmäßig komponierte Einheit zwischen den Menschen und den sie umgebenden Naturformen... und durch tausend andere und damit zusammenhängende Möglichkeiten des Wechsels von Hell und Dunkel, von Ruhe und Bewegung. Die formalen Möglichkeiten sind nicht etwa bloß schmückende, dekorative Elemente der Filmkunst. Ebenso wie in der Malerei der künstlerische Inhalt identisch ist mit dem Formalen - so, daß die eigentlichen Träger des seelischen Gehaltes in den Energien der Farben, Flächen, Bewegungsrichtungen u.s.f. und nur untergeordnet in dem Gegenständlichen zu suchen sind - ebenso kann der Kern des Künstlerischen bei einem Filmbildwerk nur in den geschilderten Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten des Kinos stecken.

Es ergeben sich neue Notwendigkeiten. Der Filmbildner muß sein eigener Regisseur sein, denn seine Arbeit ist erst vollendet, wenn er das Werk gewissermaßen instrumentiert hat. Es muß ihm ein Schauspielermaterial zur Verfügung stehen, das in der Lage ist, auf seine bildnerischen Ideen bis ins Letzte einzugehen, dessen Haupttugend absolute Anpassungsfähigkeit ist. Der Filmbildner muß mit ihm arbeiten können, wie mit Pinsel und Farbe. Denn er ist bildender Künstler, die Filmkunst - bildende Kunst.

Versucht man's weiter im jetzigen Stil, bleibt's bestenfalls eine gute Wurst - ein Stück Darm, vollgestopft mit den vorzüglichsten Köstlichkeiten - und doch kein organisches Gewächs.

Text im Besitz des Deutschen Filmmuseums Frankfurt/Main. Walter Schobert teilt dazu mit: *"Dieses Manuskript fand sich als Anlage zu einem undatierten Brief, den Ruttmann 1917 an eine Bekannte geschickt hat. Er muß vor dieser Zeit und nach 1913 geschrieben sein, weil er sich auf Filme dieses Jahres bezieht. Er ist das früheste bisher bekannte Dokument für Ruttmanns Beschäftigung mit dem Film - eine Absichtserklärung und eine erstaunliche Zusammenfassung dessen, was die abstrakten Avantgardisten wollen."* - Teilveröffentlichung unter dem Titel "Die optische Komposition" in: Film und Musik. Alte Oper Frankfurt. Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 28. / 29. August 1985 (=Frankfurter Feste '85), o. S..

Malerei mit Zeit

Die Zeit, in der wir leben, ist gekennzeichnet durch eine eigentümliche Hilflosigkeit künstlerischen Dingen gegenüber. Krampfartiges Festhalten an einer längst historisch gewordenen Art des Verhältnisses zur Kunst mengt sich mit der zunehmenden Überzeugtheit, daß die Wirkungsmöglichkeit ganzer Kunstzwei-

ge erstorben ist, ja daß die Künste uns Abendländern überhaupt nichts mehr zu sagen haben, da auch sie organische Gebilde sind, den Gesetzen des Todes - wenn auch nur eines zeitweiligen - unterworfen. Diese Einstellungen - die reaktionäre und die skeptische - tragen aber beide nicht den Charakter ehrlicher Auseinandersetzung des Menschen unserer Zeit mit den geistigen Vorgängen unserer Zeit. Sie sind beide nichts anderes als Posen der Hilflosigkeit gegenüber der eigentümlichen Struktur, die die Geistigkeit unserer Zeit charakterisiert.

Dieser spezifische Zeitcharakter ist in der Hauptsache hervorgerufen durch das 'Tempo' unserer Zeit. Telegraf, Schnellzüge, Stenografie, Fotografie, Schnellpressen usw., an sich nicht als Kulturerrungenschaften zu werten, haben zur Folge eine früher nicht gekannte Geschwindigkeit in der Übermittlung geistiger Resultate. Durch diese Schnelligkeit des Bekanntwerdens ergibt sich für das Einzelindividuum ein fortwährendes Überschwemmtsein mit Material, dem gegenüber die alten Erledigungsmethoden versagen.

Man sucht sich zu helfen durch eine Flucht zum Mittel der Association. Der historische Vergleich, die Heranziehung eines historischen Analogons, erleichtert und beschleunigt die Bewältigung der neuen Erscheinungen. Die Erfassung und Verdauung dieser Erscheinungen leidet aber natürlich unter dieser Methode - es ergibt sich wohl ein Beschäftigtsein mit der Zeit, aber kein 'Die Zeit sein'. Denn es ist evident, daß der Kontakt der Individuen mit dem Geist der Zeit nicht ideal intim sein kann, wenn die Erscheinungsformen mit den Handschuhen der Analogie angefaßt werden. Da aber die erdrückende, durch das eigentümliche Tempo der Zeit hervorgerufene Überhäufung eine direkte associationslose intuitive Erledigung der einzelnen Resultate nicht zuläßt, die Erfassung durch Analogie aber unzulänglich, zum mindesten aber sekundär ist, erwächst die Notwendigkeit einer ganz neuartigen Einstellung.

Und diese neue Einstellung bildet sich ganz organisch dadurch, daß infolge der erhöhten Geschwindigkeit, mit der die Einzeldaten gekurbelt werden, der Blick von den einzelnen Inhalten abgezogen und auf den Gesamtverlauf der aus den verschiedenen Punkten gebildeten Kurve als eines sich *zeitlich* abwickelnden Phänomens gelenkt wird. Das Objekt unserer Betrachtung ist also jetzt die zeitliche Entwicklung und die in stetem Werden begriffene Physiognomie einer Kurve und nicht mehr das starre Nebeneinander einzelner Punkte.

Hier liegen auch die Gründe für unsere verzweifelte Hilflosigkeit gegenüber den Erscheinungen der bildenden Kunst. Der Blick, der in geistigen Dingen immer mehr auf die Betrachtung eines zeitlichen Geschehens gedrängt wird, weiß mit den starren, reduzierten zeitlosen Formeln der Malerei nichts mehr anzufangen.

Es will nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführte, durch einen 'fruchtbaren' Moment symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden.

Wo ist die Rettung?

Niemals in einer reaktionären Vergewaltigung unserer Geistigkeit, niemals so, daß man den Geist in mittelalterliche oder antike Gewänder zwängt. Nur so, daß man ihm die Nahrung gibt, die er verlangt und die er verdauen kann.

Und diese Nahrung wäre eine ganz neue Kunst.

Nicht etwa ein neuer Stil oder dergleichen. Sondern eine allen bekannten Künsten verschiedene Ausdrucksmöglichkeit, eine ganz neue Art Lebensgefühl in künstlerische Form zu bringen, *'Malerei mit Zeit'*.

Eine Kunst für das Auge, die sich von der Malerei dadurch unterscheidet, daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und daß der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen. Da diese Kunst sich zeitlich abwickelt, ist eines ihrer wichtigsten Elemente der Zeit-Rhythmus des optischen Geschehens. Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstler herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht.

Die Art des optischen Geschehens wird natürlich ganz von der Persönlichkeit des Künstlers abhängen. Nur beispiels- und andeutungsweise soll der Versuch gemacht werden, zu schildern, was man zu sehen bekommt.

Die Technik der Vorführung ist die der Kinematographie.

Es erscheint also z.B. an der Projektionswand eine chaotische Masse von schwarzen kantigen Flächen, die sich im plumpen, trägen Rhythmus zueinander bewegen. Dazu tritt nach einiger Zeit eine ebenfalls dunkle, schwerfällige wellenförmige Bewegung, die formal zu der schwarzen Kantigkeit in Beziehung steht. Die Steifheit der Bewegung und die Dunkelheit nimmt zu, bis eine gewisse Starrheit erreicht ist. Blitzartige, mehrmals wiederholte, in Intensität und zeitlicher Aufeinanderfolge gesteigerte Erhellungen zerreißen die dunkle Starrheit, es entwickelt sich daraufhin an einer bestimmten Stelle der Bildfläche ein sternartiges Helligkeitszentrum - die wellenartige Bewegung vom Anfang erscheint wieder, diesmal aber zunehmend aufgelichtet in lebhafterer Bewegtheit, immer in Verbindung mit dem Crescendo des Lichtzentrums, - runde weiche, helle blühen auf - und gleiten (in) die schwarze Kantigkeit des Anfangs und erreichen schließlich eine strahlende, frohe Helligkeit und tanzartige Bewegtheit des ganzen Bildes, die langsam in eine helle freudige Ruhe übergeht. Es mag dann eine drohende dunkle, schlangenartig schleichende Bewegung einsetzen, die anschwillt, die Helligkeit zurückdrängt und schließlich einen außerordentlich lebhaften Kampf zwischen Hell und Dunkel hervorruft - weiße Formen in Bewegtheit galoppierender Pferde stürzen sich gegen die andrängenden finsteren Massen - es entsteht ein Splittern, tobendes Durcheinander von hellen und dunklen Elementen, bis irgendwie durch sieghafte Steigerung des Lichts Ausgleich und Ausklang gebracht wird.

Dies ein Beispiel für die unendlich vielen Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegtheit, Geradheit und Rundung, Masse und Feingliedrigkeit und deren unzähligen Zwischenstufen und Kombinationen.

Die neue Kunst wendet sich natürlich nicht an das heutige Publikum der Kinotheater. Trotzdem kann auf alle Fälle mit einem erheblich breiteren Publikum gerechnet werden als es die Malerei hat, da die Aktivität dieser Kunst (dadurch, daß sich etwas ereignet) viel größer ist als die der Malerei, bei der ja der Beschauer die schwere Arbeit tun muß, die beabsichtigte Lebendigkeit an dem an sich starren Objekt des Bildes erst zu rekonstruieren.

Seit fast zehn Jahren bin ich von der Notwendigkeit dieser Kunst überzeugt. Erst jetzt bin ich der technischen Schwierigkeiten Herr geworden, die sich der Ausführung entgegenstellten, und heute weiß ich, daß die neue Kunst sein und leben wird - denn sie ist wurzelfestes Gewächs und nicht Konstruktion.

Aus dem Walter Ruttmann-Nachlaß, ohne Titel, undatiert, vermutlich um 1919/20. Unter dem Titel 'Malerei mit Zeit' veröffentlicht in: Birgit Hein / Wulf Herzogenrath (Hg.): Film als Film 1910 bis heute, Stuttgart 1977, S. 63-64.

DEUTSCHES REICH

AUSGEGEBEN
AM 2. JULI 1921

REICHSPATENTAMT

PATENTSCHRIFT

— № 338774 —

KLASSE 57a GRUPPE 37

Walther Ruttmann in München.

Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematographischer Bilder.

Patentiert im Deutschen Reiche vom 27. Juni 1920 ab.

Mit der Erfindung wird bezweckt, ein Verfahren zum Herstellen kinematographischer Aufnahmen nach sich nicht bewegenden, zwischen den Einzelaufnahmen veränderten Vorlagen zu schaffen.

Hierzu werden erfindungsgemäß die aufeinanderfolgenden, zur Darstellung eines kinematischen Vorganges gehörenden photographischen Aufnahmen von mehreren in dem Lichtweg hintereinanderliegenden, durchsichtigen und gegeneinander beweglichen Bildplatten abgenommen, an denen die erforderlichen Änderungen, z. B. der Stellung, der Beleuchtung u. dgl. vorgenommen werden; diese Änderungen können sich auf Bildteile erstrecken oder auch die ganzen Bildplatten erfassen.

Zweckmäßig wird bei Ausübung des Verfahrens, wie Fig. 1 schematisch zeigt, ein Apparat verwendet, der drei zwischen den Belichtungslampen *a* und dem kinematographischen Aufnahmeapparat *b* hintereinanderliegende, durchsichtige Bildplatten *c*, *d* und *e* besitzt, von denen die dem Aufnahmeapparat *b* zunächstliegende Platte *c* fest angeordnet, die entsprechend größere darunterliegende Platte *d* in der Wagerechten, also parallel zu den anderen Bildplatten *c* und *e*, nach jeder Richtung verschiebbar und die von dem Objektiv am weitesten abliegende Bildplatte *e* senkrecht zu dieser Bewegungsrichtung verstellbar ist.

Auf der letzteren Bildplatte können bei Ausübung des Verfahrens Bildteile angeordnet werden, die bei der Schilderung des kinematischen Vorganges den Eindruck des Näherkommens oder des Entfernens hervorrufen sollen oder aus einer verschwommenen, unbestimmten Darstellung in eine bestimmte, schärfer umrissene überzutreten bzw. aus dieser in die erstere zu gelangen haben. Hierzu braucht man nur von Bildaufnahme zu Bildaufnahme die Bildplatte *e* der Bildplatte *c* und damit in bezug auf den Aufnahmeapparat der Scharfeinstellung allmählich zu nähern bzw. von dieser zu entfernen.

Die mittlere Bildplatte *d* dient zur Aufnahme von Bildteilen, die sich nicht gegen die Bildtiefe, sondern in einer Ebene bewegen sollen, die parallel zur Projektionsebene liegt. Die Darstellung solcher Bewegungen wird erzielt, indem man bei Ausübung des Verfahrens die Bildplatte *d* von Bildaufnahme zu Bildaufnahme in der Richtung verschiebt, in welcher der betreffende Bildteil jeweils bewegt dargestellt werden soll.

Die oberste Bildplatte *c* erhält insbesondere jene Bildteile, die nicht von Bildaufnahme zu Bildaufnahme ihre Stellung zu den übrigen Bildteilen verändern. Bewegungen, welche diese Bildteile oder Unterteile dieser beim Vorführen des Filmes wiederzugeben haben, können dadurch erzielt werden, daß man von Aufnahme zu Aufnahme die betreffenden Bildteile oder deren Unterteile in der Darstellung ändert.

Um solche Darstellungsänderungen möglichst einfach vornehmen zu können, werden die Bilder mit langsam trocknender bzw. von Bildaufnahme zu Bildaufnahme feucht bleibender Farbe auf die Bildplatten aufgetragen, da die Verwendung feucht bleibender

Farbe die von Bildaufnahme zu Bildaufnahme notwendigen Veränderungen an derselben Zeichnung vorzunehmen erlaubt. So kann z. B. ein unbeabsichtigtes Wachsen einer weißen Fläche dadurch erzielt werden, daß man, von Aufnahme zu Aufnahme fortschreitend, je einen entsprechenden Teil der die Glasplatte bedeckenden feuchten Farbmasse entfernt. Außerdem bringt die relativ unbegrenzte Verwendungsdauer der einmal aufgetragenen feucht bleibenden Farbe eine erhebliche Ersparnis an Farbmaterial mit sich. Der Auftrag kann dabei ein- oder mehrfarbig lediglich nach Konturen oder mit Ausmalung der Flächen erfolgen. Die verwandte Farbe muß bei tonigen Darstellungen lichtdurchlässig aufgetragen werden.

Durch entsprechende Kombination der Darstellungsänderungen mit Beleuchtungsänderungen der Bildplatten sowie mit den Veränderungen, die durch Verstellen der Bildplatten gegeneinander erzielbar sind, können die mannigfaltigsten, eigenartigsten und stimmungsreichsten kinematographischen Bilderreihen von höchster künstlerisch individueller Beeinflussung erzeugt werden.

Gegebenenfalls kann man die im Lichtweg hintereinanderliegenden Bildplatten auch noch so anordnen, daß sie in verschiedene Schräglagen zueinander bringbar sind, um auch noch dadurch Bildänderungen erzielbar zu machen, daß man die eine oder andere Bildplatte von Aufnahme zu Aufnahme in eine fortschreitende oder abnehmende Schräglage bringt und damit zu- bzw. abnehmende Verkürzungen der betreffenden Bildteile erzielt.

Patent-Ansprüche:

1. Verfahren zum Herstellen kinematographischer Bilder nach sich nicht bewegenden, zwischen den Einzelaufnahmen veränderten Vorlagen, dadurch gekennzeichnet, daß man die aufeinanderfolgenden, zur Darstellung eines kinematischen Vorganges gehörenden photographischen Aufnahmen von mehreren in dem Lichtweg hintereinanderliegenden, durchsichtigen und gegeneinander beweglichen Bildplatten abnimmt, an bzw. mit denen Änderungen der Stellung der Beleuchtung u. dgl. vorgenommen werden.

2. Verfahren nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, daß man den Auftrag der Bilder auf die Bildplatten mittels von Bildaufnahme zu Bildaufnahme feucht bleibender Farbe vornimmt.

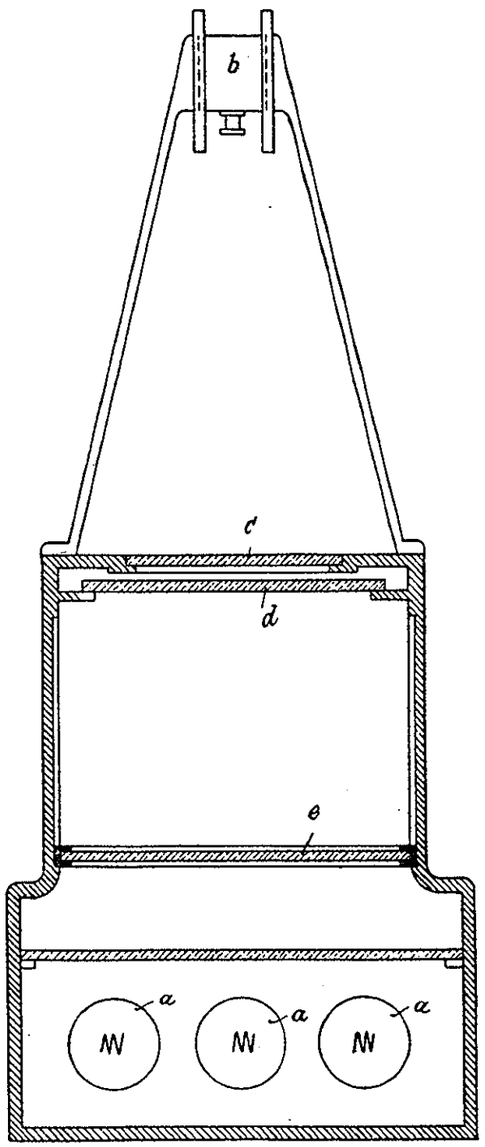
3. Apparat zur Ausübung des Verfahrens nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, daß derselbe drei hintereinanderliegende Bildplatten (*c*, *d*, *e*) besitzt, von denen die mittlere Bildplatte (*d*) allseitig parallel und die von dem Objektiv am entferntesten liegende Bildplatte senkrecht zu den anderen Bildplatten beweglich ist.

4. Apparat nach Anspruch 1, dadurch gekennzeichnet, daß die Bildplatten schräg gegeneinander einstellbar sind.

Hierzu 1 Blatt Zeichnungen.

BERLIN. GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI.

Zu der Patentschrift **338774**



PHOTOGR. DRUCK DER REICHSDRUCKEREI

Einladung zur Uraufführung von LICHTSPIEL OPUS 1

Berlin-Schöneberg, den 3. April 1921
Merseburgerstr. 5 IV. Tel. Stephan 2457

Ew. Hochwohlgeboren!

Wir geben uns die Ehre, Sie zu der in den nächsten Wochen stattfindenden Uraufführung des LICHTSPIELS OP. 1 von Walther Ruttmann ergebenst einzuladen.

Dies photodramatische Werk bildet den Anfang einer durchaus neuen Art von Kunstschöpfung. Als Beginn einer wirklich selbständigen Filmkunst sieht man Gestaltungen, Farbe und Geschehen in einer bisher noch nie gezeigten Einigung zum Kunstausdruck werden. Abschend von der Verkörperung der Ereignisse dieser Welt erhebt sich diese junge Kunst in einer Reinheit, die der Musik vergleichbar ist, zum Spiel und Gegenspiel von Motiven und Harmonien, die uns vielleicht an den Anfang einer neuen Kunstepoche führen. Die Symphonie des Optischen, die vielleicht bisher nur eine Spekulation der Aesthetiker war, wird hier Ereignis.

Der Film wurde gemalt von Walther Ruttmann, die Musik schrieb Max Butting.

Eintrittskarten mit genauer von Ort und Zeit der Vorführung gehen Ihnen rechtzeitig zu. Sollte eine größere Anzahl von Karten gewünscht werden, so bitten wir um freundliche Mitteilung.

Mit vorzüglicher Hochachtung!
RUTTMANN-FILM G.m.b.H.

Einladungskarte aus dem Archiv des Svenska Filminstitutet, Stockholm

Kino als Kunst

Wozu immer noch die Fragestellung, ob Film Kunst sei oder nicht? Der Film, dieses vor Lebendigkeit strotzende und vor allzu vielseitigen Lebensmöglichkeiten oft noch taumelnde Monstrum, hat es nicht nötig, mit der Heiligsprechung durch ein philologisches Kunstgericht zu kokettieren. Wenn der Film nicht in die Registratur 'Kunst' hineinpaßt, so liegt die Schuld nicht bei ihm, - und er kann verlangen, daß der Kunstbegriff nach ihm erweitert wird.

Aber nicht nur der Weg, den ich mit meinen abstrakten Lichtspielen beschritten habe, hat künstlerische Zukunft. Es existieren heute schon eine Menge von Filmmetern, die man beim besten Willen nicht anders als mit 'Kunst' bezeichnen kann. Wer behauptet, daß das fast unmerkliche Zucken einer Schnurrbartspitze in dem sonst regungslosen Gesicht Buster Keatons nicht Kunst sei - und zwar ganz autonome, durch nichts anderes zu ersetzende Kunst, - der hat eben Buster Keaton noch nicht gesehen. In solchen Fällen handelt es sich nicht um die technische Reproduktion einer schauspielerischen Leistung, sondern das Ereignis des Kunstwerdens vollzieht sich erst auf dem Filmstreifen, - die mimische Leistung ist lediglich vorbereitender Akt.

Freilich - solche Momente sind im Verhältnis zu der Fülle des Produzierten verschwindend gering. Der Film steckt eben noch in den Kinderschuhen - oder vielmehr: mit Säuglingsfüßen ist er sofort in ausgewachsene Schuhe hineingetreten. Kein Wunder, daß er vorwiegend stolpert. Auf einem plötzlich durch Erfindung der Kinematographie vorhandenen allerkompliziertesten Instrument wurde sofort drauflos gespielt, mit wenig anderen Sorgen, als denen um das gute Geschäft. Die relativ leicht zu erzielenden kunstähnlichen Ergebnisse waren so bestechend, daß man sich so gut wie gar nicht um die Eigengesetzlichkeit dieser neuen Bewegungskunst kümmerte. Man dilettierte sofort Symphonien, anstatt zunächst mal eine Tonleiter zu lernen.

Den Gegensatz zu dieser Arbeitsmethode, die bei der Fassade anfing, stellt der Gang meiner Filmarbeit dar, die beim Grundriß begann. Zunächst war es wichtiger, eine Möglichkeit zu schaffen, den Rhythmus des optischen Zeitablaufs auf Bruchteile von Sekunden präzis zu gestalten, als durch technische Möglichkeiten zu blenden. Deshalb ging ich den mühsamen Weg des gemalten Trickfilms. Denn diese neue Raum-Zeitkunst ist ihrer Form nach rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel. Überall, wo die bewußte oder unbewußte Erkenntnis dieser Tatsache mit filmischer Gestaltungspotenz in irgendwelchem Sinne zusammentrifft, werden Dinge entstehen, die Kunst sind.

Aus: Die Premiere, Potsdam 1925, Heft 3, S. 14. Es handelt sich um eine Entgegnung auf einen Aufsatz von Bernhard Diebold über 'Kino als Kunst', der ebenfalls in der 'Premiere', 1925, H.1 erschienen ist.

Mein neuer Film

Ein Film soll rentieren. Das heißt: Er soll nicht nur einer Gemeinde auserlesener, sondern vielen, sehr vielen, am liebsten allen gefallen. Diese Forderung hat durchaus nicht nur geschäftliche, sondern vor allen Dingen kulturelle Bedeutung. Denn nach Jahrhunderten, in denen künstlerische Interessen immer mehr zu Vereinsangelegenheiten verkümmerten, ist plötzlich durch den Film wieder ein Instrument auf die Welt gekommen, das zu Allen spricht und überall Resonanz findet. Gerade aus diesem Grunde wird natürlich bezweifelt, daß der Film Kunst sei. Denn man hat sich daran gewöhnt zu glauben, daß 'Kunst' ein Ding ist, das nur für Wenige, besonders dazu Geschulte existiere. Aber er ist Kunst. Natürlich nicht in all seinen Erzeugnissen; aber er kann es sein und wird es vor allen Dingen sein - nicht zuletzt deshalb, weil er sich an alle wendet.

Es wirkt vermutlich überraschend, daß gerade ich diese Popularität und Allgemeinverständlichkeit des Films propagiere, der ich mit meinen stofflosen 'absoluten' Filmen Dinge schuf, die zwar alle in Erregung versetzen, aber vorläufig nur von einem Teil des Publikums ganz einfach genossen werden, und die dadurch scheinbar außerhalb der normalen Entwicklung des Films stehen. Scheinbar! Denn gerade diese ganz konsequente Betonung der rhythmischen und dynamischen Gesetzmäßigkeiten des Films, wie sie einst in meinen 'absoluten' Lichtspielen geschah, beginnt nun bereits, als selbstverständliches Erfordernis in die allgemeine filmische Gestaltung einzugehen. Regisseure versichern mir heute, daß sie den filmischen Kontrapunkt, den ich aufstellte, gründlich verdaut und dauernd in ihrer Weise verwendet haben.

Als ich vor vielen Jahren in der Erkenntnis, daß der Film die Kunst unserer Zeit ist, meine ganze Arbeit auf den Film konzentrierte, bestand im Rahmen der Industrie noch keine Möglichkeit, ohne unerträgliche Kompromisse reine Filmsprache zu sprechen. Ich ging also meinen Weg für mich allein. Denn es war mir wichtiger, eine einfache Melodie richtig zu spielen, als gigantische Symphonien zu pfuschen. Heute aber wird mir die Bestätigung, daß mein Weg richtig war: Die Europäische Fox-Produktion stellt mich vor die Aufgabe, an einem großen, rein 'stofflichen' Film die Lebensfähigkeit meiner Film-Anschauungen zu beweisen. Mit Freuden gehe ich an diese Arbeit, die mir endlich die Möglichkeit schafft, zu allen zu sprechen.

Im Gegensatz zu meinen bisherigen Filmen, in denen ich reine ornamentale Formen in Bewegung setzte, werden hier die jedem

bekannten Dinge unserer Umwelt zu dramatischem Ablauf zusammengeballt und ergeben in ihrem Querschnitt - ohne Bindung an eine theatermäßige Handlung - die Symphonie der Großstadt.

Aus: Film-B.Z., Berlin, 9. Juli 1926

Gespräch mit Ruttmann

Zwischen Hunderten von kleinen Filmrollen am Klebetisch sitzt Walter Ruttmann und schneidet seinen neuesten Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Es ist nicht leicht, von ihm programmatische Erklärungen zu bekommen, und so muß man im anregenden Wechselgespräch mit diesem interessanten Menschen nach und nach alles heraushören und herausholen, was man von ihm wissen will. Die eigenwillige Persönlichkeit Ruttmanns steht allen Filmproblemen sehr individuell gegenüber.

"Wie der Film von morgen aussehen wird, ist mir im Grunde vollkommen gleichgültig. Ich bin nicht geschäftlich daran interessiert, daß sich ein bestimmtes 'Dessin' durchsetzt und leiste mir infolgedessen den Luxus, ganz einfach davon überzeugt zu sein, daß er etwas sein wird. Etwas Richtiges, etwas, das alle angeht, etwas, das erfreulich ist. Man muß an ihn glauben. Das ist nötiger und wichtiger als Prophezeiungen über seine etwaige Erscheinungsform zu geben. Das Wichtigste ist: An ihn glauben, von ihm überzeugt sein, an ihm arbeiten und abwarten!

Der Film von morgen wird nur eine logische Folge des Films von heute und des Films von gestern sein. Gestern begann er: eine technische Erfindung. Als man das Automobil erfand, gab man ihm zunächst die Form der Equipage ohne Pferde. Als man die Kinematographie erfand, photographierte man das Theater.

Heute kämpft man tapfer für die Emanzipation des Films und steht ungefähr bei einem Kompromiß mit der Überschrift: "Gebt dem Theater, was des Theaters ist, und dem Film, was des Films ist."

Ruttmann ist überzeugt, daß man morgen diesen Kompromiß nicht mehr nötig hat. Denn er ist sicher, daß man dann endlich weiß: Film und Theater sind so verschiedene Sachen wie Literatur und Musik. Das heißt, im letzten und tiefsten gemeinsamen Kern: Kunst. Man wird nicht mehr auf den Gedanken kommen, sich die Daseinsberechtigung des Films 'bei Tanten und Onkeln zu borgen'. Mehr will Ruttmann über die Art des Films von morgen nicht prophezeien. Er findet es direkt 'lächerlich', denn, so sagt er, "Geschehnisse und Wunder unserer Welt sind unermeßlich, ohne Wertunterschied und in der Folge ihrer Bedeutsamkeit unübersehbar - und alle können 'Film' werden, 'der Film von morgen'. Aber man muß sie ohne die Brille irgendwelcher Absichtlichkeit sehen und man muß sie ohne die Krücken einer anderen Kunstgattung gestalten."

Ruttmann hält die Anzeichen, daß es vorangeht, für günstig.

Nicht nur in allen Ländern, sondern auch in allen Bezirken geistiger Produktivität wird gearbeitet. Er begrüßt es, daß Regierungen, Hochschulen und Familienblätter nicht mehr umhin können, das Kuckucksei 'Film' zu bebrüten.

Wir kommen auf die Pläne des Bauhauses zu sprechen. Er ist erfreut darüber, wenn er auch einschränkend bemerkt, daß sich das Bauhaus seiner Meinung nach vorläufig nicht eigentlich produktiv, sondern mehr propagandistisch betätigt, aber er begrüßt es, daß sich ein Meister wie Moholy-Nagy für die Gestaltungskunst des Films einsetzt. Befruchtend scheinen ihm die Experimente der Franzosen Léger, Picabia und René Clair.

"Sehen Sie, man muß doch dankbar sein, und man muß sich über die Tatsache freuen, daß die Fox so mutig war, mir da eine Sache wie den BERLIN-Film in die Hand zu geben."

"Wenn Sie mich über den Film von morgen fragen, so möchte ich Ihnen eigentlich nur das sagen: Glaubt an ihn und arbeitet an ihm, dann wird er etwas."

Man bedauert, daß man schon vor ihm gehen muß, denn er gehört zu den interessantesten Köpfen der Industrie, und jedes Gespräch mit ihm zeigt Blickpunkte, die man sonst in der deutschen Filmproduktion sehr selten gewahr wird.

Clarus, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 294, 16. Dezember 1926

Berlin? - Berlin!

Ich sehe die wichtigsten Faktoren meines BERLIN-Films in:

1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel. 2. Konsequente Abwehr vom gefilmten Theater. 3. Keine gestellten Szenen! Menschliche Vorgänge und Menschen wurden 'beschlichen'. Durch dieses 'Sich-unbeobachtet-glauben' entstand Unmittelbarkeit des Ausdrucks. 4. Jeder Vorgang spricht durch sich selbst - also: keine Titel!

Aus: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 5, Mai 1927

Berlin als Filmstar

Zum ersten Male ist es versucht worden, eine Großstadt zur Trägerin der Hauptrolle eines Films zu machen. Kein Schauspieler, der *immer* etwas Theater spielt, kein Kind, das zwar an sich filmischer als der Erwachsene ist, kein Tier Star des neuen Fox-Europa-Films: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, nur *Berlin* trägt den Film.

Berlin, die interessanteste aller Städte, weil die jüngste unter den Metropolen der Welt, weil *die* Stadt, die noch wird und nicht schon erstickt ist hinter Fassaden, erdrückt von der eigenen Monumentalität, *Berlin*, eine Stadt des überall Aufstrebenden, ist Mittelpunkt, Thema und einziger Akteur meiner sinfonischen Arbeit.

Als ich mich einmal entschlossen hatte, die 'Großstadt' als Vorwurf eines Films zu nehmen, kam nur Berlin in Betracht, denn für den Film als 'Kunst der Bewegung' ist das junge, mit unbegrenzten Möglichkeiten angefüllte Berlin das dankbarste Objekt.

Diese moderne Steinhydra hatte bei den Aufnahmen Launen wie kaum eine menschliche Diva. Über ein Jahr dauerte die Arbeit, bis in vielen tausend kleinen und kleinsten Aufnahmen der vielfältige Charakter Berlins filmisch festgehalten war. Ich mußte ohne Atelier, ohne gestellte Bauten, unter erschwerenden Umständen ständig mit meiner kleinen Detektiv-Kamera auf der Lauer liegen, ich mußte hineingehen in das Leben der Großstadt, alles *unbemerkt* aufnehmen, denn keines der Objekte durfte etwas von der Aufnahme wissen und im Bewußtsein 'gefilmt' zu werden, anfangen, zu 'spielen'.

Babylonische Türme von Filmmaterial häuften sich, es galt zu sichten, zu ordnen, damit aus dem Chaos ein Mosaik, eine Sinfonie der Großstadt entstehe, eine Sinfonie der Stadt, mit der ich ein Jahr lang im Kampfe lag. Ob sie bezwungen, ob ihr chamäleonhaftes Gesicht auf den Zelluloidstreifen gebannt ist - die nahe Uraufführung wird es zeigen.

Aus: B.Z., Berlin, 20. September 1927

Der neue Film

Ein Film ohne Handlung, ohne Liebeskonflikte, ohne happy end: unmöglich! (Sollte man meinen.) Denn was kann dabei herauskommen? Lehrhaftigkeit, Unklarheit, Langeweile. Deshalb muß ich ganz zu Anfang von mir beteuern, daß es nichts Schlimmeres für mich gibt als Langeweile, und daß ich gern auf den allerklassischsten Kunstgenuß verzichte, wenn ich nur mit Hilfe eines ehrfurchtsvollen Gähnens zu ihm gelange. Gott sei Dank sind wir bald wieder so weit, daß die ernsthafte professorale Miene nicht mehr Vorbedingung für vorschriftsmäßige Kunstbetrachtung ist, sondern daß wir das Recht haben, das für Kunst zu halten, was uns gefällt, unterhält und gleichzeitig jenen gewissen Auftrieb gibt, der uns leichter und fröhlicher macht, auch wenn es sich um Ernstes handelt. Der Film BERLIN gab mir Gelegenheit, zu beweisen, daß es heute möglich ist, solche Kunst ohne alle Kompromisse zu machen. Mit manchem mußte gebrochen werden. Vor allem hieß es, die Abhängigkeit vom Theater, von der sich ja ohnehin jeder gute Film zu emanzipieren strebt, konsequent bis ins Letzte zu zerbrechen. Hauptmacht des Films ist das Unerbittliche seiner Ehrlichkeit: seine unbestechliche Objektivität. Hier sollten also nicht Schauspieler möglichst natürlich spielen, sondern die erschütternde Gebärde des sich unbeobachtet glaubenden Menschen mußte eingefangen werden. Das konnte natürlich nur dadurch gelingen, daß ich mich an die ahnungslose Menschheit heranschlich wie der Jäger an sein Wild. Nur so konnte die überzeugende Echtheit der Lebensäußerungen erzielt werden. Zweite Forderung war: Straffste Organisation des Zeitlichen nach streng musikalischen Prinzipien. Vom zartesten Pianissimo mußte konsequent bis zum Fortissimo gesteigert werden. Moll und Dur mußten logisch ineinander übergeführt oder schroff gegeneinander gestellt werden. Ein Kontrapunkt mußte entstehen aus dem Rhythmus von Maschine und Mensch. Dieser streng musikalische Charakter im Aufbau des Films gab dem Komponisten Edmund Meisel die Möglichkeit, in bahnbrechender Weise die filmische Sinfonie durch eine musikalische zu ergänzen und zu steigern, so daß hier zum ersten Mal Filmmusik selbständiger Faktor des Gesamtwerkes wurde. Ich hoffe, daß es mir gelungen ist, mit diesem Rüstzeug zu zeigen, daß Leben, alltägliches Leben, spannend, erschütternd dramatisch ist auch ohne Literatur und Theater.

Aus: Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, 23.-29. Sept. 1927; auch in: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 658/1927, zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT

Wie ich meinen BERLIN-Film drehte

Ich glaube, daß der Augenblick gekommen ist, um einiges über Entstehen, Wachsen, Werden und Vollendung meines BERLIN-Films zu sagen. Während der langen Jahre meiner Bewegungsgestaltung aus abstrakten Mitteln ließ mich die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen. Die Möglichkeit der Verwirklichung ergab sich aus meinem Zusammentreffen mit Karl Freund, der Ähnliches spürte.

Die langen Vorbesprechungen mit Freund waren beendet. In Julius Außenberg, dem Generaldirektor der Fox, hatte er einen Mann gefunden, der als einziger den Mut hatte, dieses Werk zu verantworten. Nun stand ich allein meiner Arbeit gegenüber. Von vornherein war es klar, daß die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen mußte, um das entstehen zu lassen, was ich wollte. Die Aufnahmen begannen und damit eine lange Zeit physischer Strapazen und größter Geduldsproben für meine treuen Operateure und mich. Wochen und Wochen versammelten wir uns früh um 4 Uhr, um 'die tote Stadt' zu drehen. Natürlich war es nicht möglich, sich einfach aufzustellen und aufzunehmen. Mit unendlicher Tücke und Sprödigkeit versuchte Berlin sich der Unerbittlichkeit meines Objektivs zu entziehen. Unzählig war die Reihe der Abenteuer, in denen irgendein falscher Ton im letzten Augenblick eine schon beinahe erfaßte Situation durchkreuzte. Fortwährendes erregtes Jagdfieber - fortwährende Spannung - fortwährendes Umdisponieren. Eben noch schien gerade - sagen wir - Szene 183 aufnahmebereit zu werden und schon schlug alles um, und Szene 297 mußte beim Schopf gepackt werden. Das Schwerste waren vielleicht die Aufnahmen des schlafenden Berlin. Es ist unendlich viel leichter, mit Tempo und Bewegung zu operieren als in der Ruhe und Starrheit eine konsequente Bewegungslinie durchzuhalten.

Tag für Tag fuhr ich mit meinem Aufnahmewagen durch die Stadt, um bald im Westen den verwöhnten Kurfürstendammbewohner zu überlisten, bald im Scheunenviertel ärmstes Berlin einzufangen. Täglich wurden die Aufnahmen entwickelt und ganz ganz langsam, nur für mich sichtbar, begann sich der erste Akt zu formen. Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flötenton, und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren - ich formte mein Manuskript dauernd neu während der Arbeit.

Bald tauchte das Problem der Nacht- und Innenaufnahmen auf. Sollte der Film ein geschlossenes Ganzes werden, war es unmöglich, mit den bis dahin bekannten Mitteln - Lichtwagen usw. - an diese Aufnahmen zu gehen. Ich besprach diese Schwierigkeiten mit meinem Operateur Kuntze, und aus der Notwendigkeit geboren, gelang es ihm, Filmmaterial so zu sensibilisieren, daß wir von den Lichtverhältnissen unabhängig wurden. Nun konnten wir auch hier die Menschen überlisten, nachts durch die Straßen fahrend Verkehr und Leben einfangen, wirkliches Leben in der Kaschemme zeigen, im Tanzsaal, auf dem Sportplatz, Kino, Varieté, kurz all das, was ich brauchte, um das nächtlich bewegte Berlin erleben zu lassen.

Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift.

Es gibt viele, die gewohnt sind zu hören - Bewegung erleben lernen wir erst, und wie einem Kinde alles auf die einfachste Formel gebracht werden muß, so mußte es auch hier geschehen. Ich glaube, daß die meisten, die an meinem BERLIN-Film den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher ihr Rausch kommt. Und wenn es mir gelungen ist, die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen, dann habe ich mein Ziel erreicht und damit den Beweis gegeben, daß ich recht habe.

Aus: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 241, 8. Oktober 1927

Die niederländische Filmliga

Niederländische Filmliga contra Filmindustrie. Auf der einen Seite: eine Groß- und Weltmacht, auf der anderen Seite: eine kleine Schar junger Leute filmbegeistert und filmgläubig bis in

die Knochen. Zwei groteske Gegner! Die große Industrie - soweit sie bis heute überhaupt etwas von der Existenz dieser Gegnerschaft weiß - sie lächelt. Und sonderbar: die andere Partei lächelt auch. Wer lacht zuletzt? Natürlich die Industrie. Denn *sie* wird es schließlich sein, die ihren Gegner verschluckt, verdaut und sich durch ihn nährt. Aber auch der Verschluckte wird zufrieden sein, denn im Grunde wollte er gerade das. Er wollte zum Verschlucken und vor allen Dingen zum Verdauen zwingen. Er wirds bestimmt erreichen.

Was ist diese Filmliga? Nun - eigentlich etwas sehr Wichtiges, nämlich: Publikum. Unzufriedenes, protestierendes Publikum. Ein Zusammenschluß *des* Teils der Filmkonsumenten, der sich keineswegs getroffen fühlt, wenn Produzenten, Verleiher und Theaterbesitzer mal wieder den klassischen Ausspruch tun: ‚Wir kennen unser Publikum!' Der entschiedene Protest gegen diesen nur zu bekannten Refrain der Industrie: das ist die Filmliga.

Nützen Proteste? - Es kommt darauf an, *wer* protestiert. Und es kommt darauf an, ob es mit einem Geschrei geschieht oder mit einer Tat. *Hier ist eine Tat!* Was tut sich? -

Ein paar Leute erklären: Die uns zwangsweise in den Kinotheatern vorgesetzte Einheitskost schmeckt uns nicht mehr. Wir wissen aber: es gibt anderes. Wir wissen: es gibt heute schon eine ganze Reihe von Filmen, die nur deshalb unsichtbar bleiben, weil der Typus vorläufig nicht für die Massenbefriedigungsmaschinerie normalisiert ist. Aber gerade diese Dinge wollen wir sehen. Denn *sie* sind die realen Bestätigungen für unseren Glauben an den Film. Deshalb sammeln wir Publikum, möglichst viele Menschen um uns, die ähnlich fühlen und schaffen uns so die finanzielle Möglichkeit, die auf üblichem Wege unerreichbaren Dinge zu genießen.

Auf solche Weise kam in Holland, diesem durch keinerlei Filmproduktion beschwerten reinen Konsumentenland in verblüffend kurzer Zeit eine Publikumsorganisation zustande, die von einer zur anderen Veranstaltung dauernd wächst und damit ihre Daseinsberechtigung klar beweist.

In Amerika und Deutschland diktiert die Industrie den Geschmack, in Rußland der Staat - hier aber ergreift *Publikum* die Initiative und fordert. Und siehe da: Seine Forderungen decken sich mit denen der wirklich schöpferischen und revolutionären Künstlerpersönlichkeiten aus allen Ländern.

Zugegeben: Dies protestierende Publikum ist nicht identisch mit 'dem' Filmpublikum von heute. Aber es ist bestimmt der Vortrupp des Filmpublikums von morgen. Und das wäre Grund genug, die Produktion zu alarmieren.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 304, 24. Dezember 1927; auch in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 7, Februar 1928

Staat, Film und Alkohol

Wer vom Staat verlangt, daß er dem Film hilft, ohne ein Geschäft dabei zu machen, muß der Ansicht sein, daß 'der Film' eine Kulturangelegenheit ist. Er muß aber auch das Gros dessen, was am Film produziert wird, für würdig genug halten, dem Staat als kulturelles Repräsentationsobjekt zu dienen. Mit einem Wort: Er muß den Film, wie er heute ist, für Kunst halten.

Kein Mensch zweifelt mehr an der Möglichkeit einer Filmkunst. Aber: existiert sie schon? Mit verschwindend wenigen Ausnahmen: Nein! Wozu auch! Wir haben einen Ersatz dafür: den 'künstlerischen' Film! Wir haben den Film, der zwar mit Filmkunst erschütternd wenig zu tun hat, der aber mit kunstähnlichen Schikanen derart durchsetzt und herausgeputzt ist, daß das 'künstlerische' Gewissen der Industrie und des unterhaltungswütigen Publikums vollkommen beruhigt ist.

Die Zielbewußtheit dieser Methode der künstlerischen Kostümierung des Films hat die Gemüter derart verwirrt, daß selbst der größte Teil der Anspruchsvollen darauf hereinfällt, sobald so ein Ding nur in ausreichend kompletter künstlerischer Gewandung daherkommt. Im Grunde ist aber der heutige Film in seiner überwiegenden Mehrheit nichts anderes als ein Narkotikum. Daß Qualitätsunterschiede vorliegen - etwa wie zwischen billigem Korn und edelstem Weinbrand - ändert nicht das geringste an der Tatsache, daß es sich um Fusel handelt.

Will etwa das Totalpublikum (auf das es heute noch einzig und allein ankommt) die filmische Gestaltung eines Lebensproblems genießen, wenn es ins Kino geht? Keine Spur! Es will sich zwei Stunden lang über den Jammer seines Daseins hinwegtäuschen lassen. Dieser Zustand seligen Vergessens ist aber nur erreichbar, wenn die nötigen Volumen-Prozente an Alkohol vorhanden sind. Das Happy-End um jeden Preis z.B. ist nur eine ganz saubere und logische Konsequenz aus dieser Fabrikationsmethode. Denn wer sich einen Rausch antrinkt, will nicht das heulende Elend, sondern den durch bewußte Täuschung hervorgerufenen Zustand eines erträglicheren Lebensgefühls.

Nichts gegen Alkohol! Aber: gehört es zu den kulturellen Aufgaben des Staates, den Alkoholkonsum zu heben?...

Die Situation ist demnach die: Unterstützung des Films in Bausch und Bogen kommt für den Staat als Kulturaktion nicht in Frage. Andrerseits: Finanzielle Ermöglichung einer Produktion wirklicher Filmkunst wäre vorläufig ein aussichtsloses Unternehmen, weil die Erzeugnisse solchen Produktionswillens gar nicht den Weg zu dem Publikumsteil finden würden, für den sie bestimmt sind und der sie herbeisehnt.

Hier spielt zunächst ganz einfach das Problem von Angebot und Nachfrage eine Rolle. Man sollte meinen, daß wirkliche Filmkunst sofort eine gangbare Ware sein müßte, wenn das entsprechende Bedürfnis danach vorhanden wäre. Tatsache aber ist, daß die wenigen ganz echten Filme, die bis heute produziert wurden (siehe Stroheim) fast durchweg ein geschäftlicher Mißerfolg waren. Man hat also Wertvolles angeboten und niemand hat danach gefragt. Niemand? Oh doch! Aber das Anbieten war erfolglos, weil es verkehrt geschah. Man hatte da durch Zufall einmal Kunst in der Hand und "erlaubte sich darzubieten" - wem?: Einem Publikum, das zu 90 Prozent gar nicht darauf vorbereitet war und selbstverständlich protestierte, weil man ihm statt jenes verlangten Alkohols etwas ganz anderes vorsetzte.

Daß die Industrie aus dieser neunzigprozentigen Ablehnung ihre Konsequenzen zieht, ist selbstverständlich. Denn was können sie die zehn Prozent kümmern, die bei derartiger Gelegenheit endlich einmal wirklich auf ihre Kosten kommen!

Aber gerade diese zehn Prozent des Gesamtpublikums sind es, an die sich eine Produktion mit wirklich ehrlichem Kunstwillen zunächst zu halten hätte.

Diese zehn Prozent des Weltpublikums würden ohne weiteres genügen, um die Herstellung von Erzeugnissen wirklicher Filmkunst rentabel zu machen. Aber wo sind diese zehn Prozent?

Sie sind vorläufig noch eingebettet in die Totalmasse des Filmpublikums.

Sie gehen, getrieben von ihrer unstillbaren Sehnsucht nach filmischem Erleben, geduldig in jeden neuen Film, sitzen ihre Zeit ab und sind dankbar für jene zehn Meter, in denen der betreffende Regisseur vergaß, daß er Schnapsfabrikant sein muß, und wirklich filmisch gestaltete.

Dies Publikum ist nicht schlecht. Diese zehn Prozent insbesondere haben nur den einen Fehler, daß sie zu geduldig sind. Sie nehmen die gebotene Ware als gottgewollte Notwendigkeit hin und freuen sich, daß sie in einem Fuder Stroh doch noch ein paar Körner finden.

Natürlich: es wäre tausendmal schöner, wenn wir heute schon für eine ehrlich geäußerte und filmisch geformte Meinung die Resonanz aller hätten! Wir haben das noch nicht. Die kulturellen Gegebenheiten sind nicht so, daß eine selbstverständliche Harmonie zwischen Sprecher und Chor besteht. Wir sind - zunächst noch - darauf angewiesen, uns an diese zehn Prozent zu halten; nicht etwa, weil wir nur für sie schaffen, sondern weil wir wissen, daß diese zehn Prozent von heute die hundert Prozent von morgen sein werden. Wenn aber wirklich der Glaube an die zehn Publikumsprozente besteht, die den Start einer Filmkunst rechtfertigen würden: Wie sind sie aus der Gesamtmasse der Industriekunden herauszupflücken, wer soll sie um die Fahne konzessionsloser Filmproduktivität sammeln?

Die Industrie? - Niemals! - Für jede Industrie müssen 90 Prozent wichtiger sein als zehn.

Die Industrie muß ihre Kunstambitionen auf jene seltenen Grenzfälle beschränken, in denen - wie z.B. bei Chaplin - ein geniales Zusammentreffen von reinstem Kunstkönnen und sicherstem Masseninstinkt vorliegt. Aber diese Fälle sind Glücksfälle und kommen meistens durch eine Art genialen und deshalb vollkommen gerechtfertigten Betrugs zustande - etwa so, wie es ohne weiteres denkbar wäre, eine künstlerisch wertvolle Plastik aus Zucker so zu bilden, daß das gleiche Objekt sowohl als Kunstwerk wie auch als süßendes Nahrungsmittel geschätzt werden könnte. Aber diese Ausnahmen können natürlich für die Industrie nicht Fabrikationsnorm sein. Es ist an und für sich schon außerordentlich anerkennenswert, daß die Industrie von Zeit zu Zeit das Risiko eines sogenannten Experiments wagt. Daß diese 'Experimente' in der Mehrzahl geschäftlich nicht glücken, liegt allerdings in der Hauptsache daran, daß die Industrie in solchen Fällen selbst zu wenig Vertrauen zu ihrem Mut hat und diese Dinge nicht mit dem nötigen Nachdruck herauszubringen und über das erste Stadium des Erstaunens durchzuhalten wagt. Experimente, die bei andern Industrien längst eine Selbstverständlichkeit sind, passen eben noch nicht in das Produktionsprogramm der trotz allem noch jungen Filmindustrie. Was bleibt also? : der Staat!

Was könnte er tun?

Wie könnte er die notwendige Stufung des Publikums erreichen?

Nun, zunächst ist es gar nicht so wichtig, *was* er tut, sondern daß er überhaupt etwas tut. Denn jede Aktivität von seiner Seite würde irgendwie fruchtbar sein. Er könnte z.B. damit beginnen, ein Filmarchiv zu errichten. Er würde so ein Mittel schaffen, jene wenigen wichtigen Filme, die an der hundertprozentigen Erfolgsnotwendigkeit scheiterten, überhaupt wieder zugänglich zu machen. Wäre erst einmal eine Heimat für diese Waisenkinder gegründet, so würde sich automatisch das zugehörige Publikum um sie gruppieren, vorausgesetzt, daß mit dem Archiv eine entsprechende Aufführungsmöglichkeit verbunden würde. Das wäre der zweite wichtige Schritt und würde bedeuten: Die Errichtung des Staatskinos.

Die Schwierigkeiten der Auswahl des Materials sind keine allzu große Gefahr. Denn wenn erst einmal, hervorgerufen durch Archiv und Staatskino, ein Publikum gebildet wäre, das sich seiner Existenz und seiner teleologischen Verschiedenheit zu dem Gesamt- Filmpublikum bewußt wäre, dann hätte es auch die Macht, diese Auswahl zu kontrollieren. Und selbst die Gefahr einer akademischen Versandung der Staatsorganisation wäre nicht allzu schwerwiegend. Denn jede Akademie verursacht Sezessionen, und damit wäre das Fruchtbarste da, was es gibt: *Bewegung*. Diese Bewegung zu veranlassen, wäre der Staat in der Lage.

Die Filmkunst braucht einen starken Patron. Die Industrie kann das Patronat vorläufig nicht übernehmen, denn andere Interessen überwuchern seine Interessiertheit an Kunst.

Der Staat hat das Interesse. Er ist fürs erste die 'letzte' Hoffnung.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr.1, 1. Januar 1928

Die 'absolute' Mode

Es konnte offenbar nicht ausbleiben: Der 'absolute' Film, den man vor Jahren, als ich seine ersten Proben zeigte, teils fanatisch begrüßte, teils gönnerhaft als Outsidertum belächelte, ist Mode geworden. Eine Ebbe der allgemeinen Filmproduktion ist Anlaß, den absoluten Film als Evangelium zu propagieren. Die Unklarheit über sein Wesen ist der Propaganda nur günstig.

Was ist ein absoluter Film? Ein Film, bei dem man sich nicht darauf verläßt, daß aus der Praxis des Filmemachens heraus sich Kunst entwickeln möge, sondern bei dem die Theorie, die überzeugte Vorstellung von autonomer Filmkunst am Anfang steht - die Gewißheit a priori: "So und *nur* so sind die ästhetischen Gesetze des Films."

Natürlich wäre es an sich erfreulich, wenn Künstler die Routiniers verdrängen. Aber - meint man es gut mit dem Film, wenn man zu eifrig auf seine künstlerische Reinigung drängt? Versteht man ihn richtig, wenn man ihm z.B. das Schicksal der absoluten Musik wünscht? Soll er in schlecht besuchte Konzertsäle abwandern, sich klösterlich destillieren für eine kleine Gemeinde ästhetisch Anspruchsvoller, die über die 'Reinheit' seiner Struktur wachen?

Nicht zuviel von Kunst vorneweg! Denn der Film ist - Gott sei's gedankt! - nicht nur eine künstlerische, sondern vor allem eine *menschlich-soziale* Angelegenheit! Er ist der stärkste Kämpfer für den Geist der Wiederverschmelzung vitaler und künstlicher Interessen, für jenen Geist, der heute einen Jazz 'wichtiger' macht, als eine Sonate - ein Plakat 'wichtiger' als ein Gemälde. Denn Kunst, *lebendige* Kunst ist heute nicht mehr das, was man uns noch in der Schule davon erzählt hat: Nicht mehr eine Flucht aus der Welt in höhere Sphären, sondern ein Hineinsteigen in die Welt und die Verdeutlichung ihres Wesens. *Kunst ist nicht mehr Abstraktion, sondern Stellungnahme!* Kunst, die nicht eine Äußerung enthält, gehört ins Zeughaus. Gleichgültig natürlich, worüber diese Äußerung geschieht: ob über Frauenschönheit, Sozialismus, Technik oder Natur und ihre Verkettungen. Wichtig nur die Tatsache der menschlichen Stellungnahme.

Und eben dieser Stellungnahme entzieht sich der absolute Film. Er will nicht dadurch wirken, daß das, was er aussagt, gut und stark gesagt wird, sondern dadurch, daß er - *ohne* etwas auszusagen - 'Schönes' macht. Er strebt nicht an, ein nützliches Ding so nützlich und so vollkommen zu machen, daß es ganz von selbst 'Kunst' wird, sondern er will nur Kunst von vornherein. Das ist sein Irrtum. Denn er baut nicht das Haus, sondern nur das Gerüst. *Wo er sich dieser Bescheidung bewußt bleibt, ist seine integrierende Bedeutung unschätzbar.*

Doch wo er sich als Selbstzweck und -ziel gebärdet, gleitet er automatisch in die Rumpelkammern des l'art pour l'art hinein, aus denen gerade der Film uns erlöst hat.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 30, 3. Februar 1928

Die Russen und wir

Pudowkin erzählt uns, wie er Filme macht."Ganz einfach: dies und das muß man bedenken, so und so muß man es machen."

Ist das des Rätsels Lösung, warum gute Russenfilme so turmhoch über der Mehrzahl unserer Leistungen stehen?

Nein. Es ist nicht die Mache. Es ist immer und immer wieder die Gesinnung. Nicht die politische, sondern die menschliche, und vor allem die Treue zu ihr. Nicht das Radikale der politischen Tendenz gibt den Ausschlag, sondern das Radikale und Konzessionslose der Stellungnahme. Schwarz ist hier Schwarz, und Weiß ist Weiß. Und nicht Grau, wie bei uns, die wir es weder mit Schwarz noch mit Weiß verderben wollen.

Natürlich: Die Wucht des Stoffs spielt eine große Rolle. Aber es ist nicht der Stoff allein. Die Welt ist nicht so armselig, daß nur die Revolution ein großes Thema wäre. Unser Leben ist doch erfüllt von Revolutionen. Unterdrückung, Freiheitsdrang, Kampf gegen Bedrücker, Triumph oder Niederlage - all das durchsetzt doch auch unser alltäglichstes Dasein fernab von Politik. Es ist nicht der Stoff allein: es ist die Konzessionslosigkeit der Hingabe an den Stoff. Es ist die Fähigkeit, Hassenswertes wirklich zu hassen, Liebenswertes zu lieben und Lächerliches lächerlich zu finden bis zum Erbrechen. Temperament nicht nur zu gestalten, sondern zu haben und sich zu ihm zu bekennen!

Vor nichts hat man aber bei uns eine so maßlose Scheu wie vor Bekenntnissen. 'Nirgends anstoßen!' ist immer noch unsere Parole. Diese Parole muß notwendig dazu führen, daß man es zwar zunächst mit niemandem verdirbt, aber schließlich todsicher mit allen.

Lernen wir *eins* von den Russen: *Courage!* Alles übrige erringen wir uns dann von selbst. Denn: richtige Verwendung des Schauspielers, Eindruckskraft der Photographie, überwältigender Bildschnitt - all das ist auch für uns nicht unerreichbar. Aber es wächst nicht auf dem Boden der Spekulation, sondern der Gesinnung.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 55, 3.Februar 1928

Prinzipielles zum Tonfilm (1)

Tonfilm ist Tagesgespräch. Tonfilm erhitzt die Gemüter, regt zu Diskussionen an und hat sehr vorzeitig ablehnende und begeisternde Stimmen über sich ergehen lassen müssen. Tatsache ist, daß es zwecklos ist, über die gesellschaftliche Praxis zu orakeln, daß aber rein künstlerisch große Möglichkeiten vorhanden sind.

Schreier hat es in allen Lagern und zu allen Zeiten gegeben. Als vor rund 10 Jahren nach einer 20jährigen Embryozeit der Kinematographie begonnen wurde, mit sachlichem Ernst ernsthafte Filme zu produzieren, wollte das kein Mensch wahrhaben und glauben. Kaltblütig wurden Leitsätze aufgestellt, die es ablehnten, einen rein mechanischen Vorgang als eine Kunst zu bezeichnen. Das Heute hat bewiesen, daß eine Industrie trotz des 'rein mechanischen' Produktionsvorganges Kunstleistungen hervorbringen kann. Selbst in unseren Tagen gibt es Menschen, die allen Ernstes behaupten, Film könne keine Kunst sein. Dem zu erwidern, erübrigt sich. Beweise hat der internationale Film erbracht - der Anfang ist auf jeden Fall getan, wenn auch die feststehende Linie noch fehlt. Aber hat etwa die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts auf den Gebieten der Literatur, Malerei, Musik Linie gezeigt? Mit derselben Berechtigung könnte man billigerweise in diesem Falle seine vagen Behauptungen aufstellen.

Der Weg 'vom Kintopp zur Bildkunst' ist in kürzester Zeit zurückgelegt worden.

Der Tonfilm - vollkommen gelöst nach seiner rein technisch-konstruktiven Seite hin - beginnt nun seine künstlerische Entwicklung. Es wäre von vornherein grundfalsch, ihn als einfache Steigerung des stummen Films aufzufassen. Der Tonfilm hat nicht etwa die Aufgabe, dem stummen Film die Zunge zu lösen. Er muß sich von vornherein klar darüber sein, daß seine Gesetze mit denen des tonlosen Films fast nichts zu tun haben. Es besteht hier eine vollkommen neue Situation. Die photographierte Bildbewegung wird mit dem photographierten Ton gekuppelt. Das ganze künstlerische Geheimnis des Tonfilms besteht nun darin, die Kuppelung dieser beiden photographierten Elemente so vorzunehmen, daß ein Neues entsteht, nämlich die Aktivität, die aus dem Gegeneinander von Bild und Ton erwächst. Kontrapunkt, optisch-akustischer Kontrapunkt muß die Grundlage aller tonfilmischen Gestaltung sein. Der Kampf zwischen Bild und Ton, ihr Spielen miteinander, ihre zeitweise Verschmelzung, die sich wieder löst, um von neuem gegeneinander zu agieren, - das sind die Möglichkeiten.

Zusammenfassend sei gesagt: Das Tonfilmproblem kann nie eine Steigerung oder Schwächung des stummen Filmes in sich schließen, auch nie das Problem des stummen Filmes selbst lösen oder ihn ablösen.

Der Tonfilm weist eine neue Richtung und wird den Beweis erbringen.

Aus: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 35, 1. September 1928. Leicht gekürzt unter dem Titel "Eine neue Situation" auch in: Vossische Zeitung, Berlin, 31. August 1928 (Faksimile in: Weimarer Republik, Hg. vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Elefanten Press, Berlin 1977, S. 462; dort fälschlich auf 1929 datiert).

Prinzipielles zum Tonfilm (2)

(...) Der Tonfilm steht vor seiner Entwicklung - eine einfache Reproduktion des gesprochenen Wortes, von den Gesetzen des stummen Filmes ausgehend, wäre unkünstlerisch und nicht entwicklungsfähig.

Das wollen wir genausowenig wie ich bei der Bildsymphonie der Weltstadt, bei dem BERLIN-Film 'mechanisch photographiert' hätte. In diesem Film habe ich nur das Bild sprechen lassen, das absolute Bild, abstrakt aus dem Filmischen heraus gesehen und entwickelt. Ich habe bildliche Motive rhythmisch so abgestimmt, daß sie ohne Handlung handelten und sich die Gegensätze von selbst ergaben.

Mein Bemühen ging dahin, eine in sich abgeschlossene Kunstform zu erhalten.

Da wir das Grundsätzliche des stummen Filmes als gelöst betrachten können, wäre die Annahme falsch, daß nun in Verbindung mit akustischen Vorgängen die Geburt des Tonfilms erklärt ist. Dieser Synchronismus von Ton und Bild wäre unhaltbar und könnte das Gegenteil des Gewollten erreichen: keine Steigerung der Illusion, sondern Schwächung des Eindruckes. Für den Tonfilm existieren weder die Gesetze des stummen Filmes, noch die Gesetze der Sprechbühne. Der Tonfilm hat eigene technische und künstlerische Bedingungen, die in ihren Möglichkeiten zum großen Teil ungeahnt sind. Ich bin augenblicklich mit der Herstellung meines ersten Tonfilmes für die Tri-Ergon beschäftigt. Der Fall dieses tönenden Filmes ist doppelt interessant, da die beiden modernsten technischen Errungenschaften rein äußerlich ineinander übergreifen und zu einem Vergleich reizen.

Mein Film umfaßt den deutschen Rundfunk und spielt auf allen Sendestationen, um von dort aus durch die schönsten Gegenden

des deutschen Reiches akustisch und bildlich zu führen. Der bildlose Rundfunk und der tonlose Film sind zwei Gegensätze, die gegeneinander ausgespielt im anderen Sinne dem Begriff des Tonfilmes näherkommen.

Die Möglichkeit der Fruchtbarmachung der Illusion und Phantasie liegt in der konträren Ausspielung von Ton und Bild.

Die eigenen Wege des Tonfilmes liegen gewissermaßen in der filmischen Auffassung rein akustischer Vorgänge - Ursache sieht man, Wirkung hört man -. Ein Beispiel aus meinem Rundfunkfilm: Potsdamer Platz - Mittagszeit - Riesenverkehr, den man bildlich erfaßt und sieht. Nun hört man das Stimmengewirr, das johlende, kreischende und schreiende, brüllende - das plötzlich nun wieder optisch auf einen... Löwen überblendet. Hier ist bereits die tonliche Überblendung geschaffen. Andere interessante tonfilmische Beobachtungen wird man bei einem Boxkampf anstellen können: Man sieht den Kampf, hört die Schläge - merkt dann plötzlich, wie die Temperamentsausbrüche des Publikums auf den rein bildlichen Boxvorgang weiterleiten. (...)

Aus: Film und Volk, Berlin, Heft 2/II, Dezember 1928/Januar 1929

Shaw im Tonfilm

Shaw spricht im Tonfilm. Was spricht er? Es ist wunderbar, alles ging anders mit Shaw, als ich dachte. Zunächst dachte ich: 'Er tut es überhaupt nicht.' Oh, keineswegs. Dann war ich sicher (ich überließ ihm natürlich vollkommen das, was er sagen wollte)- sicher, eine geistreiche Bosheit zu hören. Nichts von dem: Anstatt sich zu überlegen, wann er in seinem Leben die bedeutsamsten und eindrucksvollsten Sätze geboren hätte, inszeniert er folgendes: (A propos: Eitel ist er natürlich doch, er will in ganzer Figur zu sehen sein. Ich versuche, ihm zu erklären, daß es unnatürlich wirken muß, wenn er in ganzer Figur - allzuweit vom Objektiv entfernt - zu sehen ist und seine Sprache trotzdem so verständlich klingt, als ob er nahe stehen würde.)

Wir einigen uns - ich respektiere diese Eitelkeit - (er darf es, denn seine Figur ist beneidenswert jung und elastisch). - Die Aufnahme beginnt: Ein Haufen Ziegelsteine. - Dort sitzt jemand und döst. - Im Hintergrund erscheint (ganze Figur) Bernard Shaw! Kommt näher, sieht den Jemand auf den Ziegeln, fragt nach dem Weg, sagt dann: "Verzeihung, habe ich nicht das Vergnügen mit Herrn Montagu?" - "Ja." - "My name is Bernard Shaw. Wollen wir nicht eine Tasse Tee zusammen trinken? Go on!" (Beide ab.) Das alles mit sprühendem Temperament. Die 'Schule der Weisheit' wird nicht viel damit anfangen können, aber froh bin ich doch, daß Shaw weder geistreich noch boshaft war.

Aus: Berliner Tageblatt, Nr. 118, 10. März 1929

Tonfilm? - !

Als ich noch zur Schule ging, ereignete sich eines Tages etwas Aufregendes: Wir standen wieder einmal vor einem Postkartenlädchen zwecks Besichtigung der ausgelegten Kriminalgroschenhefte. Da hing: Bismarck - eine Postkarte, photographiert, gedruckt - und doch plastisch. Ein Kapitalist unter uns erstand die Karte, und nun konnten wir uns alle überzeugen: Trotz Photographie war alles da und zu fühlen: Die Nase eine starke Erhebung in der Mitte, die Backen etwas flacher, die Brust eine liebliche Wölbung. Wochenlang war diese Kuriosität der plastischen Photographie ein leidenschaftliches Sammelobjekt — bis jeder wußte, daß man das wirklich machen kann, und somit war der Weg wieder für Briefmarken und Stollwerckbilder frei. Das in letzter Zeit üppig entfachte Interesse des deutschen Publikums für den Tonfilm, von dem die meisten noch keine Proben gesehen haben, erinnert ein klein wenig an dieses Ereignis aus unserer Sextanerzeit. Denn die Vorstellung, die sich der Durchschnittsbürger von dem sprechenden Film macht, ist verankert in jener Mentalität, die in dem stummen Film eine Steigerung des Photos sieht, und der in seiner Phantasie diese Steigerung dadurch weiter fortgesetzt träumt, daß nun der Film auch farbig werden möge, plastisch, sprechend usw.

Um es vorweg zu nehmen: Ich glaube an den Tonfilm. Denn die Unmöglichkeit des plastischen Postkartenportraits beweist noch lange nicht die ästhetische und erfolgsmäßige Unmöglichkeit eines Zusammenwirkens von differenzierter Fläche und plastischer Form.

Nur bin ich der Ansicht, daß es nicht unbedingt notwendig ist, bei dem Tonfilm - den ich für eine Kunstgattung halte - auf einem noch niedrigeren Niveau zu beginnen, als das seinerzeit beim Kino geschah. Solche Praktiken wären gleichbedeutend mit einer sicheren Erdrosselung der neuen Sache gleich zu ihrem Beginn.

Wenn ich im folgenden von 'Kunst' spreche, meine ich nicht den privaten Drang eines einzelnen, seine Lebenseindrücke für eigene Rechnung gegen die böse Welt zu formulieren. Im Gegenteil glaube ich, daß heute nur Kunst sein kann, was unter vollstem Verantwortungsgefühl für ‚die böse Welt' getan wird. Kunst gibt es nur noch für unser Publikum, nämlich unsere Mitmenschen.

Gerade der Tonfilm hat nun schon in der Wesensart seiner Herstellung gewisse Besonderheiten, die das frühere diktatorische Gegeneinander von Künstler und Publikum ausschließen. Der vordem mögliche Typus des Künstlers in der Dachkammer - Erfolg garantiert in 200 Jahren - ist für uns eine komische Figur. Der Tonfilm dagegen erlaubt nicht mehr die Versessenheit und Selbstverliebtheit in ein Spezialtalent. Es wird gleichgültig, wenn einer nur musikalisch ist oder nur poetisch oder nur malerisch. Es entfällt die Trennung der spezifischen Begabungen und - da Kunst heute für den Menschen gemacht wird, dieser Mensch aber sowohl Auge wie Ohr wie Gehirn hat, ergibt sich die Notwendigkeit des dementsprechenden universellen Künstlertypus. Der Überdruß von Konzertsälen, Bildergalerien und Theatern hat zum Kino geführt. In ganz anderer - und wie ich glaube - ungleich stärkerer Art wird der Tonfilm in der Lage sein, aus der Enge spezialistischer Kunst und Unterhaltungsbefriedigung zu führen, wenn...

Wenn er von Anfang an Mut genug hat, original zu sein, wenn das Vertrauen des Produzenten in seine Sache groß genug ist, um sie nicht zu einem Reproduktionsverfahren zu degradieren, dessen anfängliche Verblüffungswirkung in kürzester Zeit verebben muß. Dies Verebben geschieht aber mit tödlicher Sicherheit, wenn man darauf baut, daß die Menschheit länger als ein halbes Jahr Spaß daran hat zu konstatieren, daß sein Kinoliebling im selben Takt sprechen kann wie seine Lippen sich bewegen.

Wie aber?

Man versuche sich klar zu machen, daß Tonfilm seiner Gestaltungsmethode nach nichts anderes sein kann als Kontrapunkt. Das heißt: Bild kann nicht verstärkt werden durch parallel laufenden Ton. Das wäre unbedingt Abschwächung genau so wie bei einer wiederholten Beteuerung oder wie bei einer faulen Ausrede, die man mit zwei verschiedenen Argumenten zu stützen sucht. Tonfilm gestaltender Kontrapunkt aber wäre ein bewußtes Gegeneinanderspielen der beiden Ausdrucksmittel - Bild und Ton - in gedanklicher Bindung. Etwa:

Du hörst: eine Explosion - und siehst: das entsetzte Gesicht einer Frau.

Du siehst: einen Boxkampf - und hörst: die tobende Menge.

Du hörst: eine klagende Geige - und siehst: eine Hand, die zärtlich eine andere streichelt.

Du hörst: ein Wort - und siehst: Die Wirkung des Wortes in dem Gesicht des anderen. Nur so können diese beiden ihrem Material nach grundverschiedenen Dinge: Ton und Bild sich gegenseitig steigern. Laufen sie parallel, dann ist das Ergebnis: Panoptikum.

Das in der Filmpraxis bei weitem unterschätzte Stilgefühl des Publikums wird beim Tonfilm ebenso prompt reagieren, wie damals bei den plastischen Postkarten.

Aus: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1115 zu MELODIE DER WELT

Programmsätze eines Praktikers: Tonfilm-Schaffen

Tonfilm-Schaffen ist heute noch vorwiegend die Auseinandersetzung mit einem vollkommen neuen unerprobten Material: Der Kernpunkt des Problems liegt in der intuitiven Erfassung einer möglichst zweckmäßigen und möglichst wesensgerechten Verwendungsart dieses Materials. Nur von der konsequent materialgerechten Verarbeitung des Tonfilms wird seine Wirkungsmöglichkeit abhängig sein. Es handelt sich also um etwas Ähnliches wie um die Forderung, Fabrikschornsteine nicht aus Holz zu bauen, Klubsessel nicht aus Ziegelsteinen oder korinthische Kapitäle nicht aus Gußeisen.

Material...

Die Fehler, die der Film in seinen Anfängen machte und die wir heute belächeln, waren auch nichts anderes als ein Mißverstehen des damals neuen Materials. Ähnliches Mißverstehen wird auch beim Tonfilm zunächst unvermeidlich sein, unvermeidlicher sogar als beim stummen Film, weil man die Wesensverschiedenheit des neuen Materials unterschätzen wird. *Denn Tonfilm ist nicht einfach stummer Film plus Ton, sondern ein grundsätzlich Neues, dessen Lebendigkeit und Gesetzmäßigkeit auf dem Schnittpunkt zwischen Bild und Ton überhaupt erst beginnt.* Tonfilmregie ist dementsprechend eine vollkommen neue Kunst, die nicht nur außer der optisch-dynamischen Produktivität noch eine akustisch-dynamische verlangt, sondern noch eine neue, nämlich die der Multiplikation beider Phänomene.

...und Handwerk

Zu diesen Schwierigkeiten der Materialbehandlung im Sinne künstlerischer Gestaltung treten die Schwierigkeiten des rein Handwerksmäßigen. Das neue Handwerk ist natürlich sehr viel komplizierter als das des stummen Films. Die gleichzeitige Kontrolle über Ton und Bild verlängert die Vorbereitungen bis zur Aufnahme ganz beträchtlich, und zwar um mehr als das Doppelte. Denn während die Erfahrung eine Unzahl von Hilfsmitteln und Kniffen hervorgebracht hat, um die Vorbereitungsdauer der Bildaufnahme auf ein Minimum zu reduzieren, fehlen für die Tonphotographie beschleunigende Hilfsmittel bisher fast vollkommen. Infolgedessen erfordert jede neue Toneinstellung ein neues Ausprobieren und Abhören, ein ganz subtiles Verändern der Mikrophonstellung und der Verstärkung und vor allem die Schaffung des dem Bild entsprechenden akustischen Raums. Denn *während der Bildausschnitt eines Raumteils ohne weiteres die Illusion des ganzen Raumes erzeugen kann, ohne daß er vorhanden ist, enthüllt die Aufnahme des Tons - sei es Geräusch, Musik oder Sprache - unbarmherzig die Art und Größe des Raumes, in dem er erzeugt wird.* Die Tonaufnahme eines gesprochenen Wortes ergibt nämlich nicht nur die Lautphotographie dieses Wortes, sondern auch das genau qualifizierte akustische Abbild des Raumes, in dem es gesprochen wurde. Dasselbe 'Ja' von demselben Menschen in derselben Lautstärke gesprochen, ergibt in der Aufnahme ganz entscheidend verschiedene Resultate, je nachdem, ob es in einem Badezimmer, einer Kirche, im Freien oder - in einem ungedämpften Filmatelier gesagt worden ist.

Dieses Problem des qualifizierten Raumes mit den sich daraus ergebenden schöpferischen Möglichkeiten gehört zu den interessantesten des ganzen Tonfilms - neben vielen anderen, wie z.B. dem der akustischen Überblendung oder der bewußten Verzerrung des aufgenommenen Tons. Wichtiger aber als der technische Ausbau des Werkzeugs, der sich von selbst vollziehen wird, ist die geistige Erfassung der autonomen Möglichkeiten dieses Handwerkszeugs, das reinliche Vordringen zu der Erkenntnis: Dies kann ich mit diesem Mittel erreichen - und *nur* mit diesem.

Aus: Filmtechnik, Halle, 27. April 1929; auch in: Die Scene, Blätter für Bühnenkunst, Berlin, August 1929

Der isolierte Künstler

Film besteht aus Negativ und Positiv. Beim Negativ ist das Schwarze weiß, beim Positiv ist das Weiße schwarz.

Film besteht ferner aus Kunst und Geschäft. Bei der Kunst ist das Geschäft "wer weiß?", beim Geschäft ist die Kunst meistens negativ. Positiv bleibt allein die Tatsache, daß das selbstverständliche gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis, das filmtechnisch zwischen Negativ und Positiv besteht, bis heute zwischen Kunst und Geschäft noch nicht hergestellt werden konnte. "Du wirst ihn in die Ferse stechen, und er wird dir den Kopf zertreten!"

Es ist klar, daß dieses prinzipiell feindliche Verhalten zwischen der Kunst und dem Geschäft unrentabel ist. Denn beide sind aufeinander angewiesen. Die Kunst bereitet das Geschäft von morgen vor, das Geschäft nährt sich von der Kunst von gestern. Einen Kompromiß von gestern und morgen auf ein Heute wäre das richtige - weil das kein Kompromiß wäre, sondern einfach Vernunft. Wer aber kann mit dieser Vernunft beginnen?

Für das Geschäft existiert der Begriff Kunst nur als dekoratives Element - als Mittel zu Steuerermäßigungen und als Köder. Was soll auch dieses unbequeme, unkalkulierbare, ziffernmäßig nicht zu erfassende Etwas im Geschäftsgang einer Industrie, die es prinzipiell ablehnt, mit einer Rentabilität à la longue zu rechnen, und die ihrer ganzen Struktur nach nur existieren kann, wenn ihre Erzeugnisse sofort - fast wie durch Überrumpelung - geschluckt werden. Kunst kommt für sie also nur in Betracht als stellenweises zugkräftiges Aushängeschild, und in ihrer Verwendbarkeit lediglich in stark verdünntem, denaturiertem und verschnittenem Zustand.

Denkbar wäre die Versöhnung und Ausbalancierung von Kunst und Geschäft durch einen außerhalb stehenden Machtfaktor: durch einen Mäzen oder den Staat. Aber Mäzene existieren nur noch in Märchenbüchern oder zur Propagierung einer Diva, und der Staat scheint - wenigstens in unseren kapitalistischen Ländern - an diesem Problem vorläufig gänzlich uninteressiert zu sein. Bleibt also die Initiative der Kunst. Wer aber repräsentiert die Kunst für den Film? In Frankreich, vielleicht auch in Holland und anderswo besteht die Möglichkeit des Zusammenschlusses, der Einheitsfront derer, die Kunst wollen und Kunst für nützlich halten. Man nennt das 'Avantgarde', hat Kenntnis genommen von ihrem Vorhandensein und rechnet bis zu einem gewissen Grade mit ihr, weil sie Beweise dafür erbracht hat, daß Nachfrage besteht. Es existieren in diesen kulturell begabten Ländern Kinos, die gegen den Strom schwimmen und sich trotzdem dauernd vermehren können. Dieser anderswo erzielte Erfolg ist aber für uns in Deutschland nicht einfach zu imitieren. Wir haben nicht die

Begabung, gemeinsames Wollen expansiv fruchtbar zu machen. Jede Erkenntnis eines mit anderen geteilten Impulses wird bei uns automatisch immer wieder höchstens zur Gründung eines Stammtisches führen, der seine Statuten fixiert, sich abschließt, anstatt zu kolonisieren.

So bleibt für uns nur die Hoffnung auf die Persönlichkeit, die stark genug ist, alle Kompromisse zu riskieren, ohne sich zu degradieren; auf die Persönlichkeit, die elastisch genug ist, sich bis ins Hauptquartier des Gegners durchzuschwindeln - um ihn zu überzeugen.

Aus: Filmtechnik, Halle, 25. Mai 1929

Moderne Werbung im Film

Ich habe früher auf der Basis meiner abstrakten Filme einige kurze Reklamefilme für Pinschewer gemacht.

Die Werbemöglichkeiten des Films, die mich heute interessieren, liegen in umfassenderen und größer gespannten Aufgaben, wie sie zum Beispiel Citroën seinerzeit in dem *Schwarzen Geschlecht* und die Hapag in MELODIE DER WELT stellten.

Es wäre sicher ein großes Verdienst, durch Interessierung der großen Industrie- und Kapitalgruppen für diese Werbemöglichkeit dem Film neue Mittel und neue Impulse zuzuführen.

Die Stoffgebiete aller großen Industriezweige werden sich durch lebenswichtige und menschlich interessierende filmische Themen repräsentieren lassen, die dramatisch gestaltbar sind, vorausgesetzt natürlich, daß nicht kleinliche Reklamebesessenheit die Entfaltung behindert.

Denn die Werbewirkung wird um so größer sein, je weniger aufdringlich und durchsichtig sie erzielt wurde.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 189, 10. August 1929

Die Symphonie der Welt

Der Tonfilm ist ein Ausdrucksmittel, das sich vom Stummfilm nicht durch größere Präzision, sondern bereits durch seine Natur unterscheidet. Vor einem Jahr hat mir die Hamburg-Amerika-Linie die Möglichkeit gegeben, eine SYMPHONIE DER WELT zu schaffen. Dieser Film, der vor unseren Augen den visuellen Rhythmus des Universums ausbreitet, sollte zugleich auch dessen Melodie hörbar machen.

Ein Tonfilm ist nichts anderes oder sollte nichts anderes sein als eine in kinematographische Bilder umgesetzte und mit einer passenden Tonspur versehene Handlungsfolge, genauso wie in einem Musikstück die Hauptstimme mit den Nebenstimmen harmonisch verbunden ist. Jedes klug eingesetzte Material kann bei einen solchen Film Verwendung finden. Eine noch so unvollkommene Technik stellt eine geringere Gefahr dar als die Ausbeutung und Anwendung des Verfahrens um seiner selbst willen oder, wenn es sich um eine neue Erfindung handelt, das Streben nach sensationellen Effekten.

Um Maschinenlärm, beeindruckend wie er auch sein mag, weil man ihn im Kino bisher noch nie zu Gehör bekam, in ein Element der Kunst zu verwandeln, muß man ihn in Bilder und Klänge umsetzen, und zwar so, daß aus den verschiedenen Tönen noch das Brummen der Maschinen herauszuhören ist. So wie in bezug auf die Leinwand die Hauptaufgabe darin bestand, das verstreute Material zu ordnen, damit daraus keine 'Wochenschau' wurde, so mußte auch jeder Ton und jedes Wort, dieses ganze Durcheinander von Geräuschen, Instrumenten und menschlichen Stimmen gesetzt werden und sich wie zufällig in die Gesamtkomposition einfügen lassen.

Musik besteht nicht nur aus leisen und lauten Tönen, sondern auch aus Intervallen, aus Generalpausen. Doch die Tonapparatur, die unabhängig arbeitet, ist gegenwärtig noch nicht imstande, diese Pausen festzuhalten; es ist bisher nicht möglich, 'stumme' und 'vertonte' Szenen aufeinanderfolgen zu lassen.

Einen nicht geringen Teil des Bildmaterials hatte mir die Hapag überlassen. Aber dieses für einen Tonfilm bestimmte Bildmaterial war stumm. Es mußte also nach dem Schnitt mit Tönen unterlegt und synchronisiert werden. Ich sah mich jedoch nicht in der Lage, ausschließlich mit Klängen und Tönen zu arbeiten. Wenn ich ein optisches und akustisches Bild von der Welt liefern wollte, mußte ich an das menschliche Herz appellieren. Es ist ein Irrtum, wenn man meint, man könne objektiv sehen und hören. Der große Fehler der meisten Reisebeschreibungen und Dokumentarfilme liegt in diesem Wunsch, ein möglichst ungefiltertes Bild zu zeigen. Aber wir sehen die Dinge mit dem Verstand und dem Herzen. Der Mensch sieht jedoch mehr als er hört. Sein Auge vermag alles Sichtbare aufzunehmen. Im Gegensatz dazu nimmt er nur die Hälfte dessen, was er hört, mit Bewußtsein wahr. Nur besonders eindrucksvolle Hörempfindungen gelangen ganz in sein Bewußtseinsfeld. Darum war ich bestrebt, in meinem Film nur an Kulminationspunkten laute Geräusche einzusetzen, während die Musik, die die stummen Teile des Films unterschwellig wahrnehmbar begleitet, jener Melodie ähneln sollte, die sich unmerklich durch den Lauf aller menschlichen und irdischen Dinge zieht.

Es kam darauf an, die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Menschen aufzuzeigen, ihre Affinität zu wilden Tieren, ihre Verwurzelung in der Landschaft und dem Klima und nicht zuletzt ihr Ringen um Menschlichkeit und um ein menschenwürdiges Dasein. Es bedurfte einer einfühlsamen Darstellungsform all dessen, was die Menschen seit jeher und über alle Grenzen hinweg bewegt: die Liebe, die Religion, die Armee, der Krieg; die Mutterschaft und die Liebe der Kinder; die Künste (Tanz, Musik, Architektur, Theater); Nahrung, Verkehr, Freizeit, Sport. Wie diese Worte beinhalten, mußte filmisch gestaltet werden. D.h., es war erforderlich, diese Reihe von Begriffen so innig miteinander zu verschmelzen, daß nicht bloß eine Abfolge von Bildern entstand, sondern die Wirklichkeit, die sie widerspiegelten, in eine nach rationalen Gesichtspunkten angelegten Ablauf, in eine logische Folge einfließen würde.

Der erste Akt beispielsweise ist äußerlich nach folgenden Gesichtspunkten aufgebaut: Architektur, Verkehr, Religion, Armee, Krieg. Aber diese Aufeinanderfolge unterschiedlicher Bilder verdient nur Film genannt zu werden, wenn das Absp[ielen] einer Bilderreihe logisch zur nächsten überleitet und aus ihrer Aneinanderreihung eine dramatische Folge entsteht. Die Bilderg[ruppe] zum Thema 'Religion' beginnt mit einer Szene der stillen Andacht, an die sich andere, lebhaftere Ausdrucksformen von Fr[ömmigkeit] anschließen; sie gipfelt in prunkvollen Massenumzügen von Menschen, die verschiedene Gottheiten anbeten. Die Vielzahl von Personen, die Gegenstand dieser Verehrung sind - sich hier an Buddha und dort an Jesus oder Konfuzius richtet - enthält im Keim bereits einen Konfliktstoff, der zur nächsten Gruppe führt, zur 'Armee'. Ein Trompetensignal unterbricht die weihevolle Musik, und Soldaten aus aller Welt beginnen aufzumarschieren. Die Woge der Begeisterung, die dem immer mächtiger werdenden Militärapparat entgegenschlägt, führt zur Katastrophe: zum Krieg. Und dieser endet in der reglosen Stille eines gewaltigen Feldes voller Gräber von gefallenen Soldaten.

Auf analoge Weise ist die Tonspur aufgebaut. Zwar haben die Unzulänglichkeiten der jungen Tonfilmtechnik zahllose Schwierigkeiten mit sich gebracht, doch gerade der Kampf mit den Tücken der Technik gehörte zum reizvollsten Teil meiner Aufg[abe]

be. Denn dieser Kampf war es auch, der mir den märchenhaften Reichtum an neuen Ausdrucksmitteln offenbarte, wie ihn keine Theorie erahnen läßt. Das hat mir die Gewißheit gegeben, daß diese Technik, die imstande sein wird, alles Hörbare in der Welt festzuhalten, so wie der Film sich alles Sichtbaren bemächtigt hat, ein Werkzeug des neuen Geistes ist und von außerordentlicher Kraft. Das, was sie hervorbringen wird, wenn der Nebel der ersten, nach sensationellen Effekten haschenden Versuche sich einmal gelichtet hat, wird im wahrsten Sinne des Wortes die 'Melodie der Welt' sein.

Rückübersetzung aus: La revue du cinéma, Paris, Nr. 8, 1. März 1930

Technik und Film

Eine Untersuchung über die Bedeutung der Technik für den Film muß damit beginnen, den Begriff 'Film' auf seine Eindeutigkeit hin zu prüfen. Denn die Rolle, die die Technik für den Film spielt, wird eine sehr verschiedene sein, wenn die Dinge, die man mit 'Film' bezeichnet, etwas untereinander grundsätzlich Verschiedenes sein können. Eine solche grundsätzliche Verschiedenheit besteht aber in der Tat und muß deswegen so stark wie möglich betont werden, weil eine Verwischung der Abgrenzungen weder der einen noch der anderen Art zugute kommt.

Freilich ist die Trennung der Arten an vorhandenen Beispielen außerordentlich schwer nachzuweisen, weil sie bunt durcheinander und beieinander existieren und scheinbar miteinander verschmolzen sind. Trotzdem ist theoretisch und für eine Untersuchung der wesentlichen Bedeutsamkeit die Trennungslinie unbedingt zu ziehen, und es ergeben sich die beiden Bedeutungen: Film als Unterhaltungs- und Belehrungsmittel und : Film als Kunst.

Gegen diese prinzipielle Trennung des Begriffs Film in 'Unterhaltung' und 'Kunst' ist eine Reihe von berechtigten Einwänden denkbar. Vor allen Dingen die Fragestellung: "Warum soll ein Unterhaltungsmittel nicht Kunst sein können?" oder "Warum soll Kunst nicht unterhaltend sein dürfen?"

Niemand wird die Berechtigung dieser Einwände bestreiten. Niemand wird sich auch etwas Besseres für den Film wünschen können, als daß 'Unterhaltung' 'Kunst' sei und 'Kunst' 'unterhaltend'. Eine solche chemische Bindung wäre natürlich das Ideal - in Wirklichkeit aber tritt sie nur in den seltensten Ausnahmefällen ein und wird vor allen Dingen nicht systematisch angestrebt, sondern durch ein Gemenge ersetzt, das weder schwarz noch weiß ist und in seiner Unentschiedenheit eine Buntheit vortäuscht, die kein anderes Ziel hat als das, den Käufer anzulocken. Die zu fordernde chemische Bindung zwischen Kunst und Unterhaltung hätte aber zur Voraussetzung, daß beide Stoffe von dem Hersteller des Ergebnisses 'Film' als zumindest gleichwertige und gleich wichtige Elemente angesehen würden. Diese Voraussetzung besteht aber keineswegs - kann auch gar nicht bestehen, weil nämlich die Herstellung von Filmen fast ausschließlich industriell geschieht.

Das bedeutet: Rentabilität ist in jedem Falle wichtiger als Qualität. Das bedeutet sogar: Die Sorge um den geschäftlichen Erfolg muß auf alle Fälle wichtiger sein als die Rücksicht auf die Güte und Dauerhaftigkeit der Ware.

Mit dieser Feststellung soll gegen die Industrie nicht der geringste Vorwurf erhoben werden. Für eine kapitalistisch geartete Industrie wäre es erbärmlich und unmöglich, wenn sie das geschäftliche Resultat durch eine Art Seelsorge des Konsumenten gefährden würde. Sie muß - so, wie sie nun einmal ist - verdienen, und zwar sofort verdienen. Wenn sie das nicht täte, könnte sie nicht weiterproduzieren und wäre also lahmgelegt.

Man könnte daraus den Schluß ziehen, daß also alles in Ordnung ist, daß sich die Menschheit mit dem geringen Prozentsatz an Kunst in der Menge der hergestellten Filme gefälligst zufriedenzugeben habe, weil es nun einmal nicht anders geht. Schließlich ist wirkliche Kunst auf allen so genannten Gebieten etwas außerordentlich Seltenes - warum also beim Film mehr verlangen als anderswo?

Ein Verzicht auf dieses 'Mehrverlangen' wäre aber sowohl für die Kunst wie für die Industrie vernichtend. Die Industrie selbst weiß das ganz genau, weiß auch, daß das Verlangen nach mehr nie aufhören wird. Deshalb ist sie ja auch dauernd bemüht, Neues zu bieten. Sie macht nur den einen Fehler, daß sie zur Befriedigung des Verlangens nach mehr einseitig die Möglichkeit der Technik heranzieht. Wenn der stumme Film nicht mehr ‚zieht', muß die Technik ihn tönend machen, wenn der Tonfilm nicht mehr genügt, muß er farbig werden, plastisch usw.

Das bedeutet viel für das Unterhaltungsmittel Film, verschwindend wenig für den Film als Kunst. Was könnte aber auch die Industrie für die Kunst tun? Sie, die nun einmal ihrer ganzen Struktur nach darauf angewiesen ist, sofort zu verdienen, muß die Wesensart ihrer Erzeugnisse so bestimmen, daß sie unmittelbar nach der Fertigstellung gefallen. Kunstwerke brauchen aber erfahrungsgemäß oft eine gewisse Zeit, um sich ‚durchzusetzen'. Ihre Wirkung und die Möglichkeit, sie geschäftlich zu verwerten, wird nach dieser Zeit zwar erheblich größer und anhaltender sein als die der für den Tagesbedarf geschaffenen Unterhaltungsware. Die Industrie ist aber nicht in der Lage, eine solche Zeit abzuwarten und muß deshalb darauf verzichten, Kunst als lebendigen Erneuerungsfaktor ihrer Erzeugnisse zu verwenden. Immer wieder bleiben es nur die Fortschritte der Technik, die dem Film neue Kaufkraft geben müssen. Die Entwicklung des Films bewegt sich infolgedessen nicht auf einer autonom-kulturellen Linie, sondern ganz einfach am Gängelbande technischen Fortschritts. Die Technik ist für sie der deus ex machina, der immer dann von neuem einzugreifen hat, wenn die Wirkungskraft ihrer letztvergangenen Auffrischung sich zu erschöpfen beginnt.

Trotz diesem Abhängigkeitsverhältnis des Films von den technischen Fortschritten hat sich bisher im Grunde noch kein wirklich produktives Prinzip eines Miteinander- und Füreinanderarbeitens zwischen Film und Technik herausgebildet. Es ist sonderbarerweise keineswegs so, daß der Film der Technik Aufgaben stellt, die diese zu lösen hätte. Die Technik geht ihren Weg fast vollkommen getrennt und begnadet gewissermaßen nur von Zeit zu Zeit den Film mit ihren Früchten. Es liegt auf der Hand, daß dieses System sehr unfruchtbar ist, und zu erklären ist es nur durch die Jugend, und zwar die sehr stürmische Jugend der Filmindustrie, die ihr keine Zeit ließ, ihr Gebäude nach allen Richtungen hin solid zu fundieren.

So überrascht vor allen Dingen an dieser Industrie bei einem Vergleich mit anderen Industrien und Fabrikationszweigen das vollkommene Fehlen des Laboratoriums. Diese für die Entwicklung eines Fabrikationsgebietes wichtigste Keimzelle ist in der Filmindustrie nirgends in wirklich ernstzunehmender Form anzutreffen. Und doch wäre gerade das Laboratorium für den Film der Nährboden, auf dem er sich aus sich selbst heraus und ohne das fortwährende Angewiesensein auf außen entwickeln und befestigen könnte. Es lohnt deshalb, die Möglichkeiten eines solchen Film-Laboratoriums genauer zu untersuchen.

Es wäre nicht etwa Aufgabe dieses Laboratoriums, die Verbesserung und Erweiterung der Apparaturen zu studieren. Das ist eine Angelegenheit der technischen Industrien, mit der sich der Film nicht zu beschweren braucht. Wohl aber müßte hier eine Versuchs- und Untersuchungswerkstätte geschaffen werden, in der das *Ausdrucksmittel* 'Film' von allen Seiten her und nach allen

Seiten hin auf seine Entwicklungsmöglichkeiten geprüft wird. Ein Treffpunkt sollte entstehen, an dem sich die Wünsche der produktiv Filmschaffenden mit den Vorschlägen der Technik begegnen, etwa in der Weise, daß der schöpferische Künstler der Technik sagen kann: dies und das schwebt mir vor, ich kann es mit dem vorhandenen Handwerkszeug nicht ausführen - kannst du mir das dazu notwendige Mittel bauen - und daß umgekehrt die Technik dem Künstler sagt: dies und das könnte ich konstruieren - hast du Verwendung dafür?

Ein solches aktives Sammelbecken der künstlerischen Wünsche und der technischen Vorschläge müßte aber vor allen Dingen das enorm wichtige positive Resultat einer Sichtbarmachung der Begabungen haben. Denn - etwas übertrieben (aber nicht allzu sehr übertrieben) hing beispielsweise bisher die Auswahl der Filmoperateure nicht von ihren Talenten ab (nämlich die Verbindung technischer Begabung mit der Fähigkeit sensibelster Einfühlung in die Absichten des Regisseurs) - sondern von dem Besitz der modernsten Apparatur und der auf diesen Besitz gegründeten Möglichkeit eines imponierenden Auftretens, während für den begabten Operateur ohne Apparatur fast keine Möglichkeiten bestehen. Das 'Laboratorium' aber, das automatisch junge, wirklich interessierte Kräfte anziehen müßte, könnte zwangsläufig eine Auswahl der tatsächlichen Begabungen technischer und künstlerischer Art vornehmen und vor allem diese Begabungen aus ihrer Verborgenheit hervorholen.

Mit einer solchen Sichtbarmachung der Begabungen wäre aber schon etwas in jeder Beziehung Wichtiges und für beide Bedeutungen des Begriffes 'Film' Fruchtbares erreicht. Denn wenn man Kunst will und 'Kunst' dem Unterhaltungsmittel überzuordnen wünscht, darf man nicht vergessen, daß die Voraussetzung dazu das Vorhandensein des 'Künstlers' ist.

Nun ist aber der eigentümliche Kunstmechanismus des Films dem 'Künstler' nicht ohne weiteres zugänglich. Das Vordringen einer wirklich produktiven Filmbegabung bis zur Möglichkeit des Produzierens wird in den meisten Fällen nicht durch das zu geringe Volumen dieser Begabung vorzeitig unterbrochen, sondern durch die Behinderung von seiten des bestehenden Systems, das noch nicht mit der Wichtigkeit positiver Produktivität kalkuliert, - und durch die vorläufig noch bestehende Kompliziertheit und Kostspieligkeit des gesamten Apparats. Während der Dichter mit den geringsten technischen Mitteln ein gewaltiges Dichtwerk schaffen, der Komponist wenigstens den ziemlich genau fixierten Anlaß einer musikalischen Lautbarmachung herstellen kann, sieht sich der Filmkünstler erst dann in der Lage, seine Ideen zu realisieren, wenn es ihm durch die mannigfaltigsten, nicht eigentlich zu seiner Produktivität gehörigen Bemühungen gelungen ist, an die teure und komplizierte Klaviatur seines Instruments zu gelangen. Daß etwa in einem einzigen Meter eines gezeichneten Tontrickfilms - trotz aller Popularität - mehr Kunst enthalten sein kann als in tausend Millionenfilmen, daß also nicht unbedingt die Kompliziertheit und Kostspieligkeit des Apparats ausschlaggebend für den Kunstwert sein muß, ist in diesem Zusammenhang zwar bemerkenswert, aber nicht von prinzipieller Bedeutung. Denn solche Fälle sind begnadete Ausnahme- und Glücksfälle. Sie beweisen viel für die Sieghaftigkeit des Genies über die Materie, aber nichts für den methodischen Versuch, den produktiven Kräften Hindernisse aus dem Weg zu räumen und ihre Entfaltung zu erleichtern. Denn immer bleibt die Tatsache, daß diese Entfaltungsmöglichkeit künstlerischer Persönlichkeit im Film durch die Umständlichkeit und Kostbarkeit seiner Produktionsmethoden schwer behindert wird.

Es wäre also zunächst von der Technik zu fordern, daß sie den konsequenten Weg einschlägt, das Handwerkszeug des Films derart zu vereinfachen und zu verbilligen, daß es auch den geschäftlich Unbegabteren zugänglich gemacht werden kann. Diese Forderung kann für die Technik aber erst dann erfüllbar werden, wenn ihr der praktische Wert des Geforderten einleuchtet. Und diese Einsicht wiederum ist nur unter der Voraussetzung möglich, daß der der Technik anhaftende Nimbus auf das richtige Maß zurückgeführt werden kann und sie zu dem wird, was sie eigentlich ist, nämlich Dienerin des Geistes. Kunst ist aber ein Teil des Geistes, und wenn sie auch als 'Ersatz' für nicht erreichbare Lebensfreuden charakterisiert werden kann, so bleibt sie dennoch eine viel reellere Sache als das, was sie ersetzt, weil sie selbst durch nichts zu ersetzen ist. Und wenn es auch der Technik zum Beispiel gelungen ist, uns durch Schaffung des Flugzeugs eine neue Dimension des Raumes zu erschließen, so bleibt dennoch die Kraft des Geistes und damit auch der Kunst in ihrer ewigen Position, die uns alle Dinge der Welt jederzeit neu und in neuen Dimensionen zu erobern erlaubt.

Nicht Geringschätzung der Technik ist damit ausgesprochen, sondern Abwehr gegen Unterschätzung des Geistes im Gefolge modischer Überschätzung alles Körperlichen gegenüber dem Geistigen. Denn zum Körperlichen gehört die Technik ebenso wie der 'Stoff' oder der 'Inhalt' im dramaturgischen Sinne - und erst bei der Praxis des Formens und Gestaltens beginnt die Domäne des Geistes.

All dies leugnet nicht im geringsten die produktive Qualität des Technikers. Eine Überlegung über die Unhaltbarkeit der Begriffsfixierung des 'Produktiven' und 'Reproduktiven' in der Musik und im Drama, die eine einende und eindeutige Lösung nur im Film und bis zu einem gewissen Grade in der Schallplatte gefunden zu haben scheint, führt zu dem Bedürfnis, für die Technik eine neue Definition in dieser Reihe zu bilden, nämlich die des 'Präproduktiven'. Wie nämlich etwa bei einem unbedeutenden Drama ein wirklich 'Produktives' erst bei seiner genialen Inszenierung - bei seiner Reproduktion also - entstehen kann, so ist auch der Fall denkbar, daß in einem ähnlichen Kunstgebilde nur das 'Präproduktive' produktiv zu nennen wäre.

Ein Beispiel dafür ist der heutige Durchschnittsstatus des Tonfilms, bei dessen Erzeugnissen vorläufig das Maximum des Produktiven trotz aller Unvollkommenheiten beim rein Technischen zu finden ist. Allerdings darf im Falle des Tonfilms nicht vergessen werden, daß die schöpferische Wertung seines technischen Teils in erster Linie dem Umstande zuzuschreiben ist, daß sein Handwerkszeug viel zu neu und zu schwierig in der Handhabung ist, als daß Dichtung und Realisation sofort mit ihm Schritt halten könnten.

Die Tatsache dieser Überrumpelung der Kunst durch die Technik, deren Erfolge zunächst mehr der technischen Sensation als der Kunst gutzuschreiben sind, offenbart aber von neuem das Unorganische des Getrenntmarschierens von Technik und Film. Sie führt wiederum zu der Forderung des 'Laboratoriums' - jener Institution, in der die Entwicklungsbedürfnisse von Technik und Film sich kameradschaftlich verbinden könnten. Und in der Tat geht die Sehnsucht der wirklich fruchtbaren technischen Köpfe dahin, aus dem abstrakten Zwang der Apparateverbesserung zu dem lebendigen Wissen des 'wofür' ihrer Bemühungen zu gelangen. Denn ebenso wie für den Künstler intuitives Verständnis für den technischen Sinn seines Instruments notwendig ist, wird die Bedeutung der Wirksamkeit des schöpferischen Technikers in demselben Maße steigen, wie seine innere Anteilnahme an dem Sinn der Verwertung seiner Schöpfungen zunimmt. Eine solche gegenseitige Anteilnahme an dem Woher und dem Wohin kann aber nur entstehen, wenn Technik und Film nicht in getrennten Korridoren, sondern Hand in Hand marschieren. Denn bei aller berechtigten Freude über die Siege der Technik darf nicht vergessen werden, daß der Besiegte in den meisten

Fällen der Geist ist. Nicht sportliche Höchstleistungen dürfen das Ziel der Technik sein, weil sie dadurch ihre Werke immer mehr zu - wenn auch noch so grandiosen - Schaubudenobjekten degradieren würde. Aber nur von der Technik her kann, wenn sie den jugendlichen Rausch über ihre Kunststücke überwunden hat, die Initiative kommen, ihre Wirkungsmöglichkeiten zu stabilisieren, indem sie sich dem Geist verbündet.

Aus: Kunst und Technik, Hg. Leo Kestenberg, Berlin 1930, S. 325-331

Wie sollte ein avantgardistischer Ton- und Sprechfilm beschaffen sein?

Der Autor jener erstaunlichen MELODIE DER WELT, der vor kurzem ein neues Werk vorgelegt hat, WEEKEND, ein in seiner Art wunderbar gelungenes Film-Essay ohne Bilder, hat uns seine maßgeblichen Ansichten dazu freundlicherweise dargelegt:

"Ihre Frage ist nicht leicht; zunächst dieses Wort: Avantgarde! Ich bin nicht sicher, ob es sie gibt! Sprechen wir vielmehr von 'Essays', von Versuchen; einige haben sich auf diesem Gebiet versucht, doch was uns vor allem fehlt, das sind Laboratorien, wo aufgeschlossene Techniker zu finden sind, Talente und neue Energiereservoire. Ein Patentrezept jedoch habe ich nicht parat, denn in der Kunst gibt es so etwas nicht. Der Film setzt sich aus dreißig verschiedenen Künsten zusammen; das Hinzukommen von Ton und Sprache hat die Dinge noch mehr kompliziert. Der Nachteil ist, daß man alle Resultate in einen Topf wirft, wenn man diese verschiedenen Künste ein und demselben Publikum vorsetzt. In einem Boulevardkino werden Filme höchst unterschiedlicher Art gespielt; dem Bauer wird dasselbe Werk angeboten wie dem Millionär...

Wir brauchen 'Filmmuseen'; kein Land hat sich bisher darum bemüht. Ich habe in Deutschland meine Anstrengungen in dieser Richtung vergeblich verdoppelt; es gibt inzwischen vielleicht Rußland, aber das ist wirklich ein Sonderfall..."

Aus: Cinémonde, Paris, Nr. 155, 8. Oktober 1931 (Es handelt sich um eine Antwort auf die von Maurice M. Bessy an mehrere Regisseure gestellte Frage: 'Wie sollte ein avantgardistischer Ton- und Sprechfilm beschaffen sein?')

Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann

Ein Gespräch über Film? Sehr gern. Ich möchte jedoch einschränken, daß ich gegenwärtig mit den Vorbereitungsarbeiten zu meinem neuen Film STAHL (ACCIAIO) beschäftigt bin, ich werde Ihnen also nicht viel Zeit widmen können. Und noch eins möchte ich hinzufügen: Ich kann und mag nicht auf Fragen antworten, und außerdem kann ich Interviews nicht ausstehen...

Durch diese Einleitung fühle ich mich etwas eingeschüchtert. Die Lust, ein Interview durchzuführen, ist mir schon vergangen, doch es liegt mir einfach daran, diesen liebenswürdigen Mann mit den ergrauenden Schläfen und den starken grauen Augen seinem künstlerischen Werk gegenüberzustellen. Zu dem Ertrag gehören abstrakte Kurzmetragefilme, die erste Reportage im großen Stil, die SINFONIE EINER GROSSTADT, weiterhin die MELODIE DER WELT, dann ein Film über die Bekämpfung von Geschlechtskrankheiten FEIND IM BLUT, dann die Tonstudie WEEKEND und z.Zt. das Filmdrama STAHL, dessen Handlung in einer großen Stahlhütte in Terni bei Rom spielt. Eine faszinierende Themenbreite.

Ihre ersten Filme waren abstrakte Studien. Was hat Sie veranlaßt, sich mit Film zu beschäftigen, und warum haben Sie gerade dieses Filmgenre gewählt?

Darauf könnten meine Berufe und auch Beschäftigungen, die vor der Kinophase liegen, nämlich die Malerei und die Musik, die besten Antworten geben. Die abstrakten Studien, das ist Ihre Synthese. Mit den Skizzen dazu begann ich fast unmittelbar nach dem Kriege in Berlin, zusammen mit dem schwedischen Maler Eggeling. Der künstlerische Ertrag in diesem Bereich ist nicht groß. Es sind einige Filme, die ich OPUS 1, OPUS 2 usw. genannt habe, deren Umfang jeweils einige 10m ausmacht. Zu diesen Versuchen werde ich heute nicht mehr zurückkehren, doch ich halte sie für das Alpha und Omega meines künstlerischen Schaffens, denn durch sie habe ich die Kinoarbeit kennengelernt. Im Grunde kann man die gesamte Filmkunst auf das Spiel der Lichter auf der Leinwand, auf eine entsprechende malerische (maltechnische) Komposition des Filmausschnitts zurückführen. Eine zweite Sache kommt noch hinzu - das Studium des Rhythmus, die Aufeinanderfolge der Veränderungen von schwarzen und weißen Flecken. Völlig zu Recht nannte jemand den abstrakten Film - Musik des Lichtes. Diese Musik des Lichtes war und bleibt ein wesentliches Element des Kinos.

Übertragen wir diese allgemeinen Regeln auf ein anderes Gebiet, z.B. selbst auf den Spielfilm (Schauspielfilm). Mein Debüt in einem 'Aktionsfilm' war eine mir von Lang anvertraute Inszenierung von Krimhilds Traum in den Nibelungen. Ob ich damals nach neuen Regeln und Gesetzen der Filmkomposition gesucht habe? Nein. Den Traum habe ich auf die gleiche Art und Weise wie alle meine abstrakten Studien komponiert. Doch zu dem abstrakten Film möchte ich nicht mehr zurückkehren. Dies ist eine gewisse Schule der Form, die unerläßlich ist für jeden Filmschöpfer, aber es gibt noch die Welt der Gedanken, und diese Welt läßt sich nicht durch Linien und Flächen eingrenzen.

Nach diesen formalen Versuchen hat sich Ihr Schaffen in verschiedenen Richtungen entwickelt - in Richtung Reportage, Schauspielfilm, Tonstudium, musikalische Phantasie... Gibt es in Ihrem künstlerischen Schaffen einen gemeinsamen Nenner, oder haben Sie möglicherweise Ihr Lieblingsgenre gefunden, wobei andere Filme lediglich Experimentier- oder gar Kompromißcharakter haben, wie dies in der Welt des Films ja so häufig geschieht?

Ein Lieblingsgenre? Nein! Ich habe kein Lieblingsgenre. Meine Arbeiten sind formal unterschiedlich, doch ihre Verschiedenheit ist nur scheinbar, denn sie haben viele Gemeinsamkeiten. Welche Rolle nun der Filmschöpfer, der Regisseur spielt? Dies stelle ich mir plastisch (räumlich) vor. Eine Linie, die die Leinwand darstellt, hat die gleiche Entfernung zu zwei Kreisen, wobei der eine Kreis das Rohmaterial, die Lebenswirklichkeit darstellt, der andere den schöpferischen Geist des Realisators. Wenn das Gleichgewicht zwischen den Einwirkungen dieser beiden Faktoren gestört wird, wenn die Wirklichkeit dominiert oder gänzlich verschwindet, indem sie von Konzeptionen des Schöpfers zugedeckt wird, dann wird die Mitte der Linie, die von den beiden Kreisen über die Leinwand führt, nicht auf der Leinwand liegen, sondern davor bzw. dahinter - dann müßte das filmische Werk als mißlungen gelten.

In allen meinen Filmen bemühe ich mich darum, die richtigen Relationen zwischen dem Material, das aus dem Leben geschöpft wird, und der künstlerischen Deformation des Filmschöpfers zu wahren.

Die Theorie der Gleichartigkeit der filmischen Gattungen führte in der Praxis zur Bevorzugung der Reportagen. In der Öffentlichkeit wurden als die besten Filme Ihre zwei Reportagefil-

me anerkannt: die SINFONIE DER GROSSTADT und MELODIE DER WELT.

Reportagen? Ich kann Reportagen nicht ausstehen - sie sind seelenlos und trocken. Ich bin nicht damit einverstanden, daß man die SINFONIE DER GROSSTADT Reportagefilm nennt und das aus zwei Gründen: erstens ist hier der Faktor Stilisierung und Eliminierung hinzugekommen. Die Schaffung einer klassischen Reportage vom Leben auf der Straße bestünde dann darin, daß der Kameramann vom festen Standpunkt aus pausenlos alles dreht, was ihm vor die Nase kommt. Diese Methode erkenne ich nicht an - ich wähle aus den gedrehten Fragmenten diejenigen aus, die mir geeignet erscheinen, andere werfe ich heraus, andere schließlich drehe ich erst gar nicht. Zweitens - kommt da der Faktor der Inszenierung hinzu. Die SINFONIE DER GROSSTADT drehte ich, indem ich einige Monate lang durch Berlin in einem Lastwagen fuhr, in dem eine Filmkamera so eingebaut war, daß von außen diese niemand bemerken konnte. Daher gelang es mir, eine Reihe von interessanten und originellen Augenblicken auf den Filmstreifen zu übertragen. Nicht immer war dies möglich, manchmal mußte man zu einer List Zuflucht nehmen. Ich brauchte z.B. eine Schlägerei, aber auf eine authentische Schlägerei kann man sehr lange warten und schließlich kommt es gar nicht dazu. Ich engagierte also einen Schauspieler, der einen Streit mit einem verdächtigen Typen anzettelte. Der provozierte Typ sah den Apparat nicht, nahm die Sache ernst und der andere, der Provokateur spielte eine Komödie. So sagen Sie mir bitte, wo hier eine Grenze zu finden ist zwischen einer Reportage und einem inszenierten Film?

Ich meine, daß das Mißverständnis von der nicht festgelegten Terminologie herrührt. Meiner Meinung nach ist im Reportagefilm der Faktor der Eliminierung und sogar der Inszenierung nicht nur zulässig, sondern auch ganz einfach unerläßlich. Lassen Sie uns aber zu Ihren Filmen zurückkehren. Ist Ihnen bekannt, daß René Clair in einem seiner Interviews erklärt hat, daß MELODIE DER WELT und die grotesken Zeichnungen von Walter Disney ihm den Weg gewiesen hätten, den der Tonfilm einschlagen sollte?

Diese Beurteilung ist für mich sehr schmeichelhaft. Möglicherweise enthalten MELODIE DER WELT und die Abenteuer der Mickey Mouse ein gemeinsames Element, nämlich die neue filmische Nutzung des Tones. Für den Film MELODIE DER WELT - der Film ist übrigens nur zum Teil mein Werk, denn er wurde von einem anderen begonnen, und zwar als Stummfilm - legte ich mir ein entsprechend sortiertes Tonmaterial zurecht. Ich habe hier die Ideen und Einfälle des ersten deutschen Tonfilms TÖNENDE WELLE weiter entwickelt und vervollkommnet. Diesen Kurzfilm hatte ich als Zugabe für die Tobis im Auftrag des Deutschen Rundfunks gedreht. Ich bemühte mich hier durch Ton und Bild den Charakter der verschiedenen Senderstationen wiederzugeben.

Über Radio Breslau hörte ich die Übertragung Ihres Films WEEKEND. Könnten Sie mir einige Informationen zu diesem Film geben?

WEEKEND ist eine Tonmontagestudie. Auf dem Filmstreifen habe ich lediglich den Ton festgehalten, dies ist also ein blinder Film. In meinen Untersuchungen wollte ich übergeordnete Regeln der Verbindung von Tonelementen und ihrer Zusammenfügung zu einer Einheit aufdecken, so wie wir dieses bisher im Stummfilm mit den visuellen Elementen getan hatten. Dieses Experiment ist nicht ganz geglückt. Der Film ist schwierig und unverständlich, die Hörer verloren sich in einem Meer von Tönen, erfaßten einige Assoziationen und Verbindungen, wesentliche Dinge aber glitten unbemerkt an ihnen vorbei. Ein anderes Experiment im Bereich des Tonfilms ist der Kurzfilm IN DER NACHT - es ist ein Versuch mit einer Reihe von Bildern ein Violinkonzert von Schumann wiederzugeben. In WEEKEND war der Ton Selbstzweck. Hier dagegen ist er eine Quelle für Eingebungen der Phantasie, ein Ausgangspunkt für die Schaffung einer Serie von Bildern.

Zum Schluß noch einige Worte über den Film, an dem Sie jetzt arbeiten. Ich kenne das Drehbuch zu STAHL, eigentlich den Entwurf des Drehbuches aus der Feder von Pirandello. So wie ich den Stil Ihrer Arbeiten kenne, kann ich mir absolut nicht vorstellen, in welche Richtung die Realisierung dieses in seiner Anlage so charakteristischen 'Spielfilms' gehen wird.

Es ist mein Wunsch, daß in STAHL so wenig wie möglich gespielt wird, möchte aber das persönliche Drama auch nicht hintanstellen. Ich möchte mich selbst und auch den Zuschauer mit Bildern der Stahlhütte berauschen. Diese Dinge müssen eng miteinander verbunden sein; dies liegt übrigens in der Thematik des Films begründet. Ich bin außerdem kein Feind der Menschen auf der Leinwand. In dem Film FEIND IM BLUT versuchte ich so getreu wie nur möglich die Sorgen und Kümmernisse der Menschen, die so oft zu großen Tragödien anwachsen, darzustellen. In STAHL spielen noch gesellschaftliche Momente eine Rolle. Die Abhängigkeit der Person vom Arbeitsplatz, Betrieb. Über die Ideologie von Stahl möchte ich jedoch jetzt nicht reden, ich halte dies für verfrüht. Erst der fertige Film hat klare, ein Filmprojekt nur nebelhafte Züge. STAHL wird ein symphonisches Werk werden. Ich komponiere das 'Drehbuch' so, wie ein Musiker ein großes Orchesterwerk komponiert. Die Dialoge werden auf ein Minimum reduziert und für die Zuschauer in der ganzen Welt verständlich sein, trotz der italienischen Texte. Es geht ja im Film auch nicht um lange theatralische Tiraden, sondern um die klare Synthese einer Situation. Ob ein Wutausbruch in der einen oder anderen Sprache ausgedrückt wird, spielt keine Rolle. Der Dialog muß auf die Emotionen des Zuschauers wirken, er soll nicht an seinen Intellekt appellieren, denn nur dann ist er international und hat seine Daseinsberechtigung. Dies sage ich mit allem Vorbehalt; während der Arbeit kann sich noch vieles verändern. Darüber sollten wir nach der Premiere von STAHL sprechen.

In: Wiadomosci Literackie, Warszawa, 10. Jg., 1933, Nr. 28, S. 499 (Aus dem Polnischen von Erik Steiner)

Qualität und Konfektion

Es gibt einen Pessimismus, der nutzlos und schädlich ist, weil er nicht mehr ist als gespreizte Privatangelegenheit. Es gibt aber auch einen *heroischen* Pessimismus, - den nämlich, der mit Kampf gekuppelt ist und der nicht locker läßt, die Schäden zu geißeln, auch ohne nahe Besserung zu hoffen. Nur *dieser* Pessimismus, der eigentlich ein Optimismus mit offenen Augen ist, soll hier zu Worte kommen.

So alt der Film ist, so alt sind die Meinungsverschiedenheiten über ihn. Trotzdem sind die Meinungen eigentlich nie aufeinandergestoßen, haben sich niemals produktiv bekämpft,- denn jede Meinung meinte immer eine verschiedene Sache. Die Degen haben sich nie gekreuzt, sondern sind stets - mit kämpferischen Gebärde - aneinander vorbei ins Leere gestoßen.

Denn jeder kämpfte gegen jeden. Worum der Kampf im Grunde ging, das spürten nur die wenigen am eigenen Leibe, die kühn genug waren, den Stier bei den Hörnern zu packen.

Hat sich im Film, seit er besteht, sehr Wesentliches gebessert? Im Grunde: nein! Gewiß hat er gelernt, sich zu bewegen, hat Umgangsformen angenommen, ist besser angezogen, hat sogar spre-

chen gelernt und tritt nicht mehr in Schaubuden, sondern in Palästen auf. Trotzdem ist er von Anfang an bis heute das gleiche Gemenge geblieben aus Jahrmarktsbluff und Kunst, aus Geld und Gott.

Denn wer schafft das sogenannte Kunstwerk Film? Nicht etwa der Künstler, sondern der Produzent, gemeinsam mit dem auf Konfektion gedrillten Publikum. Dieses Zusammengehen wäre soweit in Ordnung, wenn nicht der Produzent den Publikumsgeschmack bewußt züchten und diktieren würde und wenn er außerdem nicht nur aus der Erfahrung des Erfolgs heraus kalkulieren würde, sondern: *mit Phantasie*.

Was zu erkämpfen ist, ist *Qualität* im Gegensatz zur Konfektion. Qualität nicht nur der Oberfläche, sondern auch der inneren geistigen Haltung. Die ist aber nicht eine Sache der Errechnung, sondern der intuitiven Schöpferkraft.

Ein Glück und eine große Hoffnung ist, daß Beispiele von mutiger und phantasiebegabter Produktion vorhanden sind, die trotzdem von Erfolg gekrönt ist, - ob es sich nun um *fröhliche* oder um *Studio*-Filme handelt.

Die nachdrücklichste Unterstützung dieser Produktionsweisen scheint mir im Augenblick der beste Weg zu einer Überwindung der Konfektion, zur Hebung und Vertiefung der Ansprüche des Publikums und zu einem Einhalt der Versklavung des Künstlers.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 77, 31. März 1934

Die deutsche Bewegung und seine lebendigen Zeugen

Walter Ruttmann, der das Manuskript zum Reichsparteitagfilm 1934 schrieb und gemeinsam mit Leni Riefenstahl die künstlerische Gestaltung vornimmt, äußerte sich einem unserer Mitarbeiter über den Stand seiner Arbeiten im Reichsparteitagfilm 1934.

"Das brauche ich nicht zu betonen, daß ich mich außerordentlich gefreut habe, als nach meiner langen Tätigkeit im Ausland Leni Riefenstahl mich aufforderte, gemeinsam mit ihr diesen Film zu schaffen.

Es war mir von vornherein klar, daß wir diesmal von einer anderen Seite an die Sache herangehen mußten, um eine Wiederholung des letztjährigen Films zu vermeiden. Ich schlug also vor, einen Film zu schaffen, der nicht nur aus einer künstlerisch vorgetragenen Berichterstattung der Ereignisse des Reichsparteitages bestehen würde, sondern der darüber hinaus eine weltanschauliche Gestaltung der historischen Tatsachen der Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung bringen sollte. Logischer Abschluß und Krönung des Films mußten natürlich die gestalteten Ereignisse des Parteitages bleiben. Diese Idee, die auf eine Anregung des Herrn Regierungsrats Gutterer zurückzuführen ist, wurde zur Grundlage meines Manuskriptes.

Selbstverständlich haben wir einen großen Teil der Aufnahmen vor dem Parteitag gedreht. Das Thema des Films erforderte es ja, die Mosaiksteine, die zu einer würdigen Darstellung der Geschichte der Bewegung zusammengesetzt werden sollten, an Ort und Stelle zu suchen. Ganz Deutschland mußte uns das Material liefern. Das Ehrenmal Schlageters, die Feldherrnhalle und Landsberg waren Etappen auf unserer Suche nach historischer Echtheit.

Wir sind vom Rheinland nach Ostpreußen und von Mecklenburg nach Bayern gefahren, um das Gesicht der deutschen Landschaft da einzufangen, wo es am echtesten und schönsten ist.

Der Arbeiter und der Bauer, der SA-Mann und der Arbeitsdienstler, das ganze schaffende Volk spielt die Hauptrollen. Glauben Sie mir, es war eine schwere, aber eine wirklich schöne und dankbare Aufgabe, an deren Verwirklichung wir alle mit Freuden gearbeitet haben. Die Tage in Nürnberg, den Höhepunkt des Films und unserer Arbeit, habe ich leider nicht miterlebt. Vorbereitungen für die folgenden Aufnahmen hielten mich in Berlin zurück, aber Leni Riefenstahl hat mit gewohnter Energie und Schaffenskraft diese Aufnahmen inmitten der Hunderttausende zu Ende geführt.

Natürlich liegt noch eine Menge Arbeit vor uns. Die Gestaltung der Geschichte der Bewegung, der Kämpfe und der Siege, von Ruhr und Oberschlesien bis zur Machtübernahme des Führers am 30. Januar 1933, stellt uns vor eine Reihe von Aufgaben filmtechnischer Art, die nicht immer leicht zu bewältigen sein werden. Begeisterung für diese große, einmalige Aufgabe wird es erreichen, daß wir ein Dokument alle für das eine, einer für alle schaffen - für das deutsche Volk und seine Freiheitsbewegung."

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 217, 15. September 1934

Der 'filmische' Film

In jenen Kreisen, denen Film etwas mehr bedeutet als eine Schau mit mehr oder weniger beliebten Darstellern, taucht immer wieder das sonderbare Wort 'filmisch' auf. Der 'filmische Film' wird gefordert.

Was ist das?

Malerische Malerei, musikalische Musik, plastische Plastik - das sind Pleonasmen wie etwa der weiße Schimmel oder der schwarze Neger. Der filmische Film dagegen ist kein Pleonasmus. Das Adjektiv verdoppelt nicht, sondern *grenzt* ab. Zwar gibt es weiße Neger,- aber wenn man vom Neger spricht, meint man schwarz. Wenn man von Malerei oder Musik spricht, meint man Kunst. Doch wenn man von Film spricht, meint man...ja, was meint man da?

Man meint Verschiedenes und meint infolgedessen immer aneinander vorbei.

Der Film ist nämlich keine Kunst, der Film ist kein Unterhaltungsmittel, keine Industrie, keine Propaganda, keine Reisebeschreibung und keine Reportage. Er ist das alles *gleichzeitig*. Ein Eintopf ist er, in dem sich Hummer mit weißen Bohnen und Paprika mit Himbeersaft vertragen muß.

Der 'filmische' Film dagegen ist ein Einzelgericht, im eigenen Fett gebraten.

A: "Haben Sie den Film X gesehen?"

B: "Ja, wunderbar!"

A: "Na,- wissen Sie..."

B: "Wieso, - sind doch herrliche Landschaftsaufnahmen drin!" oder: "Der Y spielt doch großartig!" oder: "Die Z. sieht doch entzückend aus!" oder "Die Musik ist doch prachtvoll!"

Usw., usw.

Solche Gespräche hört man täglich. Die verschiedenen Menschen können durch den gleichen Film aus den verschiedensten Gründen auf ihre Rechnung kommen.

So soll es sein. So will es die Industrie, die Selbstmord begehen würde, wollte sie anders verfahren. Ihrer ganzen Struktur nach *kann* sie den 'filmischen' Film nicht fördern, sie kann ihn nur nutzen. Die Industrie hat nämlich nur ein Absatzgebiet: das Publikum. Alles, was sie erzeugt, muß so sein, daß es allen gefällt. Und zweitens: alles, was sie schafft, muß *sofort* gefallen. Film kann nicht lagern wie edler Wein. Film kann nicht warten, bis die Menschen reif für ihn geworden sind. Film lebt von der Hand des Produzenten in den Mund des Publikums, oder er lebt überhaupt nicht. Denn jeder 'Eintopf', der entsteht, muß möglichst jeden Publikumsgeschmack sofort erfassen. Es muß also in jedem Film so vielerlei wie möglich hineingeheimnist werden, um von vorn-

herein die Gefahr auszuschalten, etwa nur einen kleinen Prozentsatz der Besucher zu erobern.

Zugkräftige Namen - ein Stoff, bekannt durch Fortsetzungsromane oder Operetten, - Handhabung der Kamera, wie sie durch irgendeinen neueren Erfolg beliebt geworden ist, und alle Tricks der Technik, die gerade so alt sind, daß sie noch Bewunderung auslösen und nicht mehr so neu, daß sie verblüffen und erschrecken - das sind so einige der obligatorischen Zutaten, die für einen Film am laufenden Band erforderlich sind, auf daß er frisch vom Ofen weg sofort verschlungen werde. Der Film der Industrie geht zu dem Menschen hin und setzt ihm vor, was dieser seiner Meinung nach im Augenblick verdauen kann.

Der 'filmische' Film dagegen geht nicht zum Menschen hin. Er kann sich ja nicht anbieten, weil er kein eigentlicher Gebrauchsgegenstand, kein Machwerk ist, sondern ein organisches Gewächs. Er ist Naturereignis, wie jedes Ding der Kunst. Wie jedes Ding der Kunst entsteht er nicht im Gegensatz zu Menschheit und Zeit, sondern auf ihrem Boden. Aber - er kalkuliert nicht, überlegt sich nicht, was gerade gangbar sein wird. Er nutzt nicht die Erfahrungen des Erfolgs, addiert nicht, sondern kämpft für die Reinheit seiner Art. Er weiß, daß Film ein Sammelname ist für zehn verschiedene produktive Ausdrucksmöglichkeiten. Bewußt beschränkt er sich in jedem Fall auf *eine* dieser Möglichkeiten und zwingt die anderen, der einen dienstbar zu sein. So gerne er zu den Menschen möchte, wie soll er es ? Er könnte sich ja nur an 'filmische' Menschen wenden, so etwa wie Musik sich nur an musikalische Menschen wendet. Wie und wo aber sollte er diese Menschen finden, die, nicht gekennzeichnet, irgendwo zwischen den anderen versteckt sind?

Er könnte suchen und diese 'filmischen' Menschen zu sammeln trachten. Und wirklich hat er das bereits getan. Paris vor allem bot ihm in einer großen Anzahl ‚'spezialisierter' Kinos eine Lebensmöglichkeit. Was kam dabei heraus? Viel Fruchtbares, viel Dung für die Industrie, und - viel Snobismus.

Der 'filmische' Film ist *Kunst*, weil ihm die Synthese seines Wollens und seines Könnens heilig ist. Kunst sollte man heute aber nicht zu groß schreiben! Wichtigere Probleme stehen im Vordergrund.

Der 'filmische' Film wird stolz darauf sein müssen, befruchtend zu wirken und - angewandt zu werden. Das wird er können vermöge seiner elementaren Kraft, die ihm auch durch die Konfektion nicht geraubt werden kann, weil sie ihn letzten Endes braucht.

Aus: Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, 11. Mai 1935

Ruttmann plaudert

"Film ist für mich optische Musik!" - Mit dieser ersten Darlegung, die Ruttmann macht, umreißt er schon klar das wesentlichste Moment seiner schöpferischen Eigenart, die starke Dynamik, die unerhörte Steigerungsfähigkeit, das Feingefühl für rhythmisches Auf- und Abklingen des filmischen Erlebnisses, dessen Endresultat das ungeheuer Bannende und Mitreißende seiner Schöpfungen ist, am deutlichsten wohl noch in Erinnerung aus SINFONIE DER GROSSTADT.

"Es war ein weiter Weg", fährt Ruttmann fort, "bis ich mich mit meinem eigenen Stil durchsetzen konnte. Das Musikalische und Optische, verbunden mit Mathematischem lag schon immer in mir, ich habe Musik und Malerei studiert. Als ich meiner Vaterstadt Frankfurt am Main den Rücken kehrte, drängte es mich, aus toten Bildern bewegliche zu machen; so kam ich zuerst zum gemalten Film. Diese Probleme beschäftigten mich so fieberhaft, daß ich oft nur zwei Stunden schlief, die übrige Zeit arbeitete. Die weitere Entwicklung kam zwangsläufig. Ich hatte immer mehr meinen eigenen Stil gefunden. Lang holte mich zum Nibelungenfilm. Krimhilds Traum stammt von mir. Dann ging es ins Ausland, nach Frankreich und Italien. Es entstand die MELODIE DER WELT und der italienische Film STAHL, im Auftrag Mussolinis gedreht. Nach diesen ausgesprochenen Spielfilmen ging ich dann mehr und mehr auf mein augenblickliches *Spezialgebiet*, den Werbe- und Kulturfilm über. Am bekanntesten im In- und Auslande wurde neben METALL DES HIMMELS die SINFONIE DER GROSSTADT. Ich hoffe, den bisherigen noch weitere Erfolge hinzufügen zu können. Der Stuttgart-Film, den ich für die Ufa drehte, liegt mir besonders am Herzen.

Wie gesagt, es soll ein Kulturfilm werden. Das Geheimnis des erstklassigen Kulturfilms liegt aber darin, daß er nicht durch Aufdringlichkeit, sondern durch sich selbst wirbt! Es heißt da hinter die Dinge sehen, nicht die Fassade, sondern die Atmosphäre einer Stadt, ihrer Bevölkerung und Landschaft festhalten. Dazu kommt der Rhythmus des Ganzen, das Kontrastierende und doch wieder Harmonische. Ein Beispiel der Kontrastwirkung: Mondscheinnacht über dem Hoppenlaufriedhof. Verwitterte Gräber, von wehendem Laubwerk überdacht. Geisterhaft zieht die Kamera daran vorüber. Das Silberglöckchen läutet. Vergangenes steht auf. Da gelangt man mitten hinein die Gegenwart! Aus verblassenden Grabkreuzen wird rasender Rhythmus der Technik. Rotierende Räder, stampfende Kolben, Maschinenlärm. Das Hohelied der Arbeit! Dies nur ein kleines Beispiel...

Die filmische Gestaltung des dramatischen Erlebnisses einer Stadt, die für mich während der Arbeit immer mehr ein Erlebnis wurde, führte mich ganz automatisch zu der Idee, eine filmische Gestaltung des Landes zu versuchen, dessen Mittelpunkt Stuttgart ist. *Schwabenfilm!* Ich wäre glücklich, wenn diese Idee, die, wie ich erfuhr, schon lange erwogen worden ist, verwirklicht würde und mir die Gelegenheit geben könnte, das Epos einer deutschen Landschaft zu schaffen, das organisch von der Steinzeit über alle historischen Kämpfe hin zu der Beglückung des wiedererwachten Deutschlands führen würde.

Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß, vermutlich 1935

Auch Eisen kann Filmstar sein

S. Pfankuch im Gespräch mit Walter Ruttmann

(...) Der Frankfurter Walter Ruttmann ist über mancherlei Umwege zum Film gekommen. Aber es waren wohl im Grunde genommen keine Umwege, sondern im Gegenteil eine folgerichtige künstlerische Entwicklung, die den jungen Cellisten und begeisterten Musikfreund zwang, den Bogen mit dem Pinsel und der Palette zu vertauschen und Maler zu werden, bis er dann, von der Komposition der Farbe und Form in seinen Bildern angeregt, dazu überging, in bewegten optischen Visionen neue Wege der Filmgestaltung zu suchen.

"Es war noch in der ersten Sturm- und Drangzeit des Stummfilms", erzählt Ruttmann, "als das Für und Wider der Möglichkeiten und Grenzen des Films überall in Künstlerkreisen oft in nächtelangen Gesprächen gegeneinander abgewogen wurde, aich ich zur Feder griff und in einem Artikel über den 'Film als Kunstwerk' mich mit diesen Fragen auseinandersetzte. Prompt schickte man mir damals meinen Aufsatz mit dem Bemerken zurück, es habe sich nun endgültig herausgestellt, daß Film und Kunst nichts miteinander zu tun hätten. Aber der Film ließ mich nicht mehr los. Ich zog mich in meine Dachkammer nach München zurück, kaufte mir ein Lehrbuch der Kinematographie und fing an, Bewegungsstudien mit der Kamera zu treiben. Zumeist

war es ein abstraktes Formenspiel von Kreisen und Linien, deren in der Bewegung miteinander kämpfende und sich harmonisch vereinende Figuren mich zu immer neuen optischen Visionen verlockten. Ich hatte mir mit einfachen Mitteln einen Tricktisch konstruiert, der mir unerwarteterweise patentiert wurde und der nun dazu diente, die einzelnen Zustandszeichnungen auf den Filmstreifen zu bannen. Anfänglich hatte die Industrie für meine Versuche absolut kein Interesse.." (...)

Ruttmann hat in dem Rahmen der Kulturfilm-Abteilung der Ufa in Berlin eine Reihe von Filmen hergestellt, bei denen es ihm wie in METALL DES HIMMELS, STUTTART, SCHIFF IN NOT gelungen ist, eindrucksvolle volkserzieherische und künstlerisch gleich wertvolle Bilddokumente zu schaffen.

"Gerade die auf den ersten Blick oft nüchtern, spröde und reizlos erscheinende Materie dieser Filmthemen ist es, deren Überwindung mich immer wieder fesselt. Es gilt, das Wesen und die Bedeutung eines Begriffes - wie z.B. Eisen - in seinen vielfältigen Beziehungen und unterschiedlichen Wirkungen aufzuzeigen und ins allgemein Menschliche zu steigern. Wie bei einem auseinandergenommenen komplizierten Uhrwerk die einzelnen Teile, Räder und Federn, für sich allein betrachtet, ein zweckloses und unbewegliches Dasein zu führen scheinen, aber im zusammengesetzten Uhrwerk mit peinlicher Genauigkeit Tag und Nacht sich drehen und bewegen, so muß auch bei diesen Filmen das Mosaik der Einzelbilder in einer Gesamtkomposition alle noch so diametral auseinanderstrebenden Kräfte harmonisch vereinen. Es muß ja überhaupt in jedem Film, sei es ein Spiel-, Kultur- oder Zeichenfilm, das typisch Filmische im Vordergrunde stehen. Der Film, der sich aus verschiedenartigsten künstlerischen und technischen Elementen zusammensetzt, wird immer nur ein filmischer Film sein, wenn er wie eine große symphonische Dichtung alle kontrapunktischen, optischen und akustischen Gesetze in seiner Partitur vereinigt."

Der große Dokumentarfilm MANNESMANN, der den Pokal der Faschistischen Partei auf der diesjährigen Biennale erhielt, gibt wohl am deutlichsten eine Vorstellung und einen Eindruck von den hohen filmkünstlerischen Fähigkeiten, mit denen Walter Ruttmann seine wechselnden Aufgaben löst.

Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß, 1937

Film und Werkfilm

Man hatte sich bis vor nicht allzu langer Zeit damit zufriedengegeben, in einem Werkfilm ein notwendiges Übel sehen zu müssen, das man über sich ergehen ließ, um - je nachdem - als Laie eine beeindruckte und etwas verständnislose Stirn zu runzeln, - als Fachmann aber verzeihend über die mangelnde technische Vertiefung zu lächeln.

Umsomehr überraschte der Anklang, den eine Reihe meiner Werkfilme fand. Der Grund liegt wohl darin, daß ich mit dem Aberglauben brach, Unterweisung müsse langweilig sein.

Als ich eines Tages vor die Aufgabe eines Werkfilms gestellt wurde, packte ich das Problem ganz anders an, als es bisher geschehen war - das heißt: eigentlich in genau demselben Sinne, wie ich einen Spielfilm oder einen Film überhaupt anfasse.

Ich sagte mir: Jedes Thema, das Menschen angeht, kann filmisch so gestaltet werden, daß es menschlich interessiert. Es muß also im Grunde ganz gleichgültig sein, ob man die Begabung prominenter Schauspieler verwendet oder ob man Maschinen 'spielen' läßt.

Allerdings darf man die Maschinen nicht für einen Feind der Menschheit halten. Maschinen sind aus Menschengeist geboren und dazu bestimmt, den Menschen zu dienen. Es wird ferner während ihres Entstehens und im Laufe ihrer Arbeitsleistung eine gewaltige Menge menschlicher Intelligenz, menschlicher Geschicklichkeit und menschlichen Fleißes mobil gemacht.

Aus all diesen Gründen sind sie so sehr dem Abstrakt-Technischen entrückt, daß sie ebenso sinnvoll-lebendig als Bausteine eines Filmes verwendet werden können wie Schauspieler, Tiere, Lawinen oder Feuersbrünste.

Wie jede Kunst nicht nur von ihrem geistigen Gehalt lebt, sondern auch wesentlich in ihrem Wert von der richtigen Verwendung ihres Materials - der Sprache, der Farbe, dem Klang, dem Gestein usw. - abhängt, so ist auch für den Film jedes Material richtig, wenn es nur materialgerecht gebraucht wird. Nun hat aber gerade das wichtigste Material des Werkfilms, die Maschine, zum größten Teil eine hervorragende filmische Eigenschaft: die Bewegtheit.

Es ist nichts Neues, daß der Film - nächst dem Tanz - die Kunst der Bewegung ist. Die Bewegungsskala der Maschinen ist aber so groß und nuancenreich, daß sie dadurch ein außerordentlich dankbares, fast unerschöpfliches und nicht nur äußerlich formales filmisches Instrument wird.

Die Vielfalt des psychischen Gehaltes der Maschinenbewegungen setzt sich nämlich aus einer unendlichen Fülle der verschiedensten Formen ihres Ausdrucksvermögens zusammen. So gibt es: unerbittlich zuschlagende, wuchtig stampfende, jauchzend sprühende, sanft gleitende, emsig ineinandergreifende, spielerisch und dennoch sinnvoll umeinander kreisende Bewegungsrhythmen und viele andere mehr.

Sie alle sind reizvollstes Schauspiel und infolgedessen hervorragend zu artistischem Filmspiel geeignet. Wichtiger aber und für den Werkfilm als Kunstgattung bedeutender ist die ihnen innewohnende Ausdruckskraft. Diese tausendfältigen Ausdrucksformen zu erfühlen und zu einem sinnvollen Ganzen zu binden ist die vornehmste Aufgabe des Werkfilms.

Sie deckt sich vollkommen mit den Gesetzen des Spielfilms, der in der gleichen Weise eine Fülle richtig geleiteter Gesten zu einer geschlossenen Einheit binden muß.

Ob in diesem oder jenem Falle die Bindung gelingt, hängt lediglich von der Begabung ab, das Einzelne zu erfühlen und das Ganze zu gestalten.

Typoskript aus dem Ruttmann-Nachlaß, datiert 'Berlin, den 22. Juni 1940'

Die bunte Gefahr. Kleine Meckerei über den Farbfilm

Je näher der Ausbruch des Farbfilms heranrückt oder doch wenigstens heranzurücken scheint, umso lebhafter und umso wohlwollender wird die Diskussion um ihn. Die Männer vom Bau gebärden sich wie beim Herannahen eines Naturereignisses, das nicht mehr abzuwenden ist und dem man so freundlich wie möglich begegnen muß. Mit Blumen in den Händen gehen sie dem Eroberer vor die Tore der Stadt entgegen, um ihm zu huldigen und sich von vorn herein ein möglichst großes Teil Gnade beim neuen Herrscher zu sichern.

Das Zauberwort für die Gläubigen ist: *der Fortschritt*. Und zweifellos stellt der Farbfilm eine Art technischen Fortschritts dar. Aber technischer Fortschritt ist nicht gleichbedeutend mit kulturellem Fortschritt. Die Musik ist nicht besser geworden durch die Erweiterung der Instrumentationsmöglichkeiten, die Größe des japanischen Holzschnitts starb an dem Fortschritt, den die Anilinfarben bescherten, das kriegerische Heldentum wuchs nicht am technischen Fortschritt der Kriegsmaschinen.

Vielleicht zwang einmal ein großer Maler seinen Farbenreiber, einen neuen Farbton zu schaffen, oder ein Musiker seinen Instrumentenbauer, eine neue Tonfarbe zu erfinden. In beiden Fällen war die Technik Dienerin des Geistes. Der technische Fortschritt war von dem kulturellen Willen diktiert.

Seit langer Zeit ist es umgekehrt: Die emanzipierte Technik diktiert - die Kunst bemüht sich, Schritt zu halten - und kann es nicht. Wie lange hat es nach der technischen Möglichkeit, Eisen als Baustoff zu verwenden, gedauert, um nach den grauenhaften Fehlgeburten korinthischer Säulen in Kuhställen zu einer kulturell möglichen Nutzung dieses Baustoffes zu gelangen! Wie lange wird es dauern, bis der Farbfilm Kunst werden kann!

Kann er es überhaupt?

Kann er es im Rahmen einer Industrie?

Kann er es in einer Zeit, der jeder Sinn für den Sinn der Farbe fehlt?

Nicht nur Sinn und Bedeutung der Farben ist den Heutigen fremd, sondern auch über die äußerlichsten Farbtatsachen herrscht ein erstaunlich primitiver Aberglaube. Man denkt: Das Antlitz des europäischen Menschen, dieser Krone der Schöpfung, ist rosa. Man nehme eine Schale Milch, vermenge sie mehr oder weniger mit Himbeersaft und Orangeade, - und je nach der Dosierung wird der richtige Hautton erreicht. Bei Bauern, Seeleuten und Sommerfrischlern empfiehlt es sich, eine Mischung von Kakao und Curry beizugeben, um Luft- und Sonneneinfluß überzeugend zum Ausdruck zu bringen.

So und nicht anders denkt der heutige Mensch über sein farbliches Aussehen.

So denken auch die Farbfilmpioniere, - und sind der Technik ernstlich böse, daß sie bisher in der Erzielung dieser Skala vom zartesten Rosa bis zum dunkelsten Kakao versagt hat. Mit ausgleichender Schminktechnik und Lichtgebung hoffte man das Übel zu beseitigen. Vergebens! Denn bis zu einem gewissen Grade ist die Technik unbestechlich und objektiv. Sie kann einem farblichen Aberglauben gegenüber nicht liebenswürdig nachgebend sein. Sie kann nicht etwas zaubern, was nicht ist. Sie ist nur eine Verwertungsgesellschaft der Naturgesetze. Wenn auch sehr oft ein Mißbrauch ihrer Erfolge durch die Menschheit glückt, so spricht das mehr gegen die Unvernunft der Menschen als gegen die Objektivität der Technik. Sie kann kein Rosa wiederspiegeln, wo kein reines Rosa ist. Denn jedes Rosa eines plastischen Körpers wird von grünen, blauen, gelben Reflexen, mit denen seine andersfarbige Umwelt ihn trifft, unweigerlich angefault.

Hier steht die Farbfilmtechnik vor ihrer schwersten Entscheidung: Soll sie ganz ehrlich sein und alle grünen, gelben, blauen Töne in das geforderte Rosa hineingeben, so gut sie es bis heute kann, oder soll sie gütig, den Weihnachtswunsch erfüllend, in eine ihrer Konservenbüchsen greifen, um Gottes Ebenbild mit Rosa III[5] anzumalen?

In beiden Fällen wird der Kunde Mensch nicht vollkommen befriedigt sein. In beiden Fällen wird er eine farbliche Fälschung konstatieren. Wüßte er, wie er farblich wirklich aussieht, dann würde er auf Knien um irgendeine Fälschung wimmern.

Nur seiner eigenen Farbenblindheit und dem Genie einiger Maler, die Farbe sinnvoll gestalteten und die die Farbe des menschlichen Antlitzes mit den Farben seiner Umgebung gnädig auswogen, verdankt es der Mensch, daß er sich nicht nach seinem ersten Blick in den Spiegel entleibte.

Gestaltungs*möglichkeit* der Farbe: Das ist die einzige Forderung, die an die Farbfilmtechnik zu stellen ist.

Gestaltungs*fähigkeit* in Farben: Das ist die Forderung an die Farbfilmschaffenden.

Es gab von jeher zwei Möglichkeiten der Auseinandersetzung zwischen Kunst und Technik, zwei Postulate und zwei Wege:

Der eine: Schafft mir ein Instrument, das allen meinen Anforderungen genügt.

Der andere: Gebt mir irgend ein Handwerkszeug, ich werde schon etwas damit anfangen.

Der erste Weg ist die breite Straße industrieller Auswertung, der zweite Weg ist der dornenvolle Pfad, der zu künstlerischen Ergebnissen führen kann.

Die breite Bahn industrieller Auswertung wird höchstwahrscheinlich sehr bald mit allen nur verfügbaren Farbvehikeln befahren werden. Die dabei drohende Gefahr katastrophaler kultureller Zusammenstöße und Entgleisungen kann nur gemindert werden, wenn auch die Beschreitung des steilen dornenvollen Pfades, an dessen Ende Kunst sein kann, mit allen Mitteln ermöglicht und gefördert wird.

Von Anfang an behauptet die Filmindustrie von sich selbst, nicht etwa ein belichtetes Zelluloid, sondern Kunstwerke fabrikatorisch herzustellen.

Der gute Wille kann nicht bezweifelt werden. Mit Kunst sind ja auf allen Gebieten schon ausgezeichnete Geschäfte gemacht worden. Da es sich hier aber nicht nur um Kunst*handel*, sondern in erster Linie um Kunst*fabrikation* dreht, hätte die Filmindustrie - wie jede andere - an den Anfang ihrer Produktion ein Laboratorium setzen müssen, und zwar, entsprechend dem geplanten Enderzeugnis, ein Kunstlaboratorium. Denn eine Gefahr drohte bei der immer vielseitiger sich entwickelnden Filmtechnik, - die Gefahr nämlich, daß eines Tages keine ausreichende Menge ebenso vielseitiger künstlerischer Begabungen mehr zur Verfügung stehen würde. Das machte sich schon bemerkbar, als zu dem stummen bewegten Bild der Ton als neuer, schöpferisch zu erfassender Faktor hinzukam. Das wird sich in noch viel furchtbarerem Ausmaß bemerkbar machen, wenn plötzlich von jedem Filmschaffenden auch noch produktive Farbbegabung verlangt wird.

"Es geht auch so." Diese vier Worte traten von jeher als Todfeind jedem gegenüber, der 'strebend sich bemüht' - besonders auf kulturellem Gebiet.

Diese Gefahr mit allen Mitteln so weit wie irgend möglich beim Start des Farbfilms auszuschalten ist Pflicht aller, die mithelfen wollen, eine kulturelle Sintflut zu verhindern.

Typoskript aus dem Ruttmann-Nachlaß, undatiert. Veröffentlicht in: Der deutsche Film, Berlin, 3. Jg., Heft 8, Februar 1939, S. 210f.

Farbfilm

Das Problem der Umstellung des Films auf Farbe beschäftigt seit längerer Zeit alle am Film interessierten Kreise in einem erstaunlichen Maße. Diese Anteilnahme ist - entsprechend der Struktur des Films - teils technisch-künstlerisch und teils geschäftlich. Die Techniker und Künstler hoffen, den Film durch die Farbe noch naturähnlicher machen zu können, - die Geschäftsleute erwarten eine Steigerung der Nachfrage. Auf alarmierende Erfolgsmeldungen aus Amerika hin erwartet die europäische Produktion in dem Wechsel vom Schwarzweiß zur Farbe einen ähnlichen geschäftlichen Aufschwung, wie ihn der Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm mit sich brachte.

Es ist ein offenes Geheimnis, daß der Tonfilm den Stummfilm künstlerisch keineswegs steigerte. Zunächst brachte lediglich die neue Sensation der naturgetreuen Tonwiedergabe den Erfolg. Sie war stark genug, um auf die damals tatsächlich erreichte Stummfilmkultur von heute auf morgen verzichten zu können. So wurden die auf den Tonfilm gesetzten Erwartungen wenigstens geschäftlich erfüllt.

Nach den rein empirischen Methoden der Filmproduktion

werden heute ähnliche Erwartungen auf den Farbfilm gesetzt. Die Situation ist aber eine ganz andere. Der Wunsch nach Farbe entspringt der Spekulation, die im Film gezeigten Vorgänge noch naturähnlicher und dadurch eindrucksvoller zu machen. Das aber ist eine Fehlspekulation. Nicht durch Ausweitung wird ein Ausdrucksmittel stärker, sondern durch seinen richtigen Einsatz. Nicht der ist der beste Maler, der den besten Malkasten hat, sondern der, der die ihm gegebenen Mittel am stärksten für den Ausdruck seiner Persönlichkeit zu nutzen versteht (vorausgesetzt natürlich, daß eine Persönlichkeit vorhanden ist).

Derartige Vergleiche sind bei Erörterungen über den Farbfilm vorläufig nicht zu vermeiden, weil ja allgemein bekannte Beispiele des Farbfilms noch nicht existieren. Vergleiche mit der Malerei liegen nahe. Sie sind aber nur mit vorsichtigster Einschränkung zu verwenden, weil Film und Malerei wesentlich verschiedenen Kategorien angehören. Malerei ist Kunst, obwohl es auch schlechte Bilder gibt. Film aber ist ein heute noch schwer definierbares Konglomerat aus Kunst und einer großen Anzahl anderer für seine Form und seinen Inhalt sehr einflußreicher Belange.

Wie sehr sich Film von Malerei unterscheidet, wird an gewissen Begleiterscheinungen der beiden Kategorien deutlich.

So hat es sich zum Beispiel - selbst bei Spitzenfilmen und ersten Kinotheatern - eingebürgert, die transparenten Standphotos in den Schaukästen zu kolorieren. Lieblich rosa bepinselt erstrahlen die Gesichter der Darsteller, schön bunt die kostbaren Blumenarrangements. Ähnliche Greuel im Zusammenhang etwa mit Kunstausstellungen sind undenkbar. In Verbindung mit dem Film aber erscheinen sie ganz normal, obwohl sie doch eigentlich den gerechten Zorn jedes farblich einigermaßen kultivierten Menschen herausfordern müßten.

Im Film aber geht es nicht um die kultivierten Menschen, sondern in erster Linie um die Masse. Diese Masse muß nun auch für den Farbfilm gewonnen werden und zwar - entsprechend den höheren Herstellungskosten - in noch größerem Umfang. Die damit verbundene Steigerung des Risikos macht es verständlich, daß an die Herausbringung größerer Farbfilme mit äußerster Vorsicht herangegangen wird. Ein Schicksal wie das der technisch unvollkommenen farbigen Ansichtskarte, die sehr bald wieder der Schwarzweißphotographie weichen mußte, wäre für den Farbfilm verhängnisvoll. Seine Qualität muß von vornherein umso vollkommener sein, als die Voraussetzungen für sein Erscheinen nichts weniger als günstig sind.

Schöpferische Fähigkeit ebenso wie Aufnahmefähigkeit sind im Ablauf der Menschheitsgeschichte in ebenso verschiedenem Maß vorhanden, wie die wechselnde Bereitschaft eines Ackerlandes für Hackfrucht oder Getreide. Produktivität und Verständnis für Architektur, Dichtung, Tanz, Musik, Plastik und Malerei sind starken zeitlichen Schwankungen unterworfen. Die Architektur z.B. liefert im heutigen Bild jahrhundertelang gewachsener Städte eine einleuchtende Statistik über befähigte und unbefähigte Bauperioden. Gewisse Zeitabschnitte heben sich verschwenderisch fruchtbar hervor in dem Gelingen harmonischer Baukomplexe, andere wieder (man denke z.B. an die Zeit der Jahrhundertwende) scheinen jedes Gefühl für Architektur verloren zu haben.

Von der heutigen Zeit, die den Farbfilm rüstet, müßte also eigentlich eine besonders innige Lebensverbundenheit mit der Farbe erwartet werden. Das Gegenteil ist der Fall.

Wohl selten war eine Zeit der Farbe gegenüber hilfloser als die unsrige. Die 'sinnlich-sittliche' Wirkung der Farbe, die noch Goethe in seiner Farbenlehre als etwas allgemein verständliches behandelt, ist niemandem mehr ein Begriff. Schon die einfache Registrierung optischer Eindrücke erfolgt im Bewußtsein fast durchweg unfarbig. Die überwiegende Mehrzahl der Menschen träumt nicht farbig, sondern schwarz-weiß. Grau, Schwarz und Weiß sind die im heutigen Leben bevorzugten Töne, - Farbe wird fast ausschließlich dekorativ eingesetzt.

Ein besonders starkes inneres Bedürfnis nach der Farbe als dem zeitgebundenen Ausdrucksmittel scheint also keineswegs vorhanden zu sein. Daß trotzdem der Farbfilm mit Spannung erwartet wird, ist auf eine ähnliche kindliche Neugier zurückzuführen, wie sie seinerzeit dem Tonfilm voranging.

Damals wollte man wissen: Werden wirklich Worte im gleichen Augenblick hörbar, in dem sichtbar Lippen die entsprechenden Konsonanten und Vokale bilden? Wird der Hund bellen? Wird das Streichholz beim Anzünden zischen?

Heute ist man neugierig darauf, ob wirklich Wiese, Himmel und Hautfarbe vollkommen naturgetreu erscheinen werden.

Leider ist der Wunsch nach einer naturgetreuen Wiedergabe unserer Umwelt - nicht etwa aus technischen, sondern aus psychologischen Gründen - unerfüllbar. Die Farbigkeit der Natur ist nicht eindeutig. Jedes Individuum deutet sie anders. Das gleiche farbige Naturobjekt - von verschiedenen Malerpersönlichkeiten gemalt - fällt vollkommen verschieden aus. Die Farbenblindheit in ihren unzähligen Graden erfaßt einen enormen Prozentsatz der Menschheit. Dazu kommt die ausdrucksmäßige Vieldeutigkeit der scheinbar einfachsten Farbphänomene wie etwa das Blau des Himmels: Wohlwollend und zärtlich kann es sein, aber auch kalt, sengend und unerbittlich.

Kein noch so vollkommenes Verfahren der Farbwiedergabe wird deshalb jemals in der Lage sein, diese Vieldeutigkeit mit naturalistischen Methoden allgemein verständlich zu übersetzen.

Trotzdem wird der Farbfilm kommen. Er wird eine im Grunde unvorbereitete Menschheit überrumpeln. Die emanzipierte Technik wird wiederum siegen. Noch aber ist es Zeit, durch klare Erkenntnis der Voraussetzungen und der Möglichkeiten ein kulturelles und geschäftliches Fiasko zu verhindern.

Bis zu einem gewissen Grade lassen sich die stilistischen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Farbfilms mit den farbigen Wiedergaben von Gemälden und denen von Naturaufnahmen in Parallele setzen. Während es bis heute noch nicht möglich ist, jeden beliebigen Naturausschnitt befriedigend zu reproduzieren, gelingen im allgemeinen Farbwiedergaben von Gemälden sehr gut. Selbst dann, wenn die einzelnen Farbtöne nicht originalgetreu ausfallen, bleibt meistens noch die *Proportion* zwischen den Farben erhalten. Der dem Gemälde zugrundeliegende Farbakkord ist selbst noch bei unvollkommener Reproduktionstechnik spürbar. Das gilt für gute Bilder ebenso wie für schlechte, bei denen die Scheußlichkeit, der farbige Mißklang auch in der Wiedergabe erhalten bleibt. Das Wesentliche für ein Gelingen derartiger Reproduktionen ist also nicht die technische Vollkommenheit des Wiedergabeverfahrens, sondern das Vorhandensein einer harmonischen Farbtotalität bei dem Urbild selbst.

Genau das Gleiche gilt für den Farbfilm.

Selbst das beste Verfahren muß farblich amorphen Objekten gegenüber versagen. Nur ein schon *vor* der Aufnahme bis ins Kleinste farblich *gestalteter* Ausschnitt kann gute Resultate bringen.

Ebenso wie das entscheidende Gestaltungselement des Schwarzweißfilms das Licht ist, - wie sinnvolle Lichtgebung, sinnvolle Bewegung der Dinge und Menschen im Licht oder die sinnvolle Bewegung des Lichts selbst, die rein mechanische Wiedergabe zur Kunst machen, so ist die Voraussetzung für das Kunstwerk Farbfilm die *Gestaltung* der Farbe.

Gestaltung aber setzt das Vorhandensein der zum Gestalten befähigten Persönlichkeit voraus. Die erste Forderung - schon bei der Schaffung des Instruments - heißt also:

Mobilisierung des Künstlers, des farblich produktiven Menschen.

Es ist kein Zufall, daß im Gegensatz zum naturalistischen Farbfilm der farbige Zeichentrickfilm schon eine ganze Reihe beglückender Kunstwerke hervorgebracht hat. Hier erfolgte nämlich tatsächlich die farbliche Gestaltung *vor* der Aufnahme und zwangsläufig durch Künstlerhand.

Daß das Gleiche nicht auch als selbstverständliche Voraussetzung für den Farbfilm im allgemeinen gilt, ist die Folge einer Verwischung der Grenzen zwischen Technik und Kunst, wie sie der Film mit sich brachte. So fühlt sich etwa jeder Schmalfilmamateur, dem eine einigermaßen originelle Einstellung gelingt, als Künstler. Daß tatsächlich auf diese Weise kunstähnliche Gebilde entstehen können, kommt daher, daß in der Beschränkung des bisherigen Films auf Schwarz und Weiß bereits ein stilisierendes und damit gestaltendes Moment enthalten ist. Im Farbfilm dagegen entfallen diese automatischen Gestaltungsrudimente. Hier kommt es wirklich darauf an, 'Farbe zu bekennen'. Das aber setzt eine bisher noch nicht befolgte Systematik in der Schaffung des Farbfilminstrumentes und der Erlernung seiner Handhabung voraus. Der Farbfilm als solcher ist 'erfunden'. Jetzt geht es darum, die Erfindung in eine wirklich brauchbare geistige Waffe umzuschmieden.

Was geschah bisher zu diesem Zweck?

Erfinder, Kameraleute und Produzenten spielten Rembrandt. Wohlmeinend aber ziellos wurden so ungezählte Filmmeter verdreht. Die damit geleistete ehrliche Arbeit soll in keiner Weise herabgesetzt werden. Trotzdem wurde durch sie bisher nicht viel mehr erreicht, als die Feststellung, daß zwar ab und zu - wie durch ein Wunder - etwas Brauchbares gelingt, daß aber auf das Ganze noch kein Verlaß ist. Die verschiedensten Theorien zur Abhilfe entstanden aus diesen Versuchen. Fruchtbar aber können sie erst dann werden, wenn ein unbedingt konsequentes System in diese Versuche gebracht wird.

Wer eine Sprache lernt, beginnt nicht mit schwierigen Dichtungen, sondern mit dem ABC. Ebenso ist das ABC der Farbe zunächst einmal die unerläßliche Grundlage für jede Beschäftigung mit dem Farbfilm überhaupt, - ganz einerlei, ob daraus eine lediglich technische oder eine künstlerische produktive Tätigkeit entstehen soll.

Nicht eine zufällig vorhandene farbig irgendwie geartete Dekoration mit zufällig anwesenden mal so mal so geschminkten Darstellern darf das Objekt der Versuche sein, sondern der *Farbkreis* selbst. Die an einem drehbaren Modell angebrachten und untereinander auswechselbaren Töne dieses Farbkreises könnten in Verbindung mit ihren Übergängen zum Schwarz und zum Weiß unter Hinzufügung verschiedenfarbiger Lichtquellen und verschiedenfarbiger Filter vor der Optik ein zur Erlernung der Anfangsgründe brauchbares Gerät ergeben.

Ein systematisches Studium an einem solchen Gerät muß zu der Erkenntnis führen, daß der Farbfilm viel mehr sein wird und vor allen Dingen etwas ganz anderes, als die bisher angestrebte bunte Aufputzung des Schwarzweißfilms. Seine Gesetzmäßigkeiten werden sich von den filmüblichen sehr wesentlich unterscheiden. Die Farbe wird herrschend werden - ganz einerlei, ob sie zurückhaltend in farblich kaum angehauchten Grautönen arbeitet oder mit leuchtendstem Blau, Rot, Gelb oder Grün. Auf jeden Fall wird sie den Gestus des bisherigen Films in bezug sowohl auf seine Dramaturgie als auch auf seine Erscheinungsform von Grund auf revolutionieren. Den Mut zu dieser Revolution im Geiste einer farbig gestaltenden Stilisierung wird der Farbfilm aufbringen müssen, wenn er nicht in einen kulturell und geschäftlich untragbaren Kitsch abgleiten und sich in dem aussichtslosen Ringen um einen sturen Naturalismus begraben will.

Nach dem Typoskript aus dem Ruttmann-Nachlaß, undatiert. Veröffentlichung in: Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde, Stuttgart und Berlin, Jg. 43, 1941, S. 597-599. Gekürzt in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 8/9, 1942. Italienische Übersetzung der gekürzten Fassung in: Cinema, Rom 1942, S. 704.

Folgende Texte von Walter Ruttmann finden sich als Dokumente in der kommentierten Filmographie:

So schreibt man Tonfilme. Das Exposé für den großen Ruttmann-Tonfilm MELODIE DER WELT, in: Film-B.Z., Berlin, 8. März 1929

Ruttmanns photographisches Hörspiel WEEKEND, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 41, 15. Februar 1930

Heavenly Metal (METALL DES HIMMELS), in: film art, London, Vol. IV, Nr. 10, Frühjahr 1937, S. 31f

Hans Steinbach: *KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT. Walter Ruttmann über seine Düsseldorfer Filmarbeit*, in: Rheinische Landeszeitung, 2. Mai 1935. Gekürzt in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 200, 28. August 1935, sowie in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, vermutlich 14. September 1935 (Zeitungsausschnitt im Ruttmann-Nachlaß)

Walter Ruttmann/Albert Kling: *STUTTGART. Filmische Gestaltung des Erlebnisses einer Stadt*, o.O., o.J., 12. S. (Manuskript im Ruttmann-Nachlaß)

Mannesmann-Film. Manuskript, o.O., o.J., 10 S. (Archiv der Mannesmann AG, Düsseldorf)

On tourne Faust ("Man dreht Faust"). Tonfilm von Walter Ruttmann. Exposé zu dem gleichnamigen Drehbuch, o.O., o.J., 4 S. (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

Ein Film-Text, den die Geschichte schrieb, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934 (Zu *Triumph des Willens*)

Klaus Ronneburg: *Triumph des Willens: Walter Ruttmann dreht in Neubabelsberg Ergänzungsaufnahmen für den Reichsparteitagfilm*, in: Völkischer Beobachter, Berlin, Norddeutsche Ausgabe/Ausgabe A, Nr. 289, 16. Oktober 1934

Weitere Texte und Interviews von Walter Ruttmann:

Cruze's 'Jazz', in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927

Kopfnotiz über den Funk-Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 191, 18. August 1928

Der Film hat seine Grenzen gesprengt, in: Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, zu 'Toki. Der erste Ton-Kino-Spielplan der Tri-Ergon-Musik AG' vom 19. bis 25. September 1928

Gibt es noch Abenteuer? Antwort auf eine Umfrage, in: Germania, Berlin, Nr. 382, 18. August 1929

Film... Tonfilm... Gespräch mit Walter Ruttmann, in: Hamburger Anzeiger (Film-Rundschau), um 1929/30, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß

Walter Ruttmann nous parle du cinéma sonore, in: L'ami du peuple, Paris, 30. November 1929

Révélation du monde audible, in: Marcel Lapierre: Anthologie du cinéma, Paris 1946, S. 246 ff (= Auszüge aus: Jean Lenauer: W. *Ruttmann, chasseur d'images et de mélodies*, in: Pour vous, Paris, Nr. 56, 12. Dezember 1929)

Marius Richard: *Interview nocturne de Walter Ruttmann*, in: La Liberté, Paris, 14. Dezember 1931

Chamine: *Avec Walter Ruttmann l'ininterviewable*, in: Pour vous, Paris, 17. Dezember 1931

Lea Schiavi: *Un intervista con Walter Ruttmann il regista del film ACCIAIO*, in: L'Impero d'Italia, Rom, 31. Dezember 1931

3. KOMMENTIERTE FILMOGRAPHIE

LICHTSPIEL OPUS 1 (1921)

Produktion: Ruttmann-Film GmbH, München
Gestaltung: Walter Ruttmann
Verleih: Neue Kinematographische Gesellschaft, München
Musik: Max Butting (Streichquartett 'Lichtspiel opus 1' opus 23)
Zensur: 29. Oktober 1921
Prüfnummer: M 789
Länge: 1 Akt, 243 Meter, Farbe, stumm
Voraufführungen: 1.(?) April 1921, Frankfurt/M (geschlossene Vorführung im Ufa-Theater U.T. im Schwan); Mitte April 1921, München (vor Fachleuten und Kunstfreunden im Vorführraum des Emelka-Konzerns)
Uraufführung: 27. April 1921, Berlin (Marmorhaus; erste öffentliche Aufführung mit der Begleitmusik von Max Butting; einleitende Worte: Dr. Werner Bloch)

Anmerkungen

Friedrich v. Zglinicki berichtet in 'Der Weg des Films' (Berlin 1956, S. 597), daß "die Opera I und II bereits 1919 eine interne Vorführung erlebten, die uns heute von den Regisseuren Lamprecht und Cürlis, die der Vorführung beigewohnt haben, ausdrücklich bestätigt wird."

Über die Umstände der "geschlossenen Vorführung" Anfang April 1921 im Frankfurter Ufa-Theater U.T. im Schwan ist in 'Der Kinematograph' (Düsseldorf, Nr. 741, 1. Mai 1921) folgendes zu lesen: "Die Direktion des Frankfurter Ufatheaters U.T. im Schwan sendet uns nachstehende Berichtigung: In der vorletzten Nummer Ihres geschätzten Blattes veröffentlichten Sie eine Notiz, wonach in unserm Theater in *einer geschlossenen Vorstellung* die Vorführung eines gemalten Films stattgefunden habe. Da diese Notiz den Tatsachen widerspricht und mir von seiten meiner Berliner Zentrale Anfragen und Unannehmlichkeiten einbrachte, teile ich Ihnen ergebenst mit, daß im U.T. im Schwan keine geschlossene Vorführung stattgefunden hat, sondern am fraglichen Vormittag zwei mir persönlich unbekannte Herren mit der Bitte an mich herantraten, einen kleinen Film vor der offiziellen Vorstellung, in dem von mir geleiteten Theater durchlaufen zu lassen, was ich entgegenkommenderweise auch gestattete. Außer dem Vorführer, meinem Portier und den beiden Herren waren vielleicht noch einige wenige Bekannte jener Herren anwesend, von der Abhaltung einer geschlossenen Vorstellung kann jedoch keine Rede sein."

Bei der Berliner Uraufführung am 27. April 1921 wurde ein Programm verteilt, aus dem u.a. hervorgeht, daß Werner Bloch über das Thema "Bewegte Malerei" sprach. Walter Ruttmanns Film wird auf den Innenseiten des Programms als LICHTSPIEL OP. 1 mit dem interessanten Zusatz "in drei Sätzen" vorgestellt. Wie aus der Originalpartitur von Max Buttings Musik ersichtlich, bestand diese (neben einer Einleitung, die den Filmtitel begleitete) ebenfalls aus drei Sätzen. Das Programm enthielt zudem einen Auszug aus Bernhard Diebolds Artikel "Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films", der am 2. April 1921 in der 'Frankfurter Zeitung' erschienen war; im Programm ist dieser Artikel fälschlich auf 1920 datiert. Ferner ging aus dem Programm hervor, daß im Erdgeschoß des Marmorhauses eine Liste "ausliegt, in die Interessenten und Förderer des neuen Unternehmens sich eintragen wollen". Und wir erfahren, daß sich die "vorläufige Berliner Geschäftsstelle" bei Max Butting, Schöneberg, Merseburgerstr. 5 befindet.

Die Original-Partitur der Begleitmusik von Max Butting wurde von diesem 1949 dem Filmhistoriska Samlingarna (heute: Svenska Filminstitutet) in Stockholm übergeben. Sie enthält Buntstiftzeichnungen von Walter Ruttmann, die die einzelnen Motive des Films darstellen (vgl. dazu: Louise O'Konor: Viking Eggeling 1880 - 1925, Artist and Film-Maker, Life and Work. Acta universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, Nr. 23, Stockholm 1971, Fußnote 16, S. 249 f).

Marmorhaus Kurfürstendamm 236
27. April 1921.

Uraufführung

Lichtspiel opus 1

von

Walther Ruttmann

Musik von Max Butting

Die Ausführung der Musik haben übernommen:
Konzertmeister der Staatsoper Rudolf Deman
und die Kammermusiker Müller,
Wagner, Beyer und
Stirz.

Einführende Worte:
Dr. Werner Bloch

Beginn: ½5 Uhr..

RUTTMANN-FILM-G. M. B. H.

LICHTSPIEL OPUS 1 galt lange Zeit als verschollen, gar als von Ruttmann selbst vernichtet. Den einzigen Hinweis auf den Verbleib dieses ersten deutschen absoluten Films gab Ruttmanns Freund, der Schnittmeister und Regisseur Paul Falkenberg. In einem Gespräch mit Werner Sudendorf sagte er, Ruttmann habe ihm die 35mm-Negative von *Absolut Nr. 1* und *2* geschenkt, und er habe sie Henri Langlois von der Cinémathèque Française übergeben (Mitschnitt dieses Gesprächs auf Tonkassette im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).

1977 machte Enno Patalas vom Filmmuseum München eine Kopie von LICHTSPIEL OPUS 1 in Moskau ausfindig. Über diesen Fund berichtet er: "Im August 1976 setzte ich in einem Brief an Gosfilmofond die Ruttmannschen Opus-Filme auf meine Wunschliste. Die Antwort ("Haben wir") kam im September, die Kopie selbst im März 1977, eine enorme Rolle, 356 m, da mußte etwas nicht stimmen. Der erste Eindruck am Schneidetisch war verwirrend: Bekanntes von Ruttmann, aus Opus 2 bis 4, unbekanntes nicht von Ruttmann, vielleicht von Fischinger, Stücke aus Werbefilmen von Ruttmann/Pinschewer, davor und dazwischen aber auch Stücke, auf die Bernhard Diebolds Beschreibung des Opus 1 passen konnte, und der Titel: LICHTSPIEL OPUS 1 von

Walther Ruttmann-Film GmbH." Nach einem ersten Rekonstruktionsversuch fragte Patalas in Moskau nach, ob das farbige Ausgangsmaterial der Umkopierung noch vorhanden sei. Diese Rolle traf 1981 ein: "Nach den Vorarbeiten am Schwarzweißmaterial und mit Hilfe der farbigen, kompletten Partitur war die De- und Rekonstruktion der Farbkopie problemlos. (...) Wie der 'vernichtete' Ruttmannfilm sich in Moskau erhalten hat? Ich glaube nicht, daß er 1945 im Reichsfilmarchiv gewesen ist, dann hätte die Sowjetunion das Ausgangsmaterial längst dem Staatlichen Filmarchiv der DDR übergeben. Ruttmann soll in den zwanziger Jahren in Moskau Vorträge gehalten haben. Möglicherweise hat er das Anschauungsmaterial zurückgelassen" (Film und Musik, Hg. Stadt Oberhausen - Westdeutsche Kurzfilmtage, Nordrhein-Westfalen 1983, S. 36f).

Im Reichsfilmarchiv befanden sich jedoch ausweislich des in der Bibliothek der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, vorhandenen Katalogs (Abteilung C, Werbe- und Industriefilme, a), stumm, S. C / a / 11) folgende abstrakte Filme von Walter Ruttmann:

Ruttmann-Lichtspiele 1924

Hersteller, Spielleiter,
Manuskript und Kamera: Walter Ruttmann
Länge: 339 Meter
Lager-Nummer des Reichsfilmarchivs: 2755

Inhalt: Zeichentrickfilm: Bewegliche abstrakte Figuren in Schwarzweiß und koloriert.

Abstrakte Filmformen und ihre Verwendung für die Werbung

Produktion: Walter Ruttmann
Länge: 178 Meter
Lager-Nummer des Reichsfilmarchivs: 2629

Inhalt: Drei verschiedene Filmzeichentricks aus dem Atelier Ruttmann, die auf Kubus, Quadrat und Linien aufgebaut sind und für ein Industriemittel werben.

Inhalt

In sanft getönte Fläche: himmelblau, abendrot, morgengrün spielen nach rhythmischem Gesetz geometrische Formen hinein, einfarbig und zweidimensional: Winkel, Quadrate, Kreise, Wellenlinien. Feuerzungen stechen, Sonnenscheibe glutet brandrot und zergeht in sich, stilisierte Wolken senken und verziehen sich, bunte Kegel tummeln sich wie Kinderluftballons, im Crescendo bäumen sich weiße Wellen, die eisbärenhaft Schaumpranken heben, leitmotivisch überspielt von delphinhaften Arabesken, im Schlußsatz schütten sich Quadrate wie Briefe im Sortieramt einer Post auflösend aus.

Leonhard Adelt: Die gefilmte Symphonie, in: Berliner Tageblatt, Nr. 186, 21. April 1921, Abendausgabe

Kritiken

In einem Frankfurter Kino - 'U.T. im Schwan' - wurde vor wenigen geladenen Künstlern und Publizisten auf einer schwarzen Fläche folgendes vorgeführt: zu rhythmischer Abfolge erschienen blaue Rundungen, die sich aufspannten und zu elliptischen Gebilden auflösten. Spitze Formen stachelten sich vom Rand des Bildes nach der Mitte. Rosa und hellgrüne Bänder wehten tänzerisch über die Fläche. Wie Vögel flatterte es bald in unnennbaren Umrissen, bald stachen runde und eckige Formen in Prestissimo kämpferisch aufeinander. Eine rote Sonne schwang wie im Kreissen, ein farbiger Strahl bewegte sich wie im Atem; Würfelformen wurden zur Mitte geschmettert; Wellen wogten und züngelten auf. Und der Eindruck dieses amorphen Schauspiels war: *die Schöpfung*.

Ihr Gestalter ist der Münchener Maler Walter Ruttmann, der mit diesem noch unbetitelten 'Photodram op.1' eine starke Phantasiearbeit geleistet, dazu 10 000 Filmphasen in dreiviertel Jahren gemalt hat und durch Erfindung eines technischen Hilfsapparats seinen gemalten Film zugleich auch in die Realität setzte.

Als vor einiger Zeit in Frankfurt das neue 'U.T. im Schwan' eröffnet wurde, besprach der Schreiber die als Kunst- und Kulturtat angepriesene Vorführung des *Sumurun*-Films und lehnte dabei die Möglichkeit des alten Films als *Kunst* in prinzipieller Begründung ab. Ich forderte geradezu den *gemalten* Film als die Voraussetzung einer neuen Kunst, deren ästhetische Möglichkeit schon 1916 von mir festgestellt worden war. Natürlich wurde einer so kunstketzerischen Idee mit viel Logik, falsch angewandter Ästhetik und technischer Skepsis ebenso entschieden wie erfolgreich begegnet. Denn allerdings lag der groteske Fall vor, daß der theoretische Kritiker bereits eine Kunst propagierte, bevor sie da war.

Was bedeutet das für die *Ästhetik*? Neben der Dichtung, der Musik, den bildenden Künsten und der Architektur muß künftig eine neue Kunst genannt werden, die theoretisch vorläufig am ehesten als 'absoluter Tanz' angesprochen werden kann. Diese Kunst bedient sich nur äußerlich der Ausdrucksweise des Malers, da sie sich mit handgemalten Bildungen an die Augen wendet. Aber ihr Ziel ist nicht das in der Zeit verharrende, einen einzigen Augenblick darstellende Gemälde der bisherigen Malerei (so sei dieser 'fruchtbare Moment' eine Fülle von imaginären Bewegungen künstlerisch in sich hält), sondern der Sinn der neuen Kunst ist die *bewegte* Malerei. Damit entfernt sie sich ihrem innersten künstlerischen Wesen nach aber durchaus von den Gesetzen bisheriger Bildkunst; denn die schöpferische Phantasie des neuartigen Künstlers hat nicht zuerst mit festen Formungen zu tun, sondern eben mit Bewegungen. So ist die Art der künstlerischen Vision viel eher die des *Musikers* und *Tänzers* (als der Versinnlicher zeitlicher Bewegung) verwandt als der räumlich-verharrenden-zeitlosen Anschauungsweise des Malers.

Wie aber bringt die neue Kunst ihre optisch-räumlichen Erscheinungen in die zeitliche Abfolge? Das *Feuerwerk* leistete bisher die von der Schwerkraft dirigierte Ornamentik des Feuers. Und der Tanz bediente sich des naturalistischen Körpers eines lebendigen Menschen, um durch dessen Eigenbewegung das Räumliche in die Bewegung des zeitlichen Nacheinanders umzusetzen und damit den Raumkörper den musikalischen Prinzipien zu unterstellen. In einer Besprechung der Tänzerin Niddy Impekoven (Morgenblatt vom 3. Januar, 'Tanz aus Musik') wurde das

Problem ästhetisch-kritisch dargelegt. Doch bleibt der Tanz, wie schon angedeutet, naturalistisch gebunden, wenn auch nicht stärker als die Dichtung durch die lebendigen Schauspieler. Ein absolut reiner Tanz der Ornamente, wie ihn (äußerlich im Sinne der Theorien Hanslicks betrachtet) die absolute Musik liefert, ist dem Tänzer nicht möglich. Wie andererseits der reine Ornamentaltanz der Feuerwerksphänomene nur von der Schwerkraft gemalt wird und mangels eines künstlerischen Willensausdrucks nur dekorativ und geistlos bleiben muß.

Nun gibt es außer Tänzern und Raketen das Instrument des *Films*, das durch so viel Banalität geschändet ist, daß man den neuen Spieler dieses Apparats von vornherein sehr skeptisch betrachten wird. Mit Kino im üblichen alten Sinne hat aber die neue Bewegungskunst rein gar nichts zu tun. So gut man auf gewissen Holzblasinstrumenten Tierstimmen imitieren und doch auch wieder ernste Musikstücke blasen kann, so wenig hat die neue Kunst mit dem alten Filmhandwerk zu schaffen. Ein Flügel, ein Orchester, Pinsel, Meißel und die Stahlfeder dienen der höchsten Kunst und dem Kitsch zugleich. Der Film war bisher kunstgewerbliche Photographie, war Romanersatz, Theaterersatz und blieb als photographisches Vehikel immer nackter Naturalismus, an dem gewisse Retuschen auf Stil hin auch nichts ändern konnten. Jetzt aber *malt* der Künstler seinen Film. Er gehorcht nicht mehr den Naturalismen der Schauspieler, der Landschaften, Pferde, Esel, Palmen und wirklichen Rabitzbauten, sondern dem Stilwillen eines Bewegungsschöpfers, der wie der Musiker in zeitlich bewegten Ornamenten seiner Seele Ausdruck verleiht. Das Drängen der expressionistischen Malerei nach Bewegung, die kinohafte Hast im rasenden Durcheinander der tausend Anspielungen eines *futuristischen* Bildes - diese ganze Unmöglichkeit einer zeitlichen Reihe von Vorgängen oder Assoziationen im räumlichen Nebeneinander zu bannen: sie findet in der neuen Filmkunst ihre Erfüllung - ihre Erlösung aus dem Raume in die Zeit. Die Malerei hat sich mit der Musik vermählt. Die Grenzsetzungen von Lessings 'Laokoon' sind unbestimmt geworden. Es gibt eine *Augenmusik*.

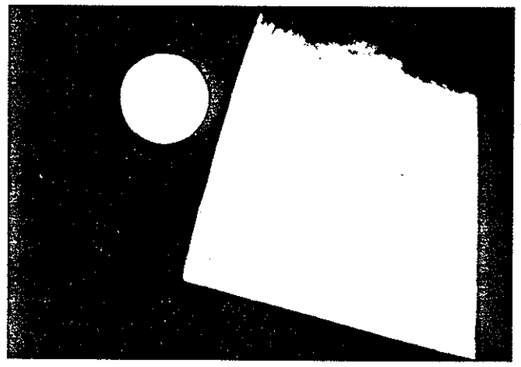
Daß wie der Tanz die neue Filmkunst ohne hörbare Musik nicht auskommt, das ist sich der Maler Ruttmann bewußt. Er weiß auch, daß seine ungeheure Arbeit keine Vollendung ist, sondern das erste Exempel - der Beweis der Möglichkeit. Dieser Versuch hat noch kunstgewerblichen Anstrich trotz innerlichen Willens. Die Primitivität dieser geometrischen Gebilde wird einmal durch große Formen des Ausdrucks überwunden werden, wie die mathematische Kontrapunktik der Musik aus ihrer Absolutheit einst erlöst wurde. In wenigen Wochen wird in Berlin die öffentliche Uraufführung dieses neuartigen Gebildes stattfinden, und da wird eine eigens dazu komponierte Musik von Max Butting als rhythmische und melodische Betonung mitklingen. Sie muß sich hüten, zu selbstherrlich zu werden, sonst wird die Augenkunst zur Illustration. Sie hat sich als ausdrucksvolle 'Tanz-Musik' zu bescheiden. Der Ton-Angebende ist der *Kinarch* - wie man den neuen Künstler nennen könnte. Geburt des Films aus dem Geiste der Musik ist nunmehr Tat - der Film ist Kulturträger geworden.

Bernhard Diebold: Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films, in: Frankfurter Zeitung, 2. April 1921

Lichtspiel Op. 1

Der Versuch, den Walter Ruttmann als Maler und Max Butting als Musiker unternahmen, ist einer der interessantesten, die ich im Film jemals gesehen habe. Er bedeutete nichts geringeres, als Licht und Farbe klingend zu machen, als Musik in sichtbare farbige Bewegung umzusetzen. Farbige Dreiecke bekämpften farbige Kreise, die anschwollen und zusammenschrumpften. Strahlenbündel schwangen, Sonnen kreisten. Es gab nur ein Gesetz, das sie gegeneinander- und auseinandertrieb, das die Formen sich dehnen und schwinden ließ: den Rhythmus. Ein Bewegungsspiel von seltener Reinheit. Im Grunde war es die Urform des Filmspiels (zu der hier erst eine späte Entwicklung kam): Formen in rhythmischer Bewegung zu zeigen, unabhängig von stofflichen Hemmungen, unabhängig von Belastung durch die Materie. Sichtbare Musik, hörbares Licht. Dieser Film war nicht photographiert. Er war gemalt. Und wurde direkt übertragen. Es war ein Experiment, das jetzt nur ein Sonderfall blieb (scheinbar ohne Zusammenhang mit der Entwicklung). Und doch vielleicht von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung einer neuen Gattung: des 'Lichtspiels', das nichts anderes sein will, als '*Licht*spiel'.

Herbert Jhering, in: Berliner Börsen-Courier, Nr.201, 1. Mai 1921



Der Vorstoß im Film

(...) Etwas wirklich Neues bot nur Walter Ruttmann; Maler aus München. Er macht nicht Altes vollkommener; sondern er beginnt Neues unvollkommen - aber trächtig.

Keine Namen; keine Titel; keine Flammenschrift; keine Menschen. (...) Sondern schillernd fließende Farbigkeit. Was Ruttmann flimmern läßt, ist nur ein Gemeng von schwebend-huschend-schrumpfend-zuckenden Kringeln, Ringeln, Kugeln, Spitzheiten, Rundheiten; von erglühtem Umriß, schwindsamer Füllung, bunten Erglänzungen; von Tauchendem und Sinkendem.

Irgendeine violette Raupe wächst zum gekrümmten Kolben; rollt sich zu einem Edamer; zu einem Mond; zu einem immer kleineren Edamer; zu einem Apfelsinchen. Fischähnlich wie ein unbekanntes Zaubertier gleitet allerhand leuchtbuntes Gebild' in holden Windungen schleifensanft über das Flimmerlaken... Ein Sonnenstreif, zitronig, fegt wie ein Besen von links nach rechts, erblaßt, verklingt. Ein gelbliches Dreieck schießt in die Höh'... entwimmelt und zerduftet. Etwas Grünglitzerndes schwillt, schwimmt, schwindet. (Es ist nicht genau so - doch die Sprache muß das nachsingen.)

Man denkt an Expressionistenbilder. Die sind aber unbewegsam. Chagalls Leuchtparadiese bleiben doch starr. Die Funkelfuturismen der neuesten Pariser versteinern reglos - im Rahmen. Hier aber flitzen Dinge, rudern, brennen, steigen, stoßen, quellen, gleiten, schreiten, welken, fließen, schwellen, dämmern; entfalten sich, wölben sich, breiten sich, verringern sich, kugeln sich, engen sich, schärfen sich, teilen sich, krümmen sich, heben sich, füllen sich, leeren sich, blähen sich, ducken sich; blümeln und verkrümeln sich.

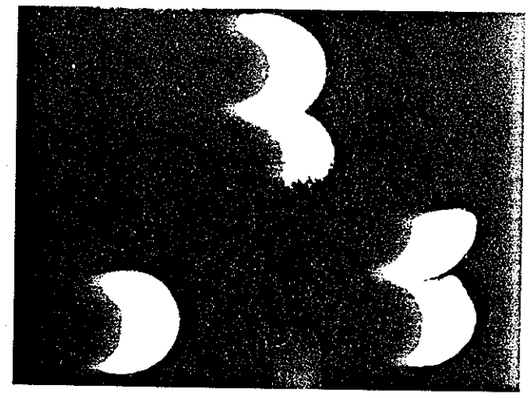
Kurz: Expressionismus in Bewegtheit. Ein Rausch für die Pupille... Aber kein Menschenfilm.

Alfred Kerr, in: Berliner Tageblatt, 16. Juni 1921

Die sichtbare Symphonie

(...) Die Lichter werden gelöscht. Dunkelheit. Einige Augenblicke eindringliches Zögern, wie um den letzten an uns klebenden Kontakt mit der Außenwelt abzuwaschen. Die Maschine begann zu schnurren, phosphoreszierende Buchstaben und Titel flackerten kurz auf. Dann erklangen die Eröffnungsnoten dieser Symphonie: Himmel, die in allen Regenbogenfarben schillerten und von einem eindringlich pulsierenden Licht überblendet waren und die sich auf der Leinwand auflösten und verbrannten. Diese Himmel dienten als Hintergrund, sie vermischten sich und flossen ineinander: Morgendämmerung, Sonnenaufgang und Abendröte, unendliche Weiten des Raums - und dann das jubilierende Blau des Morgens oder die dunkelgesättigte Stille des Nachthimmels mit einem grauen *Terror vacui*.

Die verschiedenen Noten und Kadenzen der Symphonie flogen und schwebten in diese leuchtenden Felder hinein, so als ob sie ihre Fesseln der schwarzen Punkte und Striche, der Linien der Partitur und der Klangwellen der Instrumente durchbrochen hätten, um sich in einen farbig wellenden Flammenfluß zu verwandeln. Manche der Formen, die diese Farben annahmen, waren uns schon aus den unruhigen Gemälden der Kubisten und Expressionisten bekannt - Dreiecke, Trapeze, Würfel, Kreise, Spiralen, Quadrate, runde Scheiben, Halbmonde, Ellipsen - die ganze fragmentarische und aktivistische Geometrie. Aber hier

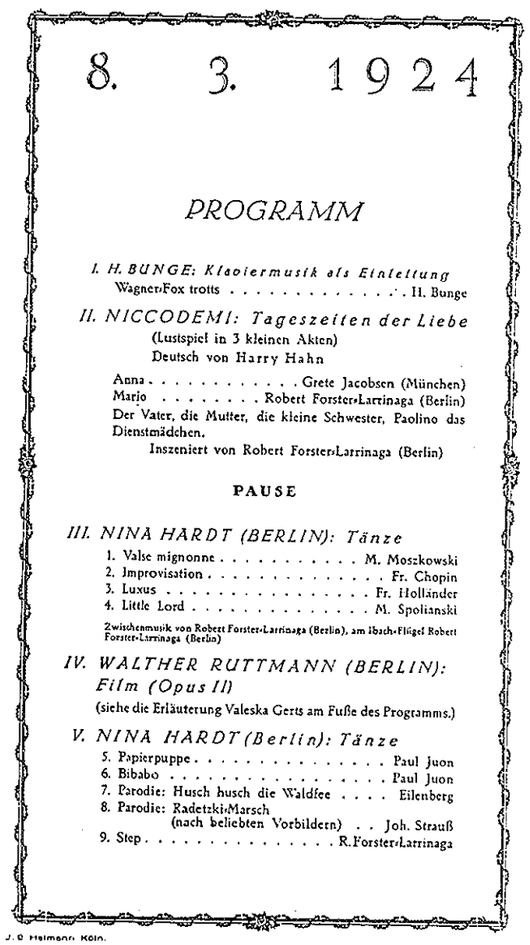


waren die sich windenden, sich bewegenden, einander berührenden, ineinander übergehenden, einander überschneidenden Elemente im Fluß und lebendig und bewegten sich entsprechend den Gesetzen einer bestimmten Rhythmik und Harmonie, gehorchten einem immanenten Willen und Impuls. Man fühlte oder sah vielmehr auf einmal die Gesetze der Eurythmie am Werk, die dreifachen Gesetze der rhythmischen Architektur, die grundlegenden Rudimente der Sphärenmusik, der entsprechend alle Dinge im Universum, im Leben und in der Kunst leben und sich bewegen müssen - das Einfache und Einförmige, also: - - - den regelmäßigen Wechsel, also: - u - u und das Unregelmäßige, also: - u - -

Farbiger Schaum und Seifenblasen tanzten und schwebten über die Leinwand, Springbrunnen und Fontänen aus Licht und Schatten schossen in die Unendlichkeit, große Wellen, wie eine donnernd aufschlagende Brandung mit ihrem großartigen Klang kamen angaloppiert, wurden hochgeschleudert, zitterten in der Luft, stiegen auf zu einem Crescendo. Und sie streuten eine längliche Perlenlinie aus, oder war es ein dünner glitzernder Sprühregen, der einen hohen Ton hinwegwusch, der jedoch noch lange nachklang, durchdringend und ekstatisch. Kugeln und runde Scheiben in harmonischen Farben kamen ins Blickfeld gerollt, einige prallten, wütend wie von Kanonen abgeschossen, andere sanft und heiter wie Spielzeugballons aufeinander, manche küßten sich oder stießen einander zurück oder vereinigten sich miteinander wie weiße oder rote Blutkörper. Scharf wie Splitter schossen Dreiecke durch den wilden Sturzbach der Formen. Wolken kamen auf, breiteten sich aus, lösten sich auf, verschwanden. Feuerschlangen flammten durch diese gemalte Musik: ohne Zweifel ein farbiges Echo einer herausragenden Note.

Von Zeit zu Zeit flackerte über oder unter dieser schwelgenden Klangfarbe oder tönenden Farbe das Leitmotiv in spielerischen Wellen auf wie Blitze über einer Landschaft oder wie ein goldener Faden, der einen Wandteppich durchzieht. Dann ergossen sich die farblichen Entsprechungen des starken, klaren Finales wie ein Wolkenbruch auf die Szene, fielen Massen von Rechtecken und Quadraten in Schauern nacheinander hernieder. Die stumme Symphonie war vorüber. War es nur eine akustisch-optische Illusion, daß man die Vibrationen dieser Symphonie zu hören glaubte, die man gesehen hatte? (...)

Herman George Scheffauer: The New Vision in the German Arts, New York 1924, S. 145-148
(Aus dem Amerikanischen von Dirk Mülder)



8. 3. 1924

PROGRAMM

I. H. BUNGE: Klaviermusik als Entlastung
Wagner-Fox trotts . . . . . H. Bunge

II. NICCODEMI: Tageszeiten der Liebe
(Lustspiel in 3 kleinen Akten)
Deutsch von Harry Hahn

Anna . . . . . Grete Jacobsen (München)
Mario . . . . . Robert Forster-Larrinaga (Berlin)
Der Vater, die Mutter, die kleine Schwester, Paolino das Dienstmädchen.
Inszeniert von Robert Forster-Larrinaga (Berlin)

PAUSE

III. NINA HARDT (BERLIN): Tänze
1. Valse mignonne . . . . . M. Moszkowski
2. Improvisation . . . . . Fr. Chopin
3. Luxus . . . . . Fr. Holländer
4. Little Lord . . . . . M. Spolianski

Zwischenmusik von Robert Forster-Larrinaga (Berlin), am Ibach-Flügel Robert Forster-Larrinaga (Berlin)

IV. WALTHER RUTTMANN (BERLIN): Film (Opus II)
(siehe die Erläuterung Valeska Gerts am Fuße des Programms.)

V. NINA HARDT (Berlin): Tänze
5. Papierpuppe . . . . . Paul Juon
6. Bibabo . . . . . Paul Juon
7. Parodie: Husch husch die Waldfee . . . . Eilenberg
8. Parodie: Radetzki-Marsch (nach beliebten Vorbildern) . . Joh. Strauß
9. Step . . . . . R. Forster-Larrinaga

J. P. Heimann, Köln.

LICHTSPIEL OPUS 2
(1921)

Produktion: Ruttmann-Film GmbH, München
Gestaltung: Walter Ruttmann
Verleih: Neue Kinematographische Gesellschaft, München
Zensur: 15. Februar 1922. Prüfnummer: M 889, Jugendverbot.
Länge: 1 Akt, 78 Meter; Farbe, stumm
Voraufführung: Ende Januar 1922, Frankfurt/M. (vor geladenen Gästen)
Uraufführung: 3. Mai 1925, Berlin (Ufa-Theater am Kurfürstendamm, im Rahmen der Filmmatinee "Der absolute Film", veranstaltet von der Novembergruppe in Gemeinschaft mit der Kulturabteilung der Ufa)

Anmerkungen

Für weitere Aufführungen sowie Details zu der Veranstaltung "Der absolute Film" vgl. die Anmerkungen zu RUTTMANN OPUS 4. Der Film wurde unter dem Titel LICHTSPIEL OPUS 2 der Zensur vorgelegt. Auf den vorhandenen Filmkopien wird er als 'Ruttmann Opus II, 1921' vorgestellt. Die in dem folgenden Aufsatz von Hans Pander angesprochene Berliner Aufführung von LICHTSPIEL OPUS 1 und LICHTSPIEL OPUS 2 ohne Begleitmusik konnte nicht nachgewiesen werden.

VI. WALTHER RUTTMANN (Berlin):
Film (Opus I, 3. Satz)

VII. HELLMUTH KRÜGER (Berlin)

Änderungen vorbehalten

Conference: H. KRÜGER (Berlin). Am Flügel: H. BUNGE (Köln).
Bühnenbilder: H. HANSEN (Köln).
Künstlerische Gesamtleitung: R. ROSENTHAL-BRAUN
und HANS ASCHAFFENBURG.
(Ibach-Flügel)

2. Sonderveranstaltung am nächsten Sonnabend, den 15. März, abends 8 Uhr in den Räumen des Metropolpalastes:

HENRI (Nero-York): Erstaufführungen neuer Tänze
(am Flügel: FRANZ OSBORN, Berlin)

FRANZ OSBORN (Berlin): Neue Klaviermusik

Platzbestellungen rechtzeitig erbeten, da der Raum beschränkt. Bestellungen werden an der Abendkasse entgegengenommen.

Ruttmann hat dem Film die bewegte absolute Malerei geschenkt; Ruttmann löst sich von allem Gegenständlichen und läßt Kugeln, Kreise, Keile in einem von innen heraus empfundenen Rhythmus spielen. Formen gleiten ruhig auf der Leinwand vorüber, ballen sich zusammen, fahren zur Katastrophe und entladen sich.
Er gibt Schicksale der reinen Formen, Parallelen zu einem Gewitter, oder einem erotischen Akt.
Diese Formenspiele sind, weil sie wirklich erschüttern können und weil sie rein und klar im Aufbau sind, Kunstwerke, und haben nichts mit den kunstgewerblich-expressionistischen Spielereien zu tun, die jetzt im Kino und Theater gemacht werden und das Publikum nur durch die moderne Geste düpieren.
Valeska Gert.

Kritiken

Vor einem kleinen Kreise Geladener führte der durch Vorführung seines gemalten Films bekannte Maler Walter Ruttmann in einem Frankfurter Kinotheater sein OPUS 2 vor. Es zeigte sich hierbei eine wesentliche Weiterentwicklung über die primitiven Anfänge des ersten Werkes hinaus. Die rhythmische Gliederung der Erscheinungsgruppen, die sich wie früher aus rein *ornamentalen* Gebilden zusammensetzen, ist übersichtlicher und wirkt auch ohne musikalische Unterstützung durch das Klavier klar periodisiert. Auch ist eine scheinbar perspektivische Tiefenwirkung in die dritte Dimension gewonnen durch allmähliche Verkleinerung gewisser Ornamente. Das Bedeutsamste an dem neuen Werk ist seine energische Gegen-Rhythmik in der Abfolge von eckigen und runden, oder von fallenden und schwebenden Formungen. Bis zur greifbaren Anschauung dies zu beschreiben, ist noch weniger möglich, als wenn man einem harmlosen Publikum das neueste Orchesterwerk eines Neutöners durch das bloße Wort zum inneren Klingen bringen müßte. Diese neue Augenmusik, für die Ruttmann die ersten Beispiele schuf, wird einen schweren und langsamen Passionsweg zur Gunst des Publikums zu gehen haben. Beschleunigung wäre höchstens möglich, wenn kluge Geschäftsleute sich den gemalten Film zu einer Reklame modernster Art erwählten und so durch den Kompromiß von Kunst und Geschäft die Augen des Publikums für die neuen Phänomene bereit und willig machten.

Bernhard Diebold: Der gemalte Film, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 86, 1. Februar 1922

Lichtspiel opus 1 und opus 2

Es ist schon ein Weilchen her, daß in Berlin das LICHTSPIEL OPUS 1 und das LICHTSPIEL OPUS 2 des Münchener Malers Walter Ruttmann vorgeführt worden sind. Trotzdem soll heute noch davon die Rede sein.

Die Ruttmannschen Filme sind erstaunlich zu nennen. Zunächst filmtechnisch betrachtet: Die hohe Stufe der Vollendung, mit der das Gewollte dargestellt ist, muß rückhaltlos anerkannt werden, und es bleibt zu wünschen, daß der Hersteller der Filme sich an geeigneter Stelle einmal über die Mittel äußert, mit denen er sie gewinnt. Es verblüfft die Wirkung auf das Auge im physiologisch-optischen Sinne: sehr oft wird es - ob mit Absicht, sei dahingestellt - durch die Aufeinanderfolge völligen Dunkels und grellsten Lichtes qualvoll geblendet, und doch ist ein Kritiker so entzückt, daß er sogleich die Wiederholung des Films herbeisehnt. Schließlich macht die eigentümliche Wirkung auf die Presse stutzig: einige Kritiker haben gleich den ersten Ruttmann-Film als echtes Kunstwerk willkommen geheißen, ja einer, Alfred Kerr, nennt OPUS 1 einen 'Rausch für die Pupille', was zwar in mehr als einer Hinsicht eine Entgleisung bedeutet, aber doch wohl als begeisterte Zustimmung gemeint ist.

Nach dem Werbeblatt für OPUS 1 erhebt die neue Filmart selbst den Anspruch auf die Bezeichnung Kunstwerk, und zwar in nicht gerade bescheidener Form: wer etwas gleich in vier Sprachen mitteilt, will dadurch doch der Wichtigkeit der Angelegenheit Rechnung tragen. Wären die Ruttmannschen Filme wirklich Kunstwerke, so stände man vor der unerhörten Tatsache, daß ein einzelner Mensch eine neue Kunstgattung sozusagen fix und fertig aus dem Boden gestampft hätte, während alle anderen Künste sich aus den einfachsten Anfängen zur gegenwärtigen Höhe entwickelt haben. Und ebenso unerhört wäre es, daß es plötzlich eine ganze Anzahl von Menschen gäbe, die die neue Kunst als solche sogleich erkennen, aufnehmen und genießen können, während bei jeder andern Kunst jeder Mensch die frühesten Entwicklungsstufen selbst in seiner Kindheit nachschaffend

durchlaufen hat: er hat in kindlicher Weise gebaut, gezeichnet, gemalt, gesungen, geschauspielert usw.

Was es mit den Ruttmannschen Filmen letzten Endes für eine Bewandtnis hat, wäre nur durch tiefschürfende Seelenforschung zu ermitteln. Obwohl sie als 'Symphonie des Optischen' angesprochen werden (was einem hölzernen Eisen gleichwertig ist), haben sie mit Musik wohl nichts zu tun. Bei diesem Ausdruck handelt es sich mutmaßlich um die "wunderliche Manier, in welcher die verschiedenen Künste ihre technischen Ausdrucksweisen vertauschen", an der Meister Gottfried Keller sich bereits gestoßen hat, worüber man im 'Grünen Heinrich' (Band 3, Kapitel 11, 'Die Maler') nachlesen mag; überdies sind beide Filme ohne Musik vorgeführt worden, und schließlich ist Ruttmann ja Maler; Form und Farbe sind demnach seine Ausdrucksmittel, und 'Geschehnisse von Farben und Form' soll seine Kunst enthalten - laut Werbeblatt.

'Geschehnisse von Farben und Form' braucht man sich, rein sprachlich-logisch betrachtet, keineswegs bieten zu lassen: Form und Farbe sind ohne Träger undenkbar. Bei Werken der bildenden Kunst ist überdies unbedingt zu verlangen, ehe von Genießen des Kunstwerkes überhaupt die Rede sein darf, daß der Verstand bei der Aufnahme des Gebotenen befriedigt wird. Wer von Geschehnissen spricht, muß in der Lage sein, sich über deren Sinn und Inhalt verständlich zu äußern. Das haben bisher weder Ruttmann noch seine begeisterten Kritiker getan. Welches sind denn eigentlich Sinn und Inhalt dieser 'Lichtspiele'?

Liest man die Pressestimmen, bemerkt man in dieser Hinsicht eine völlige Hilflosigkeit, die eigentlich selbstverständlich ist: außer den Dreiecken, Vierecken und - ganz allgemein ausgedrückt - 'geometrischen Formen' findet man darin kaum etwas, was einem Versuche der Beschreibung ähnelt. Alles andere, von wenigen Ausnahmen abgesehen, sind ja Gebilde, die völlig unbekannt sind, für die es keinen Namen gibt, die der Zuschauer während der Betrachtung auch nicht mit einem Namen belegen kann - kurz, die 'Geschehnisse' der Ruttmannschen Filme sind an nichts Vorhandenes anzugliedern, weil die Verknüpfungsmöglichkeit fehlt. Sie sind dem Gedächtnisse nicht einzuverleiben, oder, genauer gesagt, eine gewisse Gruppe von Menschen kann wohl Einzelheiten behalten, aber auch diese sind nicht imstande, sie allgemeinverständlich mitzuteilen. Der Einwand, Ruttmann als Maler müsse einen ausgeprägt visuellen Typ des Gedächtnisses haben, ist hinfällig. Denn wenn auch das Auge unter allen Sinnen das meiste dem Gedächtnis zuführt, weil es unter allen Sinnen am meisten aufnimmt, ist das Hauptaufbewahrungsmittel des Gedächtnisses die Sprache, und beim Wiedergeben der Gedächtnisinhalte herrscht sie so vor, wie das Auge bei der Aufnahme. Worte sind zur Verständigung überall unentbehrlich, wo nicht ein eindeutiges Bild dem Auge des anderen gezeigt werden kann oder nicht eine künstliche, abkürzende Sprache erfunden worden ist, wie etwa Notenschrift, mathematische oder chemische Symbole usw. Sollte einer der Kritiker, die die Ruttmannschen Filme als Kunstwerke anerkannt haben, imstande sein, die 'Geschehnisse von Farben und Formen' zu beschreiben oder auch nur anzudeuten, so wird er zur Klärung der offenen Fragen dringend gebeten, dies an dieser Stelle zu tun.

Es soll nun keineswegs bezweifelt werden, daß den Ruttmannschen Filmen irgendwelche Geschehnisse (oder etwas Ähnliches) zugrunde liegen; im Gegenteil, irgend einen geistigen Hintergrund müssen die Filme unbedingt haben - hat doch der krauseste Traum, jede Phantasie eines Opiumrausches, ja sogar jeder Wahn eines Geisteskranken einen solchen geistigen Hintergrund. Nur ist es gewöhnlich recht schwer, Klarheit in den Wirrwarr zu bringen und den Inhalt oder Teile davon dingfest zu machen. Der einzige, der bei den Filmen hierzu vielleicht imstande wäre, ist Ruttmann selber. Allein, wenn er die bewußte Absicht gehabt hätte, etwas ihm klar Bewußtes zum Ausdrucke zu bringen, hätte er wohl andere Wege gewählt und sich möglicherweise der Sprache oder der bekannten und allgemeinverständlichen Mittel des Malers bedient. So hat er jedoch irgend etwas veröffentlicht, also der Welt kundgetan, ähnlich wie es weiland die Gelehrten in Form von Anagrammen taten, die nicht zu entziffern waren, trotzdem aber wichtige wissenschaftliche Entdeckungen enthielten. Der Unterschied ist nur der, daß der Inhalt von LICHTSPIEL OPUS 1 und LICHTSPIEL OPUS 2 wahrscheinlich auch dem Verfasser nicht bewußt ist; er hätte sie dann vielmehr, einem zwingenden Triebe folgend, geschaffen, ohne sich restlos Rechenschaft über seine Werke geben zu können.

Steht man vor einem derartigen Rätsel, wie es die Ruttmannschen Filme sicherlich für den Durchschnittsbesucher sind, so gibt es ein bewährtes Mittel zur Lösung. Es drängt sich etwa der Vorstellung ständig ein scheinbar sinnloses Wort auf, irgendein Wort ist in der Vorstellung zwangsläufig mit einer Farben- oder Klangvorstellung gepaart: in diesen Fällen fragt der Psychologe: was fällt dir dabei ein? Suche zu dem Rätsel, das die Vorstellung beherrscht, Einfälle hervorzubringen, bilde eine Kette dieser Einfälle, dann wird diese Kette vielleicht zu der Quelle führen, aus der der scheinbar sinnlose Bewußtseinsinhalt stammt, und damit kann das Rätsel seinen Sinn enthüllen. Gewöhnlich stößt man bei diesem Vorgehen auf irgend etwas, das wegen seelischer Hemmungen aus Gründen der Kultur nicht bewußtseinsfähig war und sich nur verkleidet, also unkenntlich, ans Tageslicht wagte, wo es sein neckendes Wesen trieb. (...)

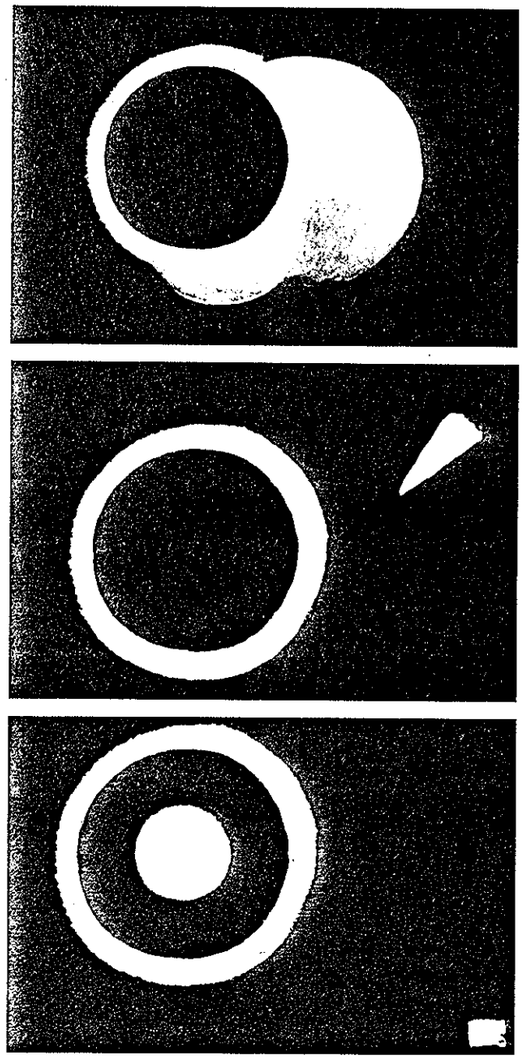
Der gewöhnliche Zuschauer hat natürlich in der Regel andere Assoziationen als der Schöpfer der Filme, und den bewegten 'Formen und Farben' gegenüber werden seine Einfälle oft nur spärlich sein, oder es wird ihm gar nichts einfallen, weil er vorwiegend die Assoziation zu und mit Worten beherrscht. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, daß mehrere Zuschauer die gleichen Assoziationen bilden oder gar Einfälle hervorbringen, die Ruttmann ebenfalls hätte. Natürlich braucht es sich dabei nicht um eine vollständige Übereinstimmung zu handeln, sondern nur um eine Bewegung der Assoziationen in der gleichen Richtung, auf das gleiche unausgesprochene Ziel zu. Das wird etwa da der Fall sein, wo es sich um die allgemein menschlichen, jedoch verpönten Dinge handelt. Es ist zu vermuten, daß in den Ruttmannschen Filmen Erotisches, Sadistisches usw. symbolisch ausgedrückt ist, also Allgemein-Menschliches, was nur bei Naturvölkern (oder in früherer Vergangenheit) mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie Essen und Trinken als Stoff des Gesprächs, der Darstellung im Bilde usw. behandelt wird, mit zunehmender Kultur jedoch aus dem öffentlichen Leben, der Sprache usw. verdrängt worden, und nur in unkenntlicher oder verblümter Form ins Erhabene übertragen oder durch die kunstvolle Form kulturfähig gemacht, zulässig ist.

Es seien schließlich wenige auf die Ruttmannschen Filme bezügliche Assoziationsketten wenigstens angedeutet. Vorweg sei bemerkt, daß jemand, der den fortgesetzten Assoziationsversuch an sich selbst noch nie gemacht hat, gut tut, durch wenige Versuche eine gewisse Übung zu erlangen - er braucht sich nur 'Reizworte' zurufen, optische Reize einwirken zu lassen, usw.

In dem einen Ruttmann-Film kommt eine Bildfolge vor, die bei einem Beschauer die Vorstellung herabschaukelnder Flugblätter ausgelöst hat. Er assoziiert dazu: Flugblätter - Zettel - "Ich will einen blauen Zettel haben! Und auch einen weißen" (Ibsen: 'Ein Volksfeind', letzter Auftritt des vierten Aufzugs. Worte des Betrunkenen. Im Film sind die 'Zettel' bunt.) - Betrunken - Rausch für die Pupille (Werbebogen für OPUS 1, Kritik von Kerr). Hier lehnt der Zuschauer die Fortsetzung ab, offenbar weil

das Folgende, nun bewußt werdende, keine Schmeichelei für einen der Beteiligten ist. Eine andere Bildfolge enthält lange dünne Spitzen, die von den waagerechten Rändern in die Bildfläche vorstoßen und sich wieder zurückziehen. In der Mitte bewegt sich zugleich ein Etwas, das dem Zuschauer offenbar wie ein bewegtes einzelliges Tier erschienen ist, denn er assoziiert: Spitzen, Messerspitzen- schneiden - Zerschneiden von Protisten - Regenerationsversuche - Stentor (Person und wissenschaftlicher Name des Trompetentierchens). Es stellt sich heraus, daß die Versuche des Physiologen Max Verworn gemeint sind, und die Wortbrücken : Verworn - verworren gibt die Aufklärung darüber, was der Sinn der Kette ist: der Zuschauer hat keinen Bildinhalt finden können, sucht den Grund hierfür aber nicht in sich, sondern wälzt ihn durch ein abfälliges Urteil auf den Verfasser ab: verworren und Stentor!

Hans Pander, in: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung, Berlin, Heft 7, Juli 1924, Seite 203-205 und Heft 9, August 1924, S. 281-283



"Sonnenfinsternis-Motiv" aus LICHTSPIEL OPUS 2 (1921)

DER SIEGER
Ein Film in Farben
(1922)

Produktion: Werbefilm
Realisation: Julius Pinschewer, Walter Ruttmann
Zensur: 4. April 1922. Prüfnummer: B 5672
Länge: 1 Akt, 58 Meter, viragiert

Inhalt

Animationsfilm mit konkreten und abstrakten Darstellungen, der für Excelsior-Reifen wirbt. Der Film ist in den Farben Blau, Rot, Gelb und Grün viragiert. Nach dem hellblau getönten Titel 'DER SIEGER / Ein Film in Farben / Pinschewer / Ruttmann' erscheint eine dunkle Hügellandschaft. Es ist Nacht. Im Vordergrund erkennt man eine Palme und einen See. Ein blaßroter Mond geht auf und spiegelt sich im Wasser. Eine schwarze Wolke füllt den Himmel, den Mond freilassend. Dieser schrumpft zu einem Fleck zusammen, der dann, größer werdend, blaßgelb explodiert. Anschließend verkleinert es sich zu einem roten Kreis, der von mehreren blauen Wellen erst umspielt, dann umkreist wird. Die letzte Welle umschließt ihn dann ringförmig. Übrig bleibt der rote Mond, der sich fächerartig aufdreht und in derselben Richtung kreisende grüne Palmblätter wirft. Diese werden in Links- und Rechtsdrehung von den blauen Wellen umspült. Vier bananenförmige Viertelmonde umschlingen die kreisenden Palmblätter und verschwinden wieder. Nun umschweben kräftig-rote Wellen die kreisenden Palmenblätter. Erneut tauchen die Viertelmonde auf und lösen sich wieder auf. - Aus den kreisenden Palmenblättern entsteht ein aufgefächerter roter Kreis, der, einem Auge nicht unähnlich, dreimal aufblitzt. In Analogie dazu bildet sich aus schwarz-weißen Kreisen ein ebenfalls schwarz-weißer Reifen. Er beginnt zu pulsieren und wird dann von roten Flammen umzüngelt, die ihm aber nichts anhaben können. Aus den Flammen werden kreisende Viertelmonde und Flämmchen, die nach oben verschwinden. - Eine rote Welle spielt ins Bild, auf der der Reifen weich hin und her rollt. Auf schwarzem Hintergrund leuchtet gelb 'Excelsior' auf. Das Motiv wiederholt sich mit einer blaßgrünen Welle. Aus ihr wachsen Balken hervor, die eine Treppe bilden, auf der der Reifen sanft federnd herunterrollt. Eine rote Fabrik mit dem Schriftzug 'Excelsior' wächst aus dem Boden. Am schwarzen Himmel hängt ein schlafendes Sonnengesicht. Erstaunt betrachtet es den Reifen, der über die Fabrikdächer und den hohen Schornstein rollt. Als der Reifen mehrmals auf einem kleineren Schornstein aufschlägt, ohne Schaden zu nehmen, lächelt die Sonne zufrieden. Der Reifen springt zurück und legt sich um die verdutzte Sonne, die erstaunt die Augen verdreht und dann zustimmend lächelt. - Während die Sonne aus dem Reifen verschwindet, stoßen grüne Zacken auf das Fabrikgebäude ein, das daraufhin verschwindet. Aus den grünen Zacken entsteht ein spitzkegeliges, düster dreinschauendes Männchen mit zwei Armen, das dem Reifen eine drohende Handbwegeung macht. Dann greift es den Reifen an und will ihn mit seinem spitzen Kopf durchstechen. Der Reifen aber federt sanft zurück. Wieder droht der grüne Unhold. Aus einem roten Schweif heraus gesellt sich ein kleinerer, roter Spießgeselle hinzu. Nun greifen beide den Reifen an. Rote, gelbe, grüne und blaue Zacken stoßen auf den Reifen ein, der jedoch ungerührt zurückfedert. Dann beginnt er zu kreisen und präsentiert sich schließlich in einem gelblichen Strahlenkranz als der stolze Sieger! Zum Schluß erscheint der Schriftzug 'Excelsior' (blaßblau) 'Reifen' (blaßrot).

(Die Beschreibung erfolgte nach der erhalten gebliebenen Kopie. Sie umfaßt 2.667 Bildfelder = 50,67 Meter)

DAS WUNDER
Ein Film in Farben
(1922)

Produktion: Werbefilm
Realisation: Julius Pinschewer, Walter Ruttmann
Zensur: 9. August 1922
Prüfnummer: B 6336
Länge: 1 Akt, 52 Meter, viragiert

Inhalt

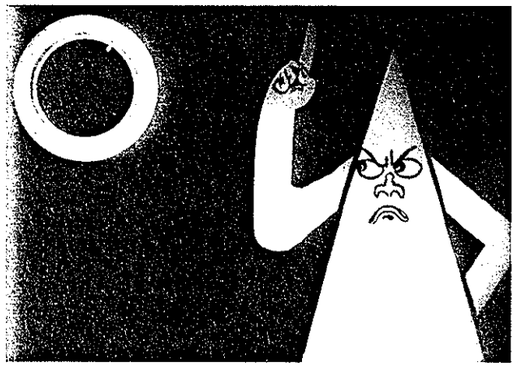
Animationsfilm, der mit abstrakten und gegenständlichen Zeichnungen für Kantorowicz-Liköre wirbt. Von dem Film existieren zwei unterschiedlich lange und verschieden eingefärbte Fassungen. Die erste Version ist 2.209 Bildfelder = 41,97 Meter lang; sie enthält schwarz-weiße Elemente, eine rote Tönung sowie eine Virage in Rot und Gelb. Die zweite Version umfaßt 2.461 Bildfelder = 46,75 Meter und ist in den Farben Blau, Rot, Gelb und Grün viragiert. Die Beschreibung erfolgt nach der längeren Fassung:

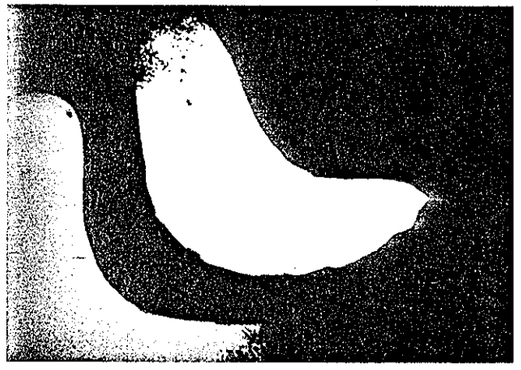
Nach dem blau getönten Titel erscheinen dunkle Wölbungen, die ein helles, sonnenwindähnliches Leuchten verursachen. Eine blaßrote Blase wölbt sich kugelförmig und schrumpft zu einem kleinen roten Punkt, aus dem sich nacheinander drei kleine blaßrote Flammen herausformen, die von dunklen Spitzen bedrängt werden. Eine dunkle Welle mit einem roten Fleck wirft Sonnenwinde, plustert sich nochmals auf, drei blaßrote Flammen bildend. Die letzte Flamme verwandelt sich in das blaugefärbte Gesicht eines Zauberers, der mit den Augen rollt. Rechts neben ihm erscheint eine ebenfalls blaugefärbte Hand (in Realaufnahme?) mit einem Zauberstab, die beschwörende Bewegungen ausführt. Aus drei hintereinander ins Bild fliegenden roten Schweifen, die zu einem Punkt verschwinden, entsteht ein weißer Glaskolben, der, von Flammen erhitzt, zu brodeln beginnt. Der Kolben füllt sich mit einer gelben Flüssigkeit. Der Zauberer rollt erneut mit den Augen und verwandelt sich in eine blaue Likörflasche. Das Gebräu aus dem Kolben fließt in die Flasche, die gelb wird und in einem gelb-rotierenden Strahlenkranz vorgestellt wird.

Ein schmales rotes und ein dickes grünes Gesicht streiten miteinander, erregen sich immer mehr, bis der Grüne seinem Kontrahenten die Zunge herausstreckt. Später senkt sich die gelbe Likörflasche im gelblichen Strahlenkranz zwischen die Streithähne. Sie gießt erst dem einen, dann dem anderen den gelben Likör in den Mund. Daraufhin lächeln sich die beiden zufrieden an und machen, sich einander annähernd, Kußmäulchen.

Die beiden Gesichter verformen sich, schrumpfen zu einem länglichen roten Wulst und einem kleinen grünen Kreis, die sich dann als grüne und rote Schweife umspielen und verschwinden.

Eine rote und eine grüne Qualle kommen ins Bild; im Gegenrhythmus von links nach rechts und von rechts nach links umspülen sich rosa und hellblaue sowie rote und gelbe Wellen. Eine blaue Welle führt den blauen Schriftzug 'Kantorowicz' mit sich, der von einer roten Welle nach oben geradegerückt wird. Dann erscheint in blauer Schrift 'Liköre'. Zum Schluß bringen wieder rote Wellen den leicht geschwungenen roten Schriftzug 'weltbekannt'.





Von oben nach unten: 1 DER SIEGER (1922), 2 DAS WUNDER (1922), 3 Le poète Philippe Soupault (Robert Delauney 1922), Öl auf Leinwand, 197 x 130, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

ZWEI KURZFILME NACH 'POÈMES CINÉMATOGRAPHIQUES' VON PHILIPPE SOUPAULT (1922)

1. Film

Er enstand nach dem im Dezember 1917 von Philippe Soupault veröffentlichten ersten 'poème cinématographique' mit dem Titel *Indifférence* (Gleichgültigkeit):

Ich klettere einen sehr steilen Weg hinauf.
Auf dem Gipfel breitet sich eine Ebene aus, wo ein heftiger Wind weht.
Vor mir blähen sich Felsblöcke und werden riesengroß.
Ich senke den Kopf und gehe mitten hindurch.
Ich komme in einen Garten mit
ungeheuer großen Blumen und Gräsern.
Ich setze mich auf die Bank.
Plötzlich erscheint neben mir ein Mann, der sich in eine Frau verwandelt, dann in einen Greis.
In diesem Augenblick erscheint ein anderer Greis, der sich in ein Kind und dann in eine Frau verwandelt.
Kurz darauf erscheint nach und nach eine Menge von ganz verschiedenen und gestikulierenden Männern und Frauen etc. während ich unbeweglich bleibe.
Ich stehe auf und alles verschwindet; ich setze mich auf eine Caféterrasse, aber alle Gegenstände - die Stühle, die Tische, die Ziersträucher in den Kübeln - stellen sich um mich herum und belästigen mich, während der Kellner um diese Ansammlung herumläuft, mit einer Geschwindigkeit, die gleichmäßig zunimmt.
Die Bäume senken ihre Zweige, die Straßenbahnen, die Autos fahren mit Höchstgeschwindigkeit vorüber; ich nehme einen Anlauf und springe über die Häuser. Ich stehe auf einem Dach, einer Turmuhr gegenüber, die wächst, wächst, während die Zeiger sich immer schneller drehen.
Ich werfe mich vom Dach hinunter und auf dem Trottoir zünde ich eine Zigarette an.

(Deutsch von Ré Soupault)

Anmerkungen

Weder über den genauen Inhalt des Films noch über die Technik der Ausführung ließ sich etwas in Erfahrung bringen. Auch eine Aufführung ließ sich nicht nachweisen.
Der Film ist nicht erhalten.
Das Gedicht 'Gleichgültigkeit' von Philippe Soupault war 1926 in 'G. Zeitschrift für elementare Gestaltung' (Hg.: Hans Richter, Berlin, Nr. 5-6, 1926, S. 111) in einer deutschen Übersetzung erschienen.

2. Film

Er entstand vermutlich nach einem nicht überlieferten 'poème cinématographique' über den Eiffelturm. Ruttmann wurde zu dem Film angeregt durch das Porträt Philippe Soupaults von Robert Delaunay (1922). Philippe Soupault hat an dem Film mitgearbeitet. Der Film ist nicht erhalten.

Inhalt

Ruttmann und Soupault benutzten kleine Modelle, die alle Verwandlungen erlaubten und die dem Monument Gelegenheit gaben, einige unerwartete Bewegungen auszuführen.

Ado Kyrou, in: Le surréalisme au cinéma, Paris 1963, S. 188

FALKENTRAUM
(1924)

Abstrakter Animationsfilm für den Spielfilm *Die Nibelungen*, Teil 1: *Siegfried*, von Fritz Lang
Länge: 21 Meter; schwarz-weiß
Uraufführung: *Die Nibelungen*, Teil 1: *Siegfried*, 14. Februar 1924, Berlin (Ufa-Palast am Zoo)

Anmerkungen

Über die Gestaltung des FALKENTRAUMS heißt es im Drehbuch von Fritz Lang:

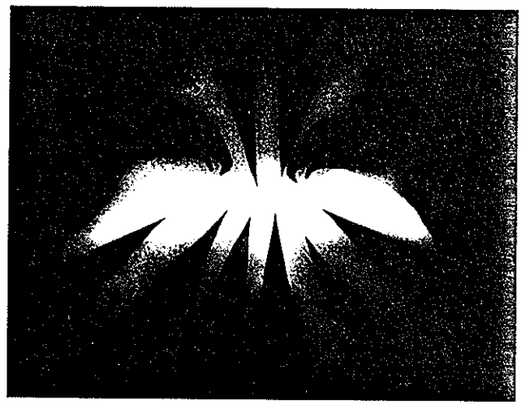
43. Bild. Kriemhilde: "Mir träumte heute Nacht ein schlimmer Traum..." Überblenden.

44. Bild. Traumlandschaft (Leerer Himmel). Ein fliegender Falke. Auf ihn stößt ein Geier nieder und fängt ihn. Abblenden.

Der FALKENTRAUM wurde am 28. November 1926 in der zehnten Vorstellung der 'Film Society' in London aufgeführt (The Film Society, Programmes, London 1925-1939, Reprint: New York 1972, S. 38).

Inhalt

Die Szene blendet grau halbkreisförmig von unten nach oben auf, wie eine schnell aufgehende Sonne. Rechts bäumen sich schwarze, oben abgerundete breite Pfosten und bilden einen dunklen Wolkenhügel, hinter den sich von rechts und links kommend ebenso dunkle Wellen legen und das Bild gewitterschwarz verdunkeln. Die Schwärze weicht dann wellig zurück und bildet einen kleinen Hügel. Von links oben rotiert eine Welle Richtung Hügel und verwandelt sich in einen hellen Falken. Er wird von



schwarzen Wellen bedrohlich umflogen, verwandelt sich daraufhin wieder in einen hellen Punkt, der unter dem Ansturm neuer dunkler Wellen als weiße Welle davonfliegt. Der Hügel zieht sich zurück, während von rechts zwei schwarze Flocken auftauchen, die bedrohlich groß über den Himmel flattern. Von links fliegt der Falke ins Bild, dicht bedrängt von den beiden dunklen Schatten, die die Geier darstellen. Aus einer hellen Wölbung steigt anmutig der Falke empor. Die beiden Geier, jetzt mit scharfen Konturen gezeichnet, greifen ihn mit ihren geöffneten Schnäbeln wildhackend an. Scharfe schwarze Spitzen zielen zusammen mit den beiden Geiern auf den Falken. Helle Strahlen lassen die Szene kurz aufblitzen, dann ist der Traum zuende.

Mitarbeit bei:

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED
Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger
(1924-26)

Produktion: Comenius-Film GmbH, Berlin-Friedenau
Aufnahmeleitung: Carl Koch
Mitarbeiter: Walter Ruttmann, Berthold Bartosch, Alexander Kardan, Walter Türk, Lore Leudesdorff
Musik: Wolfgang Zeller
Zensur: 15. Januar 1926. Prüfnummer: B 12172
Länge: 5 Akte, 1811 Meter; schwarz-weiß (?)
Uraufführung: 2. Mai 1926, Berlin (Pressevorführung in der Volksbühne am Bülowplatz); 1. Juli 1926, Paris (erste öffentliche Aufführung in der Comédie des Champs-Elysées); 3. September 1926, Berlin (deutsche Erstaufführung im Gloria-Palast)

Anmerkungen

Bei der deutschen Erstaufführung lief der Film unter dem Titel *Die Geschichte des Prinzen Achmed.*

Ruttmann schuf u.a. die abstrakten Formenspiele, die zu Beginn des Films die einzelnen Figuren vorstellen, die Wolkenhintergründe, Blitze, den Kampf des afrikanischen Zauberers gegen die Hexe Ogress sowie die guten Geister aus Aladins Wunderlampe. Für die Darstellung des Zaubers, den der böse Magier über den Prinzen Achmed verhängt hat, benutzte Walter Ruttmann mit Erfolg die von Oskar Fischinger entwickelte Wachsschneidemaschine.

Kritik

... In jahrelanger mühevoller Arbeit ist dieser Film von Lotte Reiniger geschaffen worden. Sie erfand die Puppen, schuf alles Figürliche und Ornamentale. Der Maler Walter Ruttmann entwarf die Hintergründe und die phantastischen Lichtfiguren. Der Schauspieler Alexander Kardan zeichnet als der für die Puppen 'verantwortliche' Regisseur, Wolfgang Zeller für die stimmungsvolle Begleitmusik.

Diesem ersten Silhouettenfilm und allen, die ihm folgen werden, scheint eine große bedeutungsvolle Zukunft sicher, denn sie haben den Vorzug der Volkstümlichkeit und werden im besonderen dem deutschen Gemüt viel zu sagen haben.

Zeitungsausschnitt vom 9. Mai 1926 aus dem Wolfgang Zeller-Nachlaß

Formenspiele für:

LEBENDE BUDDHAS
Eine Phantasie aus dem Schneeland Tibet
Regie: Paul Wegener
(1924)

Produktion: Paul Wegener-Film AG, Berlin
Manuskript: Paul Wegener und Hans Sturm
Kamera: Guido Seeber, Reimar Kuntze, J. Rona
Bauten: Prof. Hans Poelzig, Botho Höfer
Formenspiele: Walter Ruttmann
Plastik: Christiane Naubereit
Gewänder: Berti Rosenberg
Darsteller: Hans Sturm (Professor Campbel), Käte Haack (seine Frau), Karl Ebert (Professor Smith), Heinrich Schroth (Dr. Smith), Paul Wegener (Der Großlama), Grigorij Chmara (rJebsun), Asta Nielsen (Eine Tibeterin), Friedrich Kühne (Erster Lama), Max Pohl (Zweiter Lama)
Zensur: 28. März 1924. Prüfnummer: B 8294, Jugendverbot
Länge: 5 Akte, 2.547 Meter
Uraufführung: 12. Mai 1925, Berlin (Theater am Nollendorfplatz)

Anmerkungen

Der Film wurde bereits 1923 fertiggestellt (vgl. dazu: Film-Echo, Beilage zur Sonderausgabe des Berliner Lokal-Anzeigers, Nr. 19, 18. Mai 1925).

Bei der Uraufführung lief *Lebende Buddhas* in einer gekürzten Fassung von 2.382 Metern (vgl.: Kinematograph, Berlin, Nr. 952, 1925, S. 20).

Der Film gilt als verloren.

Kritik

Ein literarisch und filmisch hochinteressantes Experiment bleibt Paul Wegeners letztes Opus auf jeden Fall, selbst wenn man sich mit dem fertig vorliegenden Resultat nicht restlos einverstanden erklären will. Man muß das künstlerische Bestreben Wegeners hoch anerkennen, der im Film vor allem einmal das Medium sieht, *Phantastik* und Symbolik zu vermitteln. Der Stoff, den er und sein Berufskollege Hans Sturm diesesmal bearbeitet haben, läßt an üppig wuchernder Phantasie und exotischer Fremdheit nichts zu wünschen übrig: Das Land geographischer, ethnologischer und religiöser Wunder bildet den Hintergrund für die Geschichte zweier Forscher, die grausige Abenteuer bei einer Sekte von Lamas erleben, welche der 'schrecklichen Göttin' noch Menschenopfer zu bringen pflegen. Eine Fülle religiöser Wunder, größtenteils auf Suggestion und Hypnose beruhend, gibt nun dem Kameramann prächtige Gelegenheit zu Beweisen seiner Trickkünste. (...)

Besonders wer das Gruseln lernen will, wird durchaus auf seine Kosten kommen. Auch an der Ausstattung mit echten Kostümen und Requisiten sowie an bewegten Massenszenen kann man ehrliche *Freude* haben. Dagegen schleppt das Tempo, häufen sich Flüchtigkeiten der Logik und - leider muß es gesagt sein - der Photographie, die ein innerliches Mitgehen mit der phantastischen Handlung unmöglich machen, die manche Traum- und Wunderszenen sogar beinahe an die Grenze leiser Komik brachten. (...) Trotzdem muß man den Film, der so stark an die Nerven und die Phantasie des Publikums appelliert, der eine so aparte Note hat, für ein gutes *Geschäft* halten.

Aus: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr.72, 13. Mai 1925

RUTTMANN OPUS 3
(1924)

Produktion, Verleih: Kunstmaler W. Ruttmann, Berlin
Mitarbeit: Lore Leudesdorff
Zensur: 21. April 1925
Prüfnummer: B 10332
Länge: 1 Akt, 66 Meter, Farbe
Uraufführung: 3. Mai 1925, Berlin (Ufa-Theater am Kurfürstendamm, im Rahmen der Filmmatinee "Der absolute Film", veranstaltet von der Novembergruppe in Gemeinschaft mit der Kulturabteilung der Ufa)

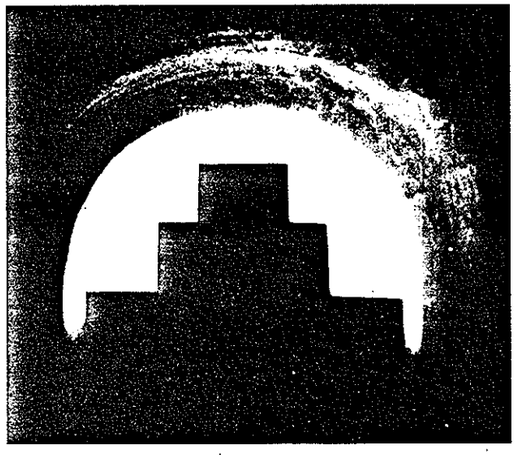
Anmerkungen

Für weitere Aufführungen sowie Details zu der Veranstaltung "Der absolute Film" vgl. die Anmerkungen zu RUTTMANN OPUS 4.

Die Bezeichnung RUTTMANN OPUS 3 stammt aus den Zensurlisten; sie findet sich auch als Titel in den heute im Vertrieb befindlichen Kopien. Ruttmanns vier OPUS-Filme werden sowohl mit arabischen als auch mit römischen Ziffern bezeichnet.

Auf den vorhandenen Filmkopien von OPUS 3 wird 1924 als Entstehungsjahr angegeben.

1927 komponierte Hanns Eisler eine Original-Begleitmusik für Kammerorchester zu Ruttmanns OPUS 3, und zwar in der Besetzung: zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio. Sie wurde am 16. Juli 1927 auf dem Kammermusikfest in Baden-Baden im Rahmen eines dem Thema 'Film und Musik' gewidmeten Abends uraufgeführt. Die Musik wurde zuerst live zum Film gespielt (Dirigent Paul Gergely), anschließend folgte, wie es im Programmm hieß, "derselbe Film mit derselben Musik, aufgenommen durch das Tri-Ergon-Verfahren". Der synchrone Ablauf von Film und Musik wurde durch das Musikchronometer von Carl Robert Blum hergestellt. Im Programm war fälschlicherweise Ruttmanns OPUS 4 angekündigt - ein Fehler, der in einige zeitgenössische Kritiken eingegangen ist. Im 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 164, 14.7. 1927) hat Ruttmann den Irrtum berichtigt und darauf hingewiesen, daß es sich bei diesem Film um sein OPUS 3 handele.



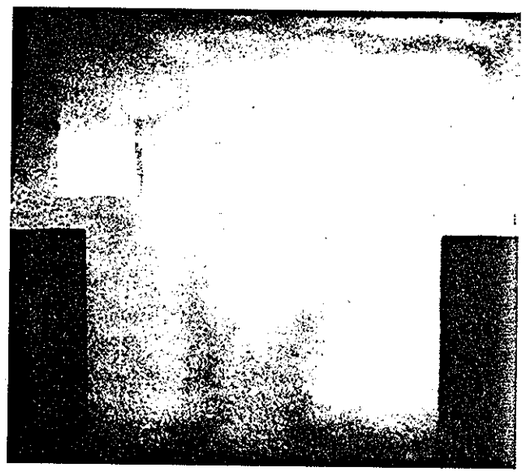
Der Tri-Ergon-Tonfilm RUTTMANN OPUS 3 mit Hanns Eislers Musik ist nicht erhalten. Im Gegensatz zur stummen Fassung war der Tri-Ergon-Film in Schwarzweiß (Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 31, 6. August 1927, S. 27).

1983 stellte Berndt Heller im Rahmen der Veranstaltung 'Amsterdam-Berlin' bei den Freunden der Deutschen Kinemathek eine rekonstruierte Schwarzweißfassung von OPUS III mit der Live-Musik von Hanns Eisler vor (vgl.: Berndt Heller, OPUS III, in: Kinemathek, Berlin, 20. Jg., Heft 62, Film in den Niederlanden gestern und heute, Juni 1983).

Kritiken zur Baden-Badener Aufführung

Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film OPUS 3 von Walter Ruttmann, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern läßt - also ein spannender Film - wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des Tri-Ergon-Verfahrens gespielt.

Aus: Der Auftakt, Prag, 7. Jg., 1927, zitiert nach: Helga de la Motte-Haber/Hedemarie Strauch: Zur Authentizität der Filmvorlage für Eislers erste Filmkomposition, in: Hanns Eisler - Kompositionen für den Film, Berlin 1982, S. 41f (=Materialien zur Filmgeschichte, Nr. 12, Hg.: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin)



Ein abstrakter Film Walter Ruttmanns OPUS 3 zeigt nichts als den wundervoll rhythmisierten Ablauf von Formen- und Farbenspielen, eine Symphonie des Auges, die nun durch Hanns Eislers einfühlende Begleitmusik auch zu einer Symphonie des Ohres wird. Daß aber der absolute Gleichtakt von Bild und Ton hergestellt ist, daß Musikakzente und Bewegungsakzente mit der Präzision von Sekundenbruchteilen zusammenfallen, das war eine neue Glanzleistung der unseren Lesern und der Fachwelt schon rühmlichst bekannten genialen Erfindung Carl Robert Blums, des Musik-Chronometers.

Hans Böhm: Film-Musik und Musik-Film in Baden-Baden, in: Der Film, Berlin, Nr. 14, 1. August 1927

Deutsche Kammermusik

(...) Sehr ansprechend war die Musik für ein Kammerorchester von Hanns Eisler, die vor die ungleich schwere Aufgabe gestellt war, einen der hinreißend schönen geometrisch-rhythmischen Filme von Walter Ruttmann zu begleiten. (...)

Aus: Bade-Blatt, Baden-Baden, Nr. 165, 19. Juli 1927

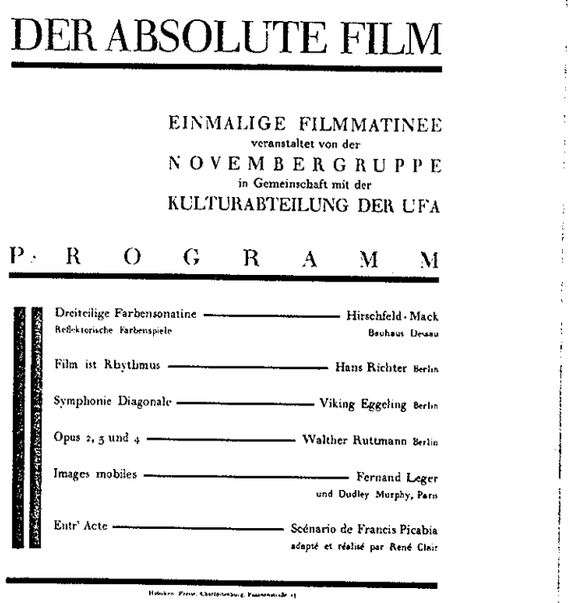
RUTTMANN OPUS 4
(1925)

Produktion, Verleih: Kunstmaler W. Ruttmann; Berlin
Mitarbeit: Lore Leudesdorff
Zensur: 21. April 1925. Prüfnummer: B 10333
Länge: 1 Akt, 70 Meter; schwarz-weiß und Farbe
Uraufführung: 3. Mai 1925, Berlin (Ufa-Theater am Kurfürstendamm, im Rahmen der Filmmatinee "Der absolute Film", veranstaltet von der Novembergruppe in Gemeinschaft mit der Kulturabteilung der Ufa).

Anmerkungen

Die Bezeichnung RUTTMANN OPUS 4 stammt aus den Zensurlisten; sie findet sich ebenfalls als Titel in den heute im Vertrieb befindlichen Kopien. Dort steht allerdings eine römische Vier.

Zur Veranstaltung "Der absolute Film" am Sonntag, den 3. Mai 1925, vormittags 11.30 Uhr, im Ufa-Theater am Kurfürstendamm, sprach Dr. Edgar Beyfuß, Dramaturg des Kulturfilmressorts der Ufa, einleitende Worte (Der absolute Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 104, 4. Mai 1925).



DER ABSOLUTE FILM

EINMALIGE FILMMATINEE
veranstaltet von der
NOVEMBERGRUPPE
in Gemeinschaft mit der
KULTURABTEILUNG DER UFA

PROGRAMM

Dreiteilige Farbensonatine — Hirschfeld-Mack
Reflektorische Farbenspiele — Bauhaus Dessau

Film ist Rhythmus — Hans Richter Berlin

Symphonie Diagonale — Viking Eggeling Berlin

Opus 2, 3 und 4 — Walther Ruttmann Berlin

Images mobiles — Fernand Leger
und Dudley Murphy, Paris

Entr' Acte — Scénario de Francis Picabia
adapté et réalisé par René Clair

Da diese Veranstaltung "bereits durch den Vorverkauf vollständig ausverkauft war, so daß trotz stürmischer Nachfrage am Sonntag vormittag keine Plätze mehr ausgegeben werden konnten, wird die Vorführung am Sonntag, den 10. Mai, vormittags 11.30 Uhr im U.T. am Kurfürstendamm mit dem gleichen Programm wiederholt. (...) Eine abermalige Wiederholung kommt wegen anderer Dispositionen über die Filme leider nicht mehr in Frage" (Der absolute Film und seine Freunde, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 105, 5. Mai 1925). Bei der ersten Vorführung der absoluten Filme am 3. Mai wurde der Film von Hans Richter nicht gezeigt, da er "noch nicht ganz vorführungsbereit war" (Roland Schacht: Absolute Filme, in: Kölnische Zeitung, 15. Mai 1925). Dies erklärt, warum er in den Besprechungen dieser Veranstaltung nicht berücksichtigt wird. Bei der Wiederholung eine Woche später wurde er dann tatsächlich aufgeführt (vgl.: H.P. d.i. Hans

Pander: Vom absoluten Film, in: Der Bildwart, Berlin, H. 6/7, Juni/Juli 1928, S. 408). Der Film wurde, so Hans Pander, "von Geräuschen auf einem Klavier begleitet, die, von Stefan Wolpe erdacht, von zwei Klavierspielern hervorgerufen" (id.) wurden. Die "Dreiteilige Farbensonatine" von Hirschfeld-Mack wurde ebenfalls von einer "dazugehörigen Musik" (id.) begleitet. Weitere Informationen über Musik bei beiden Veranstaltungen konnten nicht ermittelt werden.

Das Programm "Der absolute Film" wurde auch von der Kestner-Gesellschaft in Hannover übernommen und am Freitag, den 22. Mai 1925, um 23.00 Uhr in einer Nachtvorstellung in den Palastlichtspielen gezeigt. Der Einführungsvortrag von Friedrich Vordemberge-Gildewart ist veröffentlicht in 'Die zwanziger Jahre', Hg.: Uwe M. Schneede, Köln 1979, S. 256-258.

Ruttmanns "Opera 2, 3 und 4" wurden am 25. Oktober 1925, um 14.30 Uhr, als erster Beitrag der ersten Veranstaltung der Londoner 'Film Society' im New Gallery Kinema in der Regent Street aufgeführt. Die Filme wurden mit einer Trommelbegleitung gezeigt (The Film Society Programmes, London 1925-1939, Reprint: New York 1972, S. 2).

Im Sommer 1927 wurden Ruttmanns "Opus 2, 3 und 4 (absolute Filme)" in der dritten Vorstellung der Niederländischen Filmliga in Amsterdam gezeigt, begleitet durch eine "Schallverstärkung der Vorführkabine" (Filmliga, Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927, S. 15). Walter Ruttmann war bei der Aufführung anwesend und hielt "eine ex tempore gehaltene Einleitung, die auf der ironisch-präventiven Warnung basierte: 'Ich habe mir gar nichts dabei gedacht!'" (Henrik Scholte: Unsere dritte Matinee, in: Filmliga, a.a.O., S. 2) Im Programm zu dieser Veranstaltung hieß es u.a. : "Walter Ruttmann war einer der ersten, die sich auf das Herstellen von sog. absoluten Filmen ('cinéma pur') verlegte und auf verblüffende Art Ornamente und Arabesken komponierte. Seine opus 2, 3 und 4, die wegen des Farbdrucks äußerst selten sind und von denen die Kopien daher auch speziell für die Liga hergestellt wurden, um unter der persönlichen Leitung des Zusammenstellers aufgeführt zu werden, sind die ersten absoluten Filme, die man in den Niederlanden zu sehen bekommt. (...) Daß diese Versuche nicht nur akademischen Wert haben, kann man an dem großen BERLIN-Film ablesen, der später von Ruttmann nach dem Rhythmus des absoluten Films hergestellt wurde" (Filmliga, a.a.O., S. 1).

Kritiken

Am Sonntag mittag gab es im U.T. Kurfürstendamm eine Filmpremiere der Novembergruppe: Uraufführungen 'absoluter Filme' mit Beifall, Krach, Skandal, tobendem Klatschen, wie bei der Jungen Bühne. Das Bild eines Affen wird auf der Leinwand sichtbar. Rufe: "Das ist der Zischer!" Schließlich erheben sich die Anhänger, um einem besonders isoliert sitzenden Pfeifer eine ironisch-chrende Beifallsdemonstration darzubringen.

Also sogar im Film geht etwas vor sich. Das bleibt als Eindruck, obwohl im einzelnen sehr viel Dilettantisches geboten wurde. 'Absolute Filme' wurden schon vor Jahren von dem Maler Ruttmann gezeigt. Es waren die Filme der reinen Formen, die Filme des zu Ende gedachten Prinzips: absoluter Rhythmus, absolute Bewegung. Damals überraschend, weil sie wirklich zu erreichen schienen, was sie wollten: musikalische Eindrücke, vermittelt durch das Auge. Inzwischen scheint Ruttmann nicht weitergekommen zu sein. Seine Farben und Formen, die Kreise und Ellipsen und stoßenden Dreiecke wechseln ohne System und Zusammenhang. Rhythmus ist zwangsmäßiger Wechsel. Hier bleibt er willkürlicher Wechsel. Am willkürlichsten bei Viking Eggelings *Symphonie Diagonale*. Eggerling (sic!) hat sich aus Überkonsequenz so verrannt, daß er nicht merkt, wie nah er an eine längst bewährte Filmgattung herankommt: an den Reklametrickfilm. Ruttmanns Kreis- und Dreieckspiel ist längst durch Propagandafilme für Autoreifen überholt. Der Diagonal-Film könnte heißen: "Eggerlings (sic!) Harfen sind die besten." Oder: "Spielt alle Leier!" Oder: "Jede Poesie führe die Lyra im Wappen." Dieser Film ist kein Film reiner Formen. Er ist in seinen Elementen nicht klar, und diese Elemente werden nicht rhythmisch zusammengesetzt. Es fehlt jede Steigerung.

Gegen Eggeling und Ruttmann hebt sich die "Dreiteilige Farbensonatine" von Hirschfeld-Mack ab. Die *Reflektorischen Farbenspiele* sind kein Film, denn sie laufen nicht auf dem Filmstreifen, sie werden durch Spiegelung erzeugt. Aber sie würden, auch wenn sie ohne Musikbegleitung vorgeführt worden wären, musikalisch wirken. Sie sind bewegte Farben und Formen. Ein gelungenes Experiment, vielleicht eine Spielerei ohne Entwicklung, aber interessant.

Die französischen Versuche von Fernand Léger und Francis Picabia, der umstrittenste und erfolgreichste Teil des Programms, litten darunter, daß sie ohne Begleitmusik abrollten. Ein schwerer und unbegreiflicher Fehler. Denn diese Wirbel aus Menschen- und Maschinenteile, diese übereinanderphotographierten Hausgeräte und Gesichtshälften, diese Traumstreifen, diese aus gespenstischen Fratzen und idyllischem Kitsch gemachten Bluff- und Spukbilder verlangen Jazzbandmusik. Sie sind bildhafte Geräusche, optischer Lärm, photographierter Dadaismus.

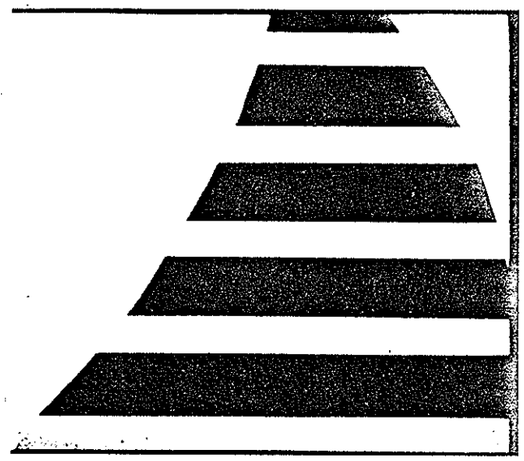
Der Film hat vor dem Drama heute voraus, daß er im Zusammenhang mit den Bedürfnissen des Publikums entstanden ist. Aber dieser Vorteil wurde ihm zur Gefahr. Der Film beherrschte die Bedürfnisse des Publikums nicht mehr, sondern ließ sich von ihnen beherrschen. Darum ist jeder Vorstoß, jede Aggressivität, jedes Experiment wichtig. Zum mindesten deshalb, weil, was problemlos zu sein schien, aufgerührt wird, weil Fragen gestellt werden, die eine Antwort verlangen. Die Veranstaltung der Novembergruppe zeigte den Irrweg und den Ausweg in einem. Den Irrweg, wo der Umweg der Theorie zu etwas geführt zu haben scheint, was längst in der Praxis da war: der Reklamefilm ist weiter als die neuen Versuche Rurttmanns, als Eggerlings (sic!) Experiment. Den Ausweg, wo Picabia durch Zuhilfenahme aller technischen Mittel eine Traumgroteske in den Formen, der Bewegung, dem Tempo abwandelt und ohne "Vorgänge" nicht auskommt. Denn sein *Entr'Acte* steigert ein groteskes Leichenbegängnis mit einem Kamel als Zugtier bis zum rasenden Tempo: dem Leichenwagen geht es zu langsam, er macht sich selbständig. Während vorher alles mit Zeitlupe aufgenommen war: Leichengefolge und Pariser Straßenverkehr, geht es jetzt Prestissimo, bis der Sarg abstürzt, der Tote sich erhebt, die Leidtragenden und schließlich sich selbst wegzaubert. Dieser Film ist kühn, aber er ist im Grunde nicht neu. Denn Träume sind im *Letzten Mann*, Zauberkunststücke im *Verlorenen Schuh* ebenso vollkommen gelöst worden.

Herbert Jhering: Junge Filmbühne und Volkstheater, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 206, 4. Mai 1925

Absolute Filme

Aus Kunstausstellungen entsinnt man sich jener sonderbaren 'Gemälde' der Konstruktivisten, Expressionisten, Futuristen, die ohne gegenständlichen Vorwurf allein aus formalen Elementen: Linien, geometrischen Figuren, Farben bestehen, und die man unter dem Namen: 'absolute Malerei' zusammengefaßt hat. Seit

mehreren Jahren nun ist man in Künstlerkreisen bemüht, diese Bestrebungen auch auf den Film zu übertragen. Es soll demnach keine Handlung gezeigt werden, überhaupt nichts Gegenständliches, sondern durch den Ablauf von dynamischen und rhythmischen Vorgängen wie Linienentwicklung, Näherkommen, Verschwinden, Vergrößerung, Verkleinerung, Gruppierung und Verschiebung geometrischer Figuren und Farbenspiele, soll ein bestimmter künstlerischer Eindruck hervorgerufen werden. Eine ausgezeichnete Übersicht über das Ergebnis dieser Bestrebungen erhielt man auf einer von der Kulturabteilung der Ufa gemeinsam mit der Novembergruppe in Berlin gegebenen Morgenveranstaltung, die über das augenblickliche Hin und Wider von Beifall und Zischen hinaus beim Publikum immerhin so lebhaftes Interesse weckte, daß sie demnächst wiederholt werden muß und vielleicht auch in anderen Städten stattfindet. (...)



Anklang fanden drei Werke Walter Ruttmanns, teils in Farbe, teils in Schwarzweiß, der auf effektvolle und elegante Art allerlei Formenelemente einander umspielen und bekämpfen läßt. Man beschreibt sie am besten, wenn man sie als ins Filmische übersetzte Gemälde Kandinskys bezeichnet.

Roland Schacht, in: Kölnische Zeitung, 15. Mai 1925

Der absolute Film

Der Begriff Revolution hat mit der Novembergruppe nichts mehr zu tun. Vor einigen Jahren noch schien der Novemberfunke Kraft genug zu besitzen, um loderndes Feuer zu werden. Vorbei. Auch der Glaube an absolute Kunst ward erschüttert; Kandinski sanft, Chagall versöhnend und die Jüngsten zaghaft. Sie verlegen sich auf die Eroberung der Massen in Sonntags-Matinées. Es ist immerhin tröstlich, daß der Sonnenschein des Sonntagvormittags in keiner zu prallen Disharmonie mit der Farbensonatine von Hirschfeld-Mack vom Bauhaus Dessau steht, die als *Reflektorische Farbenspiele* gelbgrünes Moll mit einem wundervollen roten Akkord beenden. Herr Beyfuß, der die Matinee mit einer kurzen Ansprache eröffnete, versprach allerdings mehr, als gehalten wurde. Nirgends wurde die "Loslösung von der absoluten Form der Natur" erreicht, auch wurden nicht "Versuche" in den *Nibelungen* oder in *Kraft und Schönheit* übertroffen. Was man sah, war, von den vorerwähnten allerdings köstlichen Farbenspielen abgesehen, nichts als ein Versuch, die Bewegung beweglicher Körper in rotierende, schwingende, fliegende, steigende und fallende Bewegung zu versetzen. Z.B. sechzehn grobe Knöpfe, Kochtopfdeckel, Stäbe usw. kreisen in sich steigerndem Tempo umeinander, das Rasen wird durch den ruhenden Strohhut unterbrochen, um von neuem mit einem infernalischen Tanz von Trichtern, Autographenplatten fortgesetzt zu werden, bis sich ein halbes menschliches Gesicht mit spöttisch geöffnetem Mund langsam aus dem Wirbel wildgewordenen Haus-und Küchengerätes loslöst. Also: Loslösung der absoluten Form der Natur von der willkürlichen Form rasenden Geschirrwirbels. Was man nicht hätte zeigen dürfen, um das gegebene Versprechen einzulösen.

Zweitens: Die Fixierung der Bewegung, die man *nicht* zeigen wollte. So zwar: die alte Frau steigt Stiegen. Kaum hat sie prustend die fünfte Stiege erreicht, rutscht sie auf den Ausgangspunkt ihrer Bewegung zurück. Zwanzig Mal wiederholt in *Images mobiles* von Léger-Paris. Losgelöst von dieser Starre wird das absolute Gelächter im Publikum, wobei der Pfiff des Verständnislosen das rasende Schwingen des Beifalls loslöst. Kein neues Gesetz wird dadurch bewiesen, da die Natur immer noch vereinzelte Menschen mit gesunden Sinnen ausgestattet zu haben scheint, die sich auch dann noch bemerkbar machen, wenn Picabia-Paris "erotische Schwingungen aus dem Taumel des Lebens" (nach Beyfuß) loszulösen bestrebt ist, indem er die Tänzerin von unten photographiert, so daß man nur die schlüpferbekleideten Oberschenkel in Schwingstellung sieht, oder indem sein eminentes Künstlerauge ein groteskes Trauergefolge hinter einem kamelbespannten und mit Brotkränzen behangenen Leichenwagen durch die Zeitlupe betrachtet. Auch hierbei wurde der Pfiff des Verständnislosen disharmonischer Trauerchoralakkord.

Mit fünf Worten: man sah das alles schon. Die aus Murnau, Grunau, Eichberg, Wierse und andere wiesen vor Jahren schon diese Wege und brachten volle Traumphantasien in stürzenden Berg- und Talbahnschlitten, auf den Kopf gestellten Straßen, rasenden Lärmwirbeln, Bazillenschlachten, kreisenden Würfeln, Dreiecken, Monden, Wassern klarer zum Ausdruck als diese absolute Filmmatinée der Novembergruppe, die am nächsten Sonntag wiederholt werden soll. Der schöpferische Gedanke der Kunstrevoluzzer ist ausgedacht und hinkt hinter den Ereignissen her, die man nicht mehr durch die Zeitlupe betrachten kann.

E.K., in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 217, 9. Mai 1925

Studio des Ursulines

Wer Paris besucht, sollte nicht versäumen, sich das kleine Kino in der Rue des Ursulines anzusehen. Er wird da immer neue und merkwürdig interessante Filme finden. Es ist sozusagen ein *cinéma d'avant-garde*. (...) In dieser Woche gab es zum Beispiel *Fait divers*, einen französischen Film von Claude Autant-Lara, ein immerhin eigentümliches Experiment. (...) Dann gab es, wie immer, eine Wochenschau aus dem Jahre 1910 - und die hatte allerdings einen tollen Heiterkeitserfolg. (...) Der Skandal kam erst viel später. Es war nämlich der in Deutschland schon bekannte 'absolute' Film des Malers Ruttmann auf dem Lichtspielplan - und dazu gab es gratis einen herrlichen Radau. Es ist nicht zu glauben, wie einfache Linien und Farbflecke, Spiralen und drehende Kreise eine Menschenmenge so zum Überkochen bringen können. Die Leute pfiffen und sangen und schrien, manchmal fragte einer: "Est-ce qu'il y a quelqu'un qui comprend?" und dann antworteten wieder die anderen: "Wer das nicht versteht, braucht ja nur hinzusehen!" und so ging das unter mächtigem Krach eine schöne Viertelstunde. Ohrfeigen waren nicht gefragt, Hinauswürfe unter Pari. Besonders herzlich und dumm lachten die anwesenden Damen - und die allgemeine gute Laune kam erst wieder, als ein alter Verbrecherfilm gezeigt wurde. (...)

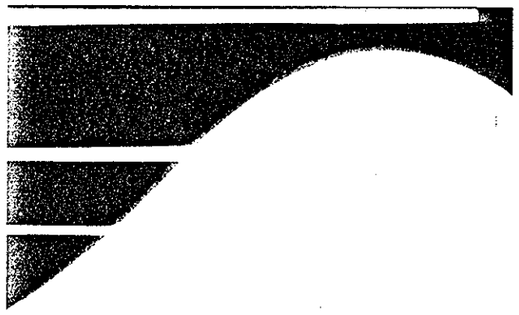
Peter Panter (d.i. Kurt Tucholsky), in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 117, Post-Ausgabe, Sonntag, 16. Mai 1926

Walter Ruttmann

Wer nicht für ihn ist, ist gegen ihn. Wer den absoluten Film nicht gleich innerlich ablehnt - dazu zählen auch die Zweifler und Vorsichtigen, die Snobisten und Neugierigen - wird ihn als eine Offenbarung des Mediums sehen: er vermittelt nicht nur erhellende Einsichten, sondern eine grundlegende Anschauung vom Film.

Wir sind mit der irrigen Vorstellung groß geworden, den Film ausschließlich als Spielfilm (zur Not auch stilisiert) begreifen zu müssen. Wir sollten uns umstellen und erkennen, daß die Spiegelung der Realität nur eine seiner ungekannt vielen Möglichkeiten darstellt. 'Film an sich' ist ein ebenso unabhängiger und absoluter Wert wie Musik oder, wenn man will, der Tanz.

Während die 'absolute' Malerei - ich nenne nur die Namen Kandinsky und Mondriaan - oder die absoluten Fotogramme von Man Ray und Moholy mir als Sackgasse einer fortschreitenden Abstrahierung vom Leben erscheinen, so daß man eine Umkehr erwartet, erlebe ich im Film, der sich auf reinen Rhythmus stützt, die Essenz der Bewegung. Die autonome Form des Films ist Sensation der Dynamik. Das statisch-absolute Bild bewundere ich höchstens wegen seines plastischen Gleichgewichts, wegen seiner Notwendigkeit. Im kinematographischen Bild akzeptiere ich das Element sofort des Elementes wegen, wobei ich es keineswegs der filmischen Aussage kategorisch entgegensetzte. Doch glaube ich, daß (schließlich und zukünftig) jedem gut gemachten Film ein äquivalentes absolutes Schema, eine Art Filmgrammatik zugrunde liegen muß. (...)



Den Wert von Ruttmanns Filmen, rein ästhetisch betrachtet, wird man erst aus einem Vergleich mit anderen absoluten Filmen ermessen können. Untereinander verglichen ziehe ich dem mythischen Hell-Dunkel-Kampf von OPUS 2 das durchsichtige Tempo von OPUS 3 vor; dieses sehe ich noch übertroffen durch das packend konsequente, leicht kühle OPUS 4. Die luzide Gewalt der Horizontal-Vertikal-Motive, die mit hinreißender, mörderischer Geschwindigkeit ineinanderschießen und niedersausen, die elektrisch geladenen Kurven und bewegten Formen, schwer, leicht, unerbittlich und geschmeidig, offenbaren schließlich den einen Kern: Film und nochmals Film. Was diese ganz undeutsche, auf Klarheit und Zweckmäßigkeit gerichtete Fantasie zustande brachte, bedeutet mehr als ein Experiment von rein akademischem Wert. Die kleinen 'opera' dokumentieren die Eigenart des Films mit sehr positivem und wichtigem Ergebnis. Im rauhen Hagel der Notwendigkeit wirken sie außerordentlich schön!

Henrik Scholte, in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927 (Übersetzung: Lothar Prox; zitiert nach: Film und Musik. Hg. Westdeutsche Kurzfilmtage 1983, S. 40)

DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES
(1925)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin
Realisation: Julius Pinschewer, Walter Ruttmann
Mitarbeit: Lore Leudesdorff
Zensur: 18. August 1925
Prüfnummer: B 11055
Länge: 1 Akt, 89 Meter; schwarz-weiß, koloriert und viragiert

Anmerkungen

Die Beschreibung erfolgt nach der erhaltenen Kopie, die 5.078 Bildfelder umfaßt. Mit ihren 96,48 Metern ist sie deutlich länger als die Zensurfassung. Der uneinheitliche Charakter des Films sowie eindeutige Schnittstellen und zahlreiche Schwarzbilder zwischen einzelnen Szenen legen den Schluß nahe, daß die vorliegende Fassung zu einem späteren Zeitpunkt mit Material aus einem anderen Werbefilm ergänzt worden ist. Anfang 1924 wurde ein thematisch verwandter Streifen der Werbefilm GmbH von Julius Pinschewer mit dem Titel *Adam und Eva im Paradiese* (Länge: 94 Meter, Zensur: 25. Februar 1924, Prüfnummer: B 8188) mit einem 'Jugendverbot' belegt. DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES könnte auf Material dieses Films aufgebaut sein.

Inhalt

Animationsfilm, der mit abstrakten und gegenständlichen Zeichnungen, mit Puppen sowie mit Realaufnahmen wahrscheinlich für Blumenhändler wirbt. Der Film ist teils in Schwarzweiß, teils in den Farben Gelb, Rot, Grün und Braun viragiert bzw. koloriert.

Nach dem Titel 'DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES / Pinschewer / Ruttmann' öffnen sich wie Schiebetüren senkrecht organisierte Flächen, die in rot-braunen Tönen gehalten sind. Halbkreisförmige dunkle Wellen wölben sich fast bildfüllend vor dieses pulsierende und aufblitzende Motiv, das anschließend wiederholt wird.

Ein dunkles schlangenartiges Gebilde windet sich seltsam unscharf an einer Stange nach oben. Der weiß-grünliche Hintergrund, der wiederum aus unterschiedlich breiten Flächen besteht, zieht sich währenddessen wie eine Ziehharmonika zusammen, um sich dann wieder auszudehnen. Diese pulsierende Bewegung wird schneller und das Motiv verschwindet.

Adam und Eva mit kubistisch anmutenden Körpern stehen unter einem Apfelbaum, um dessen Stamm sich eine Schlange windet. Eva hält bereits den berühmten Apfel in der Hand, den sie Adam anbietet. Dieser lehnt zweimal ab, nimmt aber beim dritten Mal die verbotene Frucht an und beißt herzhaft hinein (grün eingefärbte Szene).

Ein scharfkantiger gelber Blitz durchfährt das Bild, ein grünlich-gelbliches Leuchten hinterlassend, das langsam dem Dunkel des Himmels weicht - ein Motiv, das sich noch dreimal wiederholt. Zwei scharfe gelbe Blitze dicht hintereinander führen zu einem senkrecht stehenden gelbrötlichen Flammenmuster, das seitwärts auflodert und sich als Feuerschwert erweist, das Adam und Eva aus dem Paradies vertreibt.

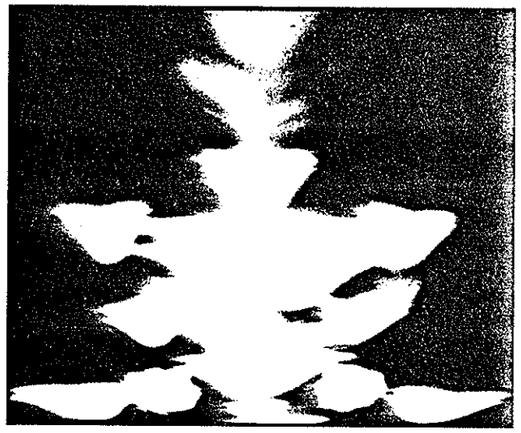
Weinend und mit gesenkten Köpfen verlassen Adam und Eva das Paradies. In der bräunlich eingefärbten Szene erhellt ein Wetterleuchten den wolkenverhangenen Himmel. Ein scharfer gelber Blitz zuckt auf. Weitere Blitze und Wetterleuchten begleiten den Auszug aus dem Paradies.

In der nächsten, wieder grünlich eingefärbten Szene treten Adam und Eva als plastische Puppenköpfe auf. Adam hebt und

senkt sorgenvoll den Kopf. Abblende. Eva, ihr Haupt schwer auf die Arme gestützt, blickt wehklagend gen Himmel. Abblende.

Ein Regenbogen aus drei Ringen - rot, blaßblau und gelb - leuchtet auf und wird größer. Abblende.

Leuchtend gelbe abstrakte Blumenmotive, vornehmlich in Kelchform, ziehen schemenhaft von unten nach oben durchs Bild.



In analoger Bewegung steigt eine (gezeichnete) rote Tulpenblüte hoch, gefolgt von einem hellen Stengel. Sie stellt sich an den rechten Bildrand und öffnet ihren Kelch. Adam nähert sich der Tulpe, erst skeptisch, dann lächelnd. Er bricht die Blüte ab und betrachtet sie entzückt. Adam denkt angestrengt nach.

Weiche grüne Ringe blitzen auf, die rote Tulpe mit dem grünen Stengel freigebend, aus deren Kelch die Schrift entsteht: "Laßt Blumen sprechen". Adam gibt die Tulpe einer Taube, die mit der Blume über eine kahle Gebirgslandschaft davonfliegt.

Eva steht betrübt, die Hände vors Gesicht geschlagen, vor dem kahlen Blumenstengel. Dann kommt die Taube angeflogen, die Tulpe im Schnabel . Eva nimmt die Blume an sich und, während die Taube davonfliegt, riecht verzückt daran und blickt gen Himmel.

Dann erscheint in grüner Schreibschrift folgender Spruch:
"Die Erinnerung wecken
An paradiesische Freuden
Blumen, Spender des Trosts,
Bringer der Freude zugleich".

Während Eva die Tulpe betrachtet, tritt Adam hinzu und bestätigt, daß die Blume von ihm geschickt wurde. Glücklich fallen sie sich in die Arme. Am dunklen Himmel leuchten viele rote und schwachgelbe Blumenblüten auf. Abblende.

Zwei gelbe scharfkantige Formungen stoßen von rechts und links kommend aufeinander zu und verbinden sich zu einem nun grünen Tal.

Rot eingefärbte Blumenblüten in Realaufnahme übereinandergeblendet steigen und fallen, den gelben und grünen Schriftzug "Schenkt Blumen, zur Freude, zum Troste!" freigebend.

DER AUFSTIEG
(1926)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin
Realisation: Julius Pinschewer, Walter Ruttmann
Mitarbeit: Lore Leudesdorff
Zensur: 18. Mai 1926
Prüfnummer: B 12947
Länge: 1 Akt, 64 Meter; schwarz-weiß, viragiert und koloriert

Inhalt

Animationsfilm, der mit abstrakten und gegenständlichen Zeichnungen für die GESOLEI-Ausstellung 1926 in Düsseldorf wirbt. Der Film ist zum Teil in Schwarz-weiß, zum Teil rot und gelb viragiert und koloriert. Der mit gelber Schrift ausgeführte Titel 'DER AUFSTIEG / Pinschewer / Ruttmann' ist so aufgebaut, daß die Buchstaben des Wortes AUFSTIEG auf einer Treppe stehen und von unten nach oben zu lesen sind. Schwarzweiße Kriegsäxte und Bajonette fallen bzw. stoßen seitwärts ins Bild. Aus einer extremen Unschärfe schält sich der Schriftzug '1914' heraus, um sich dann wieder nebelartig aufzulösen.

Auf schwarzem Himmel blitzen gelbe Explosionen auf. Ein dunkler Nebel auf gelbem Himmel verzieht sich jeweils wie Pulverrauch zwischen den Explosionen. Ein großer Lichtblitz kündet Unheil. Rote Flammen züngeln aus dem brennenden Giebel eines Hauses. Emporgewirbelte Trümmerstücke fallen vom Himmel.

Der deutsche Michel, von Bajonettspitzen bedrängt, lugt ratlos unter seiner Schlafmütze hervor. Die Bajonette kommen näher und bilden ein Gefängnisgitter, hinter dem der deutsche Michel nun eingesperrt ist. Abblende.

Große geringelte Wellen wölben sich scharfkantig und beruhigen sich.

Eine weiße Glocke läutet den Schriftzug 'GESOLEI' an den schwarzen Himmel. Aus roten Rechtecken entsteht die Front des Ausstellungsgebäudes. Ein schwarzer Vorhang öffnet sich und gibt den Blick frei auf einen kläglich dreinblickenden Michel. Er torkelt wie von Sinnen und wird im letzten Augenblick von dem Schriftzug GESOLEI aufgefangen.

Der deutsche Michel wird von einer giftgelben Schlange angegegriffen. Die herabfallenden Buchstaben des GESOLEI-Schriftzuges töten die Schlange, so daß Michel zuletzt in Siegerpose seinen Fuß auf ihren Kopf stellen kann.

Auf roten Rechtecken wird der Schriftzug 'Gesundheitspflege' präsentiert. Ein Löffel flößt Michel eine Suppe ein.

Auf gelben Rechtecken erscheint die Schrift 'Fürsorge'. Unter der Zeile 'GESOLEI' taucht nun der zufrieden lächelnde Michel auf. Die Schrift zerfällt in hellrote Hanteln. Ein roter Golfschläger trifft einen weißen Ball.

Michels Fuß kickt einen roten Fußball weg. Zwei Paar Boxhandschuhe kämpfen gegeneinander. Michel turnt an einem Reck, während unter ihm scharfkantige rote Wellen wogen. Er steigt eine Treppe hoch. Aus der obersten Stufe löst sich eine rote Sonne. Dann folgt die Aufforderung in weißer und gelber Schrift: *Drum auf! In die: Grosse Ausstellung Düsseldorf 1926 für Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge, Leibesübungen, verbunden mit der Düsseldorfer Kunstausstellung.*

(Die Beschreibung erfolgte nach der erhalten gebliebenen Kopie. Sie umfaßt 3.141 Bilder = 59,67 Meter)

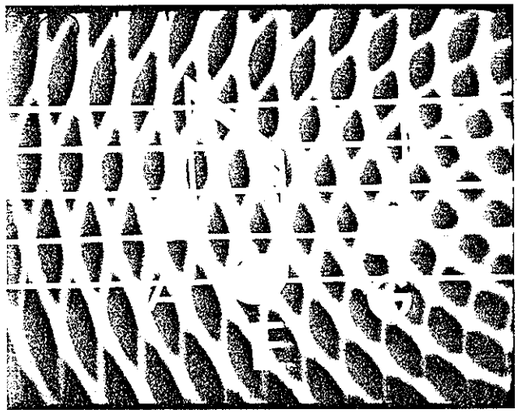
SPIEL DER WELLEN
(1926)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin
Realisation: Julius Pinschewer, Walter Ruttmann
Mitarbeit: Lore Leudesdorff
Zensur: 24. Juni 1926. Prüfnummer: B 13147
Länge: 1 Akt, 49 Meter; schwarz-weiß, viragiert und koloriert

Inhalt

Animationsfilm, der mit gegenständlichen Zeichnungen für AEG-Rundfunkgeräte wirbt. Der Film ist zu großen Teilen in Gelb, Rot und Grün viragiert und getönt.

Nach der weißen Titelschrift 'SPIEL DER WELLEN / Pinschewer / Ruttmann' erscheint vor gelbem Hintergrund ein Negerkopf mit dicken roten Lippen. Wir sind in der Wüste. Der Neger hockt unter einer grünen Palme, in der rechten Hand hält er eine Laute, mit der linken trommelt er.



Der Schlagstock wirbelt auf der Trommel und gelbe Schallwellen breiten sich kreisförmig aus.

Die drei Noten A, E und G gesellen sich hinzu, werden dann auf einer Tonleiter vorgestellt, während im Hintergrund die Schallwellen ein abstraktes Muster bilden.

Im dunklen Weltall dreht sich eine Erdkugel.

Ein Gesicht unter einem Kopfhörer schwebt planetengleich.

Die Schallwellen erreichen das All, die Noten A, E und G mit sich führend.

Ein Schupo befiehlt Halt. Gelbe Hochhäuser wachsen empor, und die gelben Schallwellen nähern sich der Stadt.

Der Schupo kapituliert vor dem sich nach allen Seiten ausbreitenden Schall.

Ein zufriedener Mann liegt behaglich in seinem Schaukelstuhl, den Kopfhörer übergestülpt. Um ihn herum stehen auf Sockeln je ein Lautsprecher, ein Detektor und ein Röhrenempfänger.

Der Mann scheint aufzuwachen und blickt freudig erregt auf die sich nähernden Schallwellen, die den musizierenden Neger in die Wohnstube führen. Dann werden drei Rundfunkgeräte in Nahaufnahme vorgestellt: sie blitzen auf und verwandeln sich in die Buchstaben A, E und G.

Der Film endet mit der Aufforderung: "Also AEG-Rundfunkgeräte."

Der schwarzweiße Abspann zeigt 'Pinschewer-Film' in einem sich hin und her schiebenden Gittermotiv.

(Die Beschreibung erfolgte nach der erhalten gebliebenen Kopie. Sie umfaßt 2.540 Bildfelder = 48,26 Meter)

WOLKENHINTERGRUNDSFILM
(1927)

Dieser Film entstand für die Inszenierung von August Strindbergs 'Ein Traumspiel' im Theater am Bülowplatz, Berlin. Regie: Fritz Holl. Buch: Heinrich Göbel. Musik: Wolfgang Zeller. Darsteller: Agnes Straub, Armin Schweizer, Carl Ludwig Achaz, u.a.
Uraufführung: 5. Februar 1927

Anmerkung

"Der WOLKEN-Film wurde angenommen und bezahlt, gelangte aber nie zur Anwendung, weil seine Wirkung so stark war, daß die Hauptdarstellerin Agnes Straub jedesmal die heftigsten nervösen Krisen ausstand" (Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films, Berlin 1956, S. 597).

Der Film ist nicht erhalten.

Zu S. 112: *DER AUFSTIEG (1926)*

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)

Produktion: Fox-Europa-Film
Leitung: Karl Freund
Verleih: Deutsche Vereins-Film AG, Berlin
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Walter Ruttmann und Karl Freund nach einer Idee von Carl Mayer
Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer
Mitarbeit: Lore Leudesdorff, UMBO (d.i. Otto Umbehr)
Filmmaterial / Hypersensibilisierung: Reimar Kuntze
Sinfonische Musik: Edmund Meisel
Zensur: 11. Juni 1927. Prüfnummer: B 15891
Länge: 5 Akte, 1.466 Meter
Uraufführung: 23. September 1927, Berlin (Tauentzien-Palast; Dirigent: Edmund Meisel. Im Vorprogramm lief 'Kientopp vor 20 Jahren', eine Rückschau auf die Anfänge des Films)
Wiederaufnahme: 17. Juli 1928, Berlin (Tauentzien-Palast)
Internationale Uraufführungen:
Österreich: 6. Januar 1928, Salzburg (Festspielhaus)
Großbritannien: 4. März 1928, London (New Gallery)
Tschechoslowakei: 2. April 1928, Prag (Pressevorstellung im Olympic)
Frankreich: 14. Mai 1928, Paris (Empire)
Japan: 14. Oktober 1928, Tokio, Marunuchi (Hogakuza-Theater)

Anmerkungen

Im Vorspann der ursprünglichen Kopie des BERLIN-Films steht statt 'Manuskript' schlicht 'Vorbereitung' (BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Broschüre zu : 750 Jahre Berlin 1987. Stadtfest. Eröffnungsveranstaltung, Waldbühne, 17. Juli 1987). Zeitgenössische Ankündigungen sprechen dagegen meist von 'Manuskript'.

In Filmographien aus der DDR wird Erich Kettelhut als der für die Bauten verantwortliche Architekt aufgeführt (zuletzt: Günther Dahlke und Günter Karl: Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin (DDR) 1988, S. 347 und 369).

Der Bildjournalist UMBO (d.i. Otto Umbehr) wirkte als Kamera-Assistent mit und schuf neben dem Photographen Sasha Stone Photomontagen für die Kinoreklame von BERLIN, da es keine Standphotos gab (UMBO: Photographien 1925 - 1933. Ausstellungskatalog, Hg.: Georg Reinhardt, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover 1979, S. 13 und 39 - David Travis: Photographs from the Julien Levy Collection. The Art Institute of Chicago, 1975/76, S. 73).

Über den Einsatz neumontierter Szenen aus BERLIN für die Bühne berichtet Marianne Viefhaus-Mildenberger: "Im April 1930 inszenierte Otto Falckenberg Friedrich Wolfs 'Cyankali' unter der Assistenz des Bühnenbildners Otto Reigbert. (...) Bei der Inszenierung von 'Cyankali' in den Kammerspielen des Schauspielhauses München erstrebten Falckenberg und Reigbert eine zufolge der Eigenart des bilderreichen Stückes sehr sachliche und aktuelle szenische Gestaltung. (...) Im szenischen Höhepunkt der Aufführung fand während des offenen Umbaus der Übergang vom projizierten zum Filmbild statt: das Umherirren des unglücklichen Mädchens Hete in den Straßen der Großstadt wurde durch eigens für diesen Zweck zusammengeschnittene Streifen aus dem BERLIN-Film Walter Ruttmanns illustriert. Die Wirkung des Films konnte allerdings nicht voll befriedigen, weil es aus Zeit- und Geldmangel nicht möglich war, den Film sorgfältiger zusammenzustellen und Teile selbst neu zu drehen. (...) Durch die eindrucksvoll gelungene szenische Gestaltung und das schlichte und hingebungsvolle Spiel von Berta Drews erzielte die Aufführung eine erschütternde Wirkung. (Sie) wurde jedoch bald boykottiert" (Film und Projektion auf der Bühne, Emsdetten 1961, S. 214f. Vgl. auch: Film als Bühnen-Effekt, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 276, 25. November 1931). Über die Verwendung von Ausschnitten aus BERLIN für den Film BLUT UND BODEN vgl. die Filmographie.

Inhalt

Bewegtes Wasser verwandelt sich in abstrakte Wellenlinien; diese überschneiden sich zu Geraden, die ein Bahngleis symbolisieren.

Ein Fernzug fährt durch eine frühmorgendliche Landschaft. Ein Schild 'Berlin 15 km' zeigt den Zielort an. Neben dem Bahndamm tauchen Wohnhäuser und Fabriken auf. Häuserschluchten, Signalanlagen. Der Zug rollt in den Anhalter Bahnhof ein.

Berlin aus der Vogelperspektive - eine Turmuhr zeigt fünf Uhr früh an - weite leere Straßen im Morgengrauen - schmutzige Rinnsteine - alte und neuere Hausfassaden.

Ein Stück Papier flattert über die Straße. Ein Nachtwächter mit Hund, eine streunende Katze, heimkehrende Nachtbummler, zwei patrouillierende Polizisten beleben die leeren Straßen. Ein Mann beklebt eine Litfaßsäule.

Tore eines Depots öffnen sich, ein Potsdamer Zug fährt heraus. Die ersten Straßen- und Vorortbahnen eröffnen den Berufsverkehr, der ständig zunimmt. Eine Herde Rinder wird zum Schlachthof getrieben. Eine Kompanie Soldaten marschiert zur Übung aus. Menschen fluten an einem Leierkastenmann vorüber. Fabriktore öffnen sich, Menschen hasten herein, Hebel werden gelöst, Räder beginnen sich zu drehen - der Arbeitstag hat begonnen.

Hausfrauen legen Betten in die Fenster, Kinder gehen zur Schule. Briefträger eilen mit prallgefüllten Taschen aus dem Postgebäude. - Um 8 Uhr öffnen Friseure, Goldschmiede, Modegeschäfte ihre Läden. Die leitenden Angestellten begeben sich per Auto zur Arbeit. Andere reiten durch den Grunewald. In Bürohäusern werden Schränke und Kassenbücher geöffnet. Fernämter arbeiten auf Hochtouren. - Ein Menschenauflauf: ein Polizist muß bei einer Schlägerei schlichten. Elegante Damen machen einen Schaufensterbummel. Aus einem Taxi steigt ein Hochzeitspaar. Vor einer großen Treppe eine Musikkapelle: Hindenburg erscheint. Massenaufmarsch mit roten Fahnen und Rednern. Eine Heilsarmistin sammelt für Arme. Ein prunkvoller Leichenwagen fährt zum Friedhof. Für Bullrich-Magensalz laufen überdimensionale Figuren Reklame. Ein Bettler sammelt Zigarettenkippen. Die Berliner Mittagszeitungen werden ausgerufen. - 12 Uhr; es ist Mittag. Bauarbeiter verzehren ihre Brote. Ein Löwe im Zoo verschlingt einen Fleischbrocken. In den Restaurants werden riesige Schlemmerplatten serviert. Die Gastronomie hat Tagen Saison, vom Grandhotel bis zur Würstchenbude. Ein Mann hält auf einer Bank sein Mittagsschläfchen. Müßiggänger nehmen ihren Kaffee in vornehmen Restaurants ein. Die Mittagspause geht zu Ende. - Die Abendblätter werden gedruckt, verpackt und expediert. Wieder ein Menschenauflauf: eine Frau springt von einer Brücke. Sturm kommt auf, es regnet. Die Feuerwehr rast durch die Straßen. - Der Tag geht zu Ende - Feierabend. Schaulust und Teilnahme an sportlichen Veranstaltungen jeder Art beenden den Tagesab-lauf. Die Dämmerung bricht herein. Liebespärchen spazieren in den Parkanlagen. Lichter gehen an. Auf einer Kinoleinwand: die Füße von Chaplin. In den Theatern bereiten sich Tänzerinnen, Schauspieler und Sänger auf ihre Auftritte vor. Die Vorhänge gehen auf. Die Kunst- und Unterhaltungsbranche hat

ihre Tätigkeit aufgenommen. - Auf der Straße reparieren Arbeiter die Schienen. Bars und Spielsäle machen ihre großen Geschäfte. Ein Feuerwerk. Vom Funkturm strahlt ein einsames Licht über die sich langsam in Dunkel hüllende Großstadt.

Dorothea Gebauer / Steffen Wolf (Hrsg.): Dokumente zur Geschichte des Films. Der klassische deutsche Stummfilm. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München, o.J., S. 38f

Dokumente

Das Manuskript zu... BERLIN. EINE FILMSYMPHONIE DER GROSSTADT ist sicherlich das originellste aller Manuskripte. Dieser Film, der sich von jeder 'Literatur' abwendet, konnte natürlich auch nicht die übliche Form des literarischen Manuskriptes vertragen. Es mußte vielmehr an Stelle eines Manuskriptes dem Film so etwas Aehnliches wie eine musikalische Partitur zugrunde gelegt werden. Es handelte sich darum, eine Art Grundriß zu schaffen, in dem nicht nur die Vorgänge, sondern vor allen Dingen auch die rein bewegungsmäßigen und genau präzisierten zeitlichen Absichten nach Tempo, Bewegungsrichtung und optischem Charakter zu fixieren waren. Um im Verlauf der Arbeit dauernd die Möglichkeit zu Umstellungen offen zu halten, wählte Ruttmann die Form einer Kartothek. Es entstand also eine Unzahl kleiner Karten, auf denen die verschiedenen Einfälle notiert wurden. Jede dieser Karten enthielt zunächst die Bezeichnung des Vorgangs, also z.B. 'drei Arbeiter von vorne links nach rechts hinten', dazu kam eine skizzenhafte, bildliche Darstellung, eine Bezeichnung des Stimmungscharakters (also etwa: Morgenstimmung, gegen das Licht aufgenommen) und eine Angabe über die Länge der betr. Szene. Diese Form der Kartothek hatte den großen Vorteil, daß nachträgliche Einfälle bequem einzuordnen waren.

N.N.: Berlin im Filmmanuskript, in: Der Film, Berlin, Nr. 10, 1. Juni 1927

Wie ich zur Idee des BERLIN-Films kam
von
Carl Mayer

Berlin hat für mich seit je irgendeine, meine innere Welt lösende, mich zum produktiven Erleben steigernde Gewalt. Entscheidende Einfälle, wie der zum *Caligari* oder zu *Scherben* oder zu *Sylvester*, zum *letzten Mann* und manche andere, irgendwie danke ich sie den Straßen und Stätten, der Luft Berlins. So ging ich wieder einmal, von Plänen zu einem Film aus der Großstadt erfüllt, im Abenddämmer vom Bahnhof Zoo zur Gedächtniskirche. Es war einer jener Abende, an denen gewiß schon jeder, der Berlin liebt, die in ihrer Art einzigartige Atmosphäre dieser Stadt hingerissen empfunden hat. Züge donnerten. Lichter! Autos! Menschen! Alles schnitt sich ineinander! Von den Abendglocken der Kirche überklungen.

Da überkam es mich jäh. Berlin! Wunderbare Stadt! Wie - wenn man einmal an Stelle eines 'Schauspielers' dich selbst zum Hauptdarsteller - zum Helden eines Films erwählte? - Und da stieg auch schon der Titel in mir auf: Berlin, Berlin eine Sinfonie, Berlin die Sinfonie, Berlin die Sinfonie der Großstadt! - Und wirklich, wie aus dem Musiker die Themen zu einer Sinfonie der Töne emporklingen mögen, so verdichteten sich in mir in einer Art jähen, rauschhaften Zustandes, den produktive Menschen kennen, ganze Bildreihen zu Akkorden. Es war mir, als hörte ich urplötzlich die tausendstimmige Melodie dieser Stadt. Straßen, Plätze, ganzte Komplexe Berlins blendeten gleichsam in mir auf - durch- und ineinander.

Gigant Berlin! Aus dem Schlaf sich reckend. An allen Orten, in allen Häusern, aus allen Straßen anwachsend zum Tag. Dieser Tag sollte es sein, vom Morgen - zum Morgen wieder. Ein Tag Berlins! Mit seinen millionenfach emporsteigenden Gesichten. Trubel der Weltstadt, in Bildern zueinander komponiert, was sonst aneinander vorbei lebt, rattert, rast...! Arbeit! Glanz! Elend! Licht! Leben! Tod! Eine Sinfonie des Wirklichen mit den ureigensten Mitteln des Films, Bewegung, Rhythmus, Einstellungen und Schnitt instrumentiert. Eine Sinfonie sollte es sein, den Beschauer mitreißen, wie sie mich in jener ahnungsvollen Stunde des ersten Einfalls gepackt hatte. Ein Hohelied der Stadt, der Zeit, des Jahrhunderts - des Films!

Und - mehrere Jahre ist es her - ich anvertraute Lupu Pick, mit dem ich bekanntlich in mehreren Arbeiten freundschaftlich verbunden war, meinen Plan. Gern erinnere ich mich seines Gefühls für ein solches Werk, seiner Begeisterung. Überhaupt, zur Ehre der Fachleute sei es gesagt, daß, um nur einige zu nennen, von Leuten wie Murnau, Jannings, *Freund*, jeder einzelne Sinn und Absicht meiner Idee sofort erfaßte, besonders den letzteren schien die Sache nicht mehr loslassen zu wollen, und eine Kombination Freund-*Ruttmann* wurde zur Ausführung des Films erwogen. In ein Stadium der Realisierung aber geriet das Projekt, als Julius *Außenberg* von den Plänen erfahren hatte. Und es sei dieses der Öffentlichkeit nicht so unmittelbar gegenüberstehenden Mannes gedacht, der, nachdem er sich von den neuartigen Ideen überzeugen und gefangennehmen lassen hatte, über Einflüsterer und Verwarner hinaus seinen Weg für diese Sache, oft mit erstaunlicher Anregungsfähigkeit begabt, ging, um erst in den letzten Tagen seinen Einsatz für den Film im Kampf gegen eine - Behörde zu vollenden.

Aus: B.Z., Berlin, Nr. 252, 27. September 1927 (Sammlung Richter, Erwin Piscator-Center der Akademie der Künste, Berlin)

Das Experiment
von
Julius Außenberg

In dem Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, sollte zum ersten Mal statt einer abgerundeten Romanhandlung ein einziger Begriff, eine einzige Vorstellung bildmäßig erfaßt und ausgedrückt werden. In engstem, untrennbarem Zusammenhang mit einer sinfonischen Begleitmusik sollte der riesenhafte Organismus der Großstadt, seine tausendfach gestufte Erscheinungswelt in einer gigantischen Bildkomposition festgehalten werden. Eine Bildschilderung, die lediglich durch optische Eindrücke den Schleier der alltäglichen Gewöhnung von dem inneren Wesen, dem seelischen Kern einer Riesenstadt lüftet, um ihr wahres Gesicht in sozialer, sittenschildernder, technischer, zivilisatorischer, romantischer und - rhythmisch-musikalischer Beziehung aufzudecken. Eine große und reizvolle Idee, so reizvoll, daß ich mich ihrer Ausführung nicht entgegensetzen konnte.

Gibt es denn eine Möglichkeit für die Kinematographie, sich in künstlerischer Entwicklung selbständig zu entfalten, wenn das Kapital vor jedem Experiment zurückschreckt? Hat nicht vielmehr der Fabrikant die moralische Verpflichtung, den wertvollsten Köpfen der Filmkunst die Gelegenheit zur Ausführung ihrer Ideen zu geben? Ist es nicht eine dankbare Aufgabe für den Filmfabrikanten, durch ein kühnes Experiment die Entwicklung der Filmkunst zu fördern, statt auf sicheren, ausgefahrenen Wegen einen weit weniger riskanten Nutzen anzustreben?

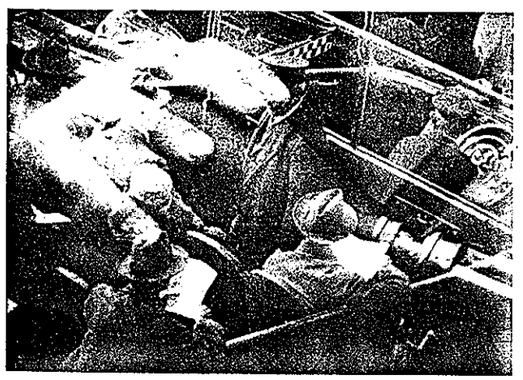
Warum haben wir dieser ersten sinfonischen Gestaltung gerade das Thema 'Berlin' unterlegt?

Wir haben das Thema Berlin jedem anderen Ideenkomplex und auch jeder anderen Großstadt vorgezogen, weil diese Stadt in ihrem rastlosen Auftrieb das anstürmende Tempo gab, das wir brauchten; den tausendfältigen Akkord von Arbeit, Schicksal, Elend und Genuß.

Weil wir diesen Film für das deutsche Publikum geschaffen haben, das in seiner tiefen geistigen Kultur fähig ist, die abgründigen Tiefen zu erfühlen, die sich hinter den scheinbaren Nichtigkeiten und Zufälligkeiten der äußeren Erscheinungswelt verbergen.

Und weil schließlich dieses deutsche Werk auf seinen Weg durch die Welt Kunde geben soll, von der ungebrochenen deutschen Kraft und von dem unermüdlichen deutschen Fleiß, die Berlin zu einer Hochburg der Arbeit gemacht haben.

Aus: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 658, 1927, zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. (Julius Außenberg war Generaldirektor der deutschen Fox-Gesellschaft.)



Edmund Meisel über seine BERLIN-Musik

Meine letzte Arbeit ist die Musik zu dem neuartigen Film von Walther Ruttmann, BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT... Ich habe mich bemüht, mit möglichst großer Objektivität den Rhythmus und die Melodie jedes Vorganges dieses schon an sich musikalisch aufgebauten Filmes niederzuschreiben. Diese Objektivität ist nur von einer Konzession durchbrochen: Von der Rücksicht auf die Psyche des kosmopolitischen, arbeitenden Berliners. Der Großstadtmensch unseres Zeitalters und seine tägliche Umgebung sind mein Programm. Ebenso wie dieser Film ist meine Arbeit ein Hohelied auf den heutigen Menschen im Rahmen der heutigen Zeit - aber ein schlichtes, nüchternes Hohelied. Keine Veherrlichung, sondern ein Abbild!

Meine inständige Hoffnung ist, daß seine Einfachheit und seine Wahrheit auch einem von *Metropolis* und *Heidelberg* heimgesuchten Publikum eingehen möge. Wir leben in einer wichtigen, entscheidenden Zeit - und welche Kunst, die doch Ausfluß der jeweiligen Zeit sein soll, wird fast auschließlich im Film produziert, im Film, der Kunst der Masse? - Eine Kunst der siebziger Jahre, beinahe des Mittelalters!

Der Film BERLIN ist von uns allen und deshalb für uns alle, vielleicht wird diese Erkenntnis den Zuschauer überzeugen und begeistern können, denn die Begeisterung ist ja das Ausschlaggebende, die natürliche Begeisterung, die immer wieder hingelenkt worden ist auf mit dem Zaunpfahl signalsierte Heldenbegeisterung und verlogene Heidelbergromantik.

Der Film BERLIN, über dessen neue Form soviel debattiert wird, hat eigentlich gar keine neue Form, er ist nur von anständiger Aufrichtigkeit. Daher ist die Komposition dieses Filmes für mich ein Bekenntnis, ebenso wie der *Potemkin* eines für mich war und es meine Arbeit auf der Piscatorbühne ist.

Ich habe, nicht des Effektes wegen, sondern um die Klangfarben meiner Komposition der Wirklichkeit anzupassen, technische Instrumente verwandt, allerdings alles noch begrenzt, um nicht durch zu gewaltsame Neuerungen die Aufnahme zu erschweren. Mein Bestreben geht dahin, eine musikalische Vorstoß-Arbeit zu leisten, die dem Ohr natürlich, ohne Anstrengung eingeht, meine Hoffnung, daß der Zuhörer sie sogar als altbekannt, als die Musik seiner täglichen Umgebung empfinden wird.

Die Uraufführungskopie ist für ein Orchester von 75 Mann geschrieben, gleichwohl liegt im Druck eine Bearbeitung für kleinere Besetzungen vor, denn diese Sinfonie soll nicht nur zu großen Premieren, sondern überall und immer wieder gespielt werden können. Sie zerfällt im wesentlichen in folgende Teile:

Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellem Rhythmus das Leitmotiv BERLIN, das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert - Viertelton-Akkorde der schlafenden Stadt - Arbeitsmarsch - Maschinenrhythmus - Schulkindermarsch - Bürorhythmus - Verkehrsrhythmus - Kontrapunkt des Potsdamer Platzes - Mittagschoral der Großstadt - Verkehrsfuge - kontrapunktisches Stimmgewirr - Sportrhythmus - Signalmusik der Lichtreklamen - Tanzrhythmus - Steigerung aller Großstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlußfermate BERLIN. Für die Momente, in denen der Totalitätseindruck unbedingt erforderlich ist, werden Teile des Orchesters in den Zuschauerraum postiert. Diese Komposition ist meine größte und liebste Arbeit. Meine größte Genugtuung würde sein, wenn der Zuschauer fühlt, daß dieser Film und diese Musik ihn etwas angehen - vor allem der Berliner, der zu beidem Modell gestanden hat.

Aus: Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, vom 23. - 29. Sept. 1927, auch in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 222, 20. September 1927

Kritiken

... In diesem Film hat sich der Filmschöpfer Ruttmann keine Aufgaben stellen lassen, sondern er hat aus dem filmischen Material frei geschöpft. Wie ist eine solche Leistung zu messen?

Offenbar daran, ob er mit vollen Händen geschöpft hat. Wir wünschen keine Übertragung dramatisch-theatralischer Möglichkeiten auf den Film der Zukunft; aber wir wünschen auch keine Übertragung der symphonisch-musikalischen Möglichkeiten, keinen Wagnerianismus des Films der Zukunft. Was immer kommen soll: es muß streng und organisch aus den technischen Gegebenheiten der Filmphotographie selbst wachsen. *Vor* jeder weitergehenden Forderung steht die Forderung: daß die Mittel dem Schöpfer restlos gefügig waren, daß er ganz frei mit allen äußersten technischen Möglichkeiten gestaltet, aus allen äußersten Verwendungsmöglichkeiten geschaffen hat.

Welches sind die Möglichkeiten? Die der photographischen Einstellungen und Tricks. Zweitens: die der Bild-Antithesen. Drittens: die der großen, packenden Bild-Berichterstattung, der schlagenden, hinreißenden Lebensreportage.

Von diesen drei Forderungen ist hier vieles verwirklicht; aber man hat nicht unbedingt das zwingende Gefühl einer vollkommenen Verwirklichung. Der ganz außerordentliche Gesamteindruck ist, im höchsten Sinn, doch durch eine Art Kompromiß erreicht: indem Ruttmann von einer Möglichkeit immer wieder zur anderen schwankt, eine durch die andere stützen läßt; indem er schwimmt, in jenem etwas unbestimmten Fahrwasser schwimmt, das man 'Filmrhythmus' nennt, und das schon wieder in ein dem Film disparates Gebiet, das der *Musik*, hinüberweist. Musikalisch, in einem ganz bestimmten Sinn musikalisch, ist der Film konzipiert. Aber wenn wir Filmkritiker endlich einmal Schluß damit machen wollen, verkappte Theaterkritiker zu sein, so sind wir ebensowenig bereit, verkappte Musikkritiker zu werden. Wir fühlen, wo das Filmische auf den Nagel getroffen ist. Wir fühlen, daß auch in diesem Film, der natürlich konzeptionell turmhoch über anderen Filmen steht, da und dort ein bißchen gemogelt und nicht sehr oft mit der göttlichen Nüchternheit des Genies das einzig Wahre, einzig Schlagende, das, was sich eben in Worten nicht aussprechen läßt, einfach und ohne Umstände ausgesprochen wird.

Ruttmann ist ein wenig Amateur. Das ist heute das höchste Lob: er hat sich von allem eingefressenen Metier-Aberglauben ferngehalten. Er kann sehr viel. Aber er muß weiterschaffen, weiterlernen, bis man fühlt: er kann *alles*, was ein Mensch im Film können kann.

Denn wir alle, auch Ruttmann, wollen doch eine Zeit, in der es kein Lob mehr ist, ein großer Amateur zu sein - sondern ein großer Fachmann; ohne atavistische Hemmungen.

In seinem ausgezeichneten Programm-Aufsatz spricht Ruttmann vom 'Kontrapunkt'. Gerade dieses Zwingende, Mathematische, unbedingt Schlüssige der Bildfuge, des punctus contra punctum ist es , was mir in diesem außerordentlichen Experiment am meisten fehlt. Er wollte das streng homogene Werk Bachs erreichen - und er hat das verschwommene 'Gesamtkunstwerk' Richard Wagners erreicht.

Trotz allem: es ist das größte, grundsätzlich wichtige Filmereignis seit vielen Jahren. Wieviel davon auf das Konto Carl Mayers, unseres einzigen Filmdichters, zu schreiben ist, kann ganz und gar nicht festgestellt werden: und das ist eigentlich das höchste Lob, das man beiden, dem Regisseur wie dem Autor, spenden kann.

Willy Haas, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 226, 24. September 1927

Dieser energische Vorstoß in noch unentdeckte oder zumindest sehr schwach kultivierte Gebiete des Films ist durch Entziehung der Kontingentberechtigung bestraft worden. Diesem vom stärksten filmrhythmischen Kunstgefühl getragenen Werk ist der Charakter als 'Spielfilm' aberkannt worden. Dieser ungewöhnlich starken Gestaltung des chaotischen Lebens der Großstadt zu einem formvollendeten Ganzen ist, individuell gesprochen, die Aufnahme in die Klasse der geschäftlich hundertprozentigen Filme verweigert worden. Die amerikanische Foxgesellschaft darf ihn nicht zur Kontingentierung eines ihrer heimischen Filme benutzen, da er 'nur' den Rang eines 'Kulturfilms' hat. Also lautet die Entscheidung einer deutschen Behörde. Es ist keine Betrachtung dieses ernsthaften Kunstwerks möglich, ohne diesen Schildbürgerstreich in hellstes Scheinwerferlicht zu rücken.(...)

Wenn dieser Fehlspruch nicht schleunigst redressiert wird, dürfte es nie mehr einer amerikanischen Firma einfallen, für ihr Geld den Deutschen filmische Kulturgüter ersten Ranges zu schaffen!

Rudolf Kurtz, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 229, 24. September 1927

3

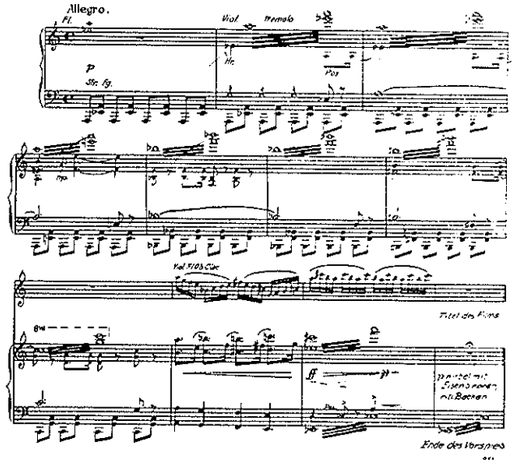
Berlin, die Sinfonie der Großstadt

Vorspiel und 1. Akt

Musik von Edmund Meisel

Vorführungstempo im Durchschnitt 21 Bilder, nicht weniger als 20, höchstens 22.

Piano-Direktion



Copyright by Edmund Meisel Berlin

... In diesem Film wird nicht in die Wohnungen hineingeleuchtet. Man sieht die Häuser nur von außen. Aber wenn man schon am Morgen in die Wohnungen blickte, da sähe man um sechs Uhr den Proleten in der stickigen, überfüllten, dunklen Stube sich in einer Waschschüssel waschen, während - um acht oder neun Uhr morgens - der Geschäftsmann sich aus seinem gesunden, schönen Schlafzimmer in sein gekacheltes Badezimmer begibt. Man sähe dann, was der eine, was der andere frühstückt usw.

Man hätte durchgehend den Tag des Proleten und des Bourgeois in Berlin filmen müssen.

Darum ist dieser Film, trotz mancher gegensätzlicher Bilder vom Osten und Westen, ein Film, dessen wirtschaftliche, soziale,

politische Ausbeute gering ist im Gegensatz zum Piscator-Film in 'Hoppla, wir leben!', der nicht am kulturellen und technischen Überbau haften bleibt . Nebenbei bemerkt, es wäre interessant, einen Film 'Moskau' zu sehen, den Film einer Stadt, dem nicht die Bourgeoisie, sondern das Proletariat das Gepräge gibt. (...)

Paul Friedländer, in: Rote Fahne, Berlin, Nr. 266, 25. September 1927

Wir schaffens

Dieser Film BERLIN ist eine schlimme Enttäuschung. Gewiß, er setzt sich aus Photographien zusammen, die zum Teil ausgezeichnet sind, weil sie quere Perspektiven nehmen und merkwürdige Details auf die Platte bringen: Häuser von unten, Rinnsteine, aus dem Backofen wackelnde Brote. Gewiß, er enthält geschickte Überblendungen und leitet mitunter (nicht immer) nach streng optischen Gesichtspunkten einen Gegenstand in den anderen über. Technisch einwandfrei und nicht ohne Bildphantasie: aber ist das Berlin?

Noch nicht einmal *das* Berlin steckt in dem Film, dessen ein fixer Chroniker gewahr werden könnte. Das Berlin, das außer dem Potsdamer Platz auch noch den Alexanderplatz und den Molkenmarkt umfaßt, das auf die Vorstädte übergreift, große Haine birgt, sich zum Wannsee hinauszieht. Das Berlin der Arbeiter, der Angestellten, der Geschäftsinhaber, der höheren Bourgeoisie, das je nach der Berufsart und Menschenkategorie einen bestimmten Radius besitzt, bestimmte Ausschnitte aufweist. Das nach Tageszeiten geordnete Berlin, überhaupt das Berlin, das, von innen gesehen, doch über eine gewisse Struktur verfügt, die ihm Festigkeit verleiht. Noch nicht einmal Berlin, wie es sich einem bescheidenen, anständigen Beobachter darstellt, ist ergriffen.

Warum nicht? Weil die Herren nicht den kleinen Ehrgeiz hatten, eine Großstadt zu zeigen, wie sie wirklich ist, sondern den ungemessenen Ehrgeiz, gleich eine SINFONIE DER GROSSSTADT zu komponieren. Sie sind schlechte Komponisten gewesen. Ehe sie etwas sahen, hatten sie schon Ideen; abgeleierte Literatenideen. Berlin: das ist ihnen die Stadt, in der das Tempo an sich und die Arbeit ihre Orgien feiern. Das Ludendorff-Wort: "Wir schaffens" ist ihre Devise gewesen. Hei, wie geschafft wird, wie die Bildstreifen durcheinander rasen, damit nur jeder Provinzler - und viele Berliner gehören zu dieser Sorte Provinzler - sich an der Raserei berausche, an der Konfusion, den Gegensätzen, den Maschinenteilen, den Autobussen, die immer wieder einmal auf dem Potsdamer Platz sich kreuzen, den gymnastischen Schutzleuten, an dem ganzen blöden Getriebe, das zum Glück nicht Berlin selbst ist, sondern nur eine Summe verworrener Vorstellungen, die Literatengehirne über eine Großstadt ausgebrütet haben, wie sie nach ihren Begriffen sein soll. Diese Gehirne wissen nichts Besseres, als sich an dem sinnlosen Beisammen von Glanz und Elend, von Rechts und Links zu entzücken, weil eben der Sinn ihrer erdachten Großstadt darin besteht, die Kontraste ungelöst in sich einzuschlucken. Sie lassen den Beerdigungswagen hinter den rollenden Trambahnen herfahren, weil sie meinen, im Tod sei doch alles egal und das Leben gehe im übrigen weiter: kurz, sie wissen nie und nirgends, worauf es in Wirklichkeit ankommt.

Darum wirkt auch kein Detail in dieser 'Sinfonie' als Symbol. Während etwa in den großen russischen Filmen Säulen, Häuser, Plätze in ihrer *menschlichen* Bedeutung unerhört scharf klargestellt werden, reihen sich hier Fetzen aneinander, von denen keiner errät, warum sie eigentlich vorhanden sind. Ist das Berlin? Nein, das ist ein schauderhafter Abdruck, von einer gewissen Geistigkeit produziert, die mehr als peinlich ist. Wir schaffens? Wir haben es so schon einmal nicht geschafft.

Siegfried Kracauer, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927

filmrhythmus, filmgestaltung

es mehren sich die filme, die ohne schauspieler und literarischen inhalt eine gestaltung rein filmischer eigenart, d.h. rhythmisierter bewegungsoptik erstreben. die bevorstehende internationale filmwoche in stuttgart wird eine reihe solcher filme zur schau bringen. außer arbeiten von beaumont, léger, man ray, picabia, hans richter, ruttmann, werthoff u.a. wird man dabei auch die abstrakten filme von viking eggeling zu sehen bekommen, deren anfänge schon ein jahrzehnt zurückliegen und als erste filmische versuche einer rein optischen bewegungsrhythmik bekannt sind. man wird gelegenheit haben, von der filmreportage bis zur (mit recht oder unrecht so benannten) filmsymphonie alle spielarten des avantgarde-films kennen zu lernen bzw. da auch schon bekanntes gezeigt wird, noch einmal nachzuprüfen. es wird sich zeigen, wie weit die losung ohne rhythmus kein film, die als wichtigste erkenntnis und forderung den arbeiten der filmavantgarde vorangeht, in der praxis befolgt wird. es sind noch keine zwei jahre her, daß die seither eingegangene 'gesellschaft neuer film' mit dieser forderung auftrat und in ihrem zeichen mehrere filme zeigte, die gerade in rhythmischer beziehung aufs empfindlichste enttäuschten. ähnlich erging es dem ruttmann-film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. die wiederkehr von einzelnen dieser filme auf der stuttgarter filmwoche mag ihrer kritischen vorbetrachtung besondere aktualität verleihen. auch sind unter den stuttgarter neuaufführungen nach allem, was man über das programm bisher erfahren konnte, filme ähnlicher art wie die schon bekannten avantgarde-filme zu erwarten. ein grund mehr, sich heute mit der frage der filmrhythmik auseinanderzusetzen.

da der film bewegung ist, hat eine filmische gestaltung sich vor allem durch eine befriedigende regelung ihres bewegungsablaufs auszuweisen. diese regelung ist nur im rhythmischen sinne möglich. grundlegendste frage: was vermögen die filme der avantgarde rhythmisch zu leisten?

der ruttmann-film BERLIN ist ein scharf geprägter typ dieser filme, der aus der reportage entwickelt wurde. wer die früheren abstrakten filme ruttmanns und ihre lebhafte rhythmische bewegungsphantasie kannte, mußte von dem BERLIN-film eine zumindest ebenso stark ausgeprägte *gestaltung* der bewegungsvorgänge erwarten. dazu ein bedeutsames mehr: einen gewinn an spannung, der durch das gegenständliche in diesem film zu erbringen war.

das gegenständliche kam und damit die unstreitbar wertvolle absage an den ornamentalen leerlauf der früheren abstrakten versuche ruttmanns. leider wurde jedoch dieser gewinn mit einem verlust an rhythmischen werten erkauft, der uns fragen läßt, ob denn die gestaltungsweise des ruttmann-films BERLIN tatsächlich so etwas grundsätzlich neues und wesentliches zu bedeuten habe, wie man es zunächst gern erhofft hätte.

der auftakt des films (die fahrt nach berlin) ist bezwingend. hier ist ein bewegungsmotiv von eindeutig bestimmter richtung gegeben, das in dieser richtung sich unaufhaltsam fortentwickelt und nach prachtvoll gespanntem lauf, mit der ankunft am anhalter bahnhof nicht bloß begrifflich und in der zeit ein ende nimmt, sondern auch in seiner inneren rhythmischen spannung zur abschließenden lösung gebracht wird.

nach diesem schwungvoll bewegten vorspiel gewissermaßen folgt die eigentliche symphonie der großstadt - um bei der etwas großspurigen musikalischen bezeichnungsweise des titels zu bleiben. ihr sollte der ablauf eines tages vom morgengrauen bis in die nacht als kinetisches gerüst dienen. an sich ein durchaus eindeutig-zielstrebiges bewegungsmotiv, mit allen möglichkeiten der ableitung und steigerung, der zusammenballung und

lösung, kurzum: der spannungsvoll rhythmischen und geschlossenen gestaltung. aber schon der erste satz der großstadtsymphonie, das 'adagio' des morgengrauens hebt mit einem schweren fehler an, mit einer minutenlangen reihe von statisch empfundenen architekturaufnahmen. dies ergibt eine vollkommen unfilmische bewegungsstockung, einen toten punkt. unfilmisch nicht wegen der regungslosigkeit der objekte, sondern wegen des verhaltens der kamera. diese bleibt vor dem jeweiligen motiv einfach stehen und macht somit nur statische aufnahmen, anstatt sich zu bewegen und eine atmende, wechselvoll modulierte, erfühlende umkreisung und durchdringung der ruhe zu bringen.

erst mit der allmählichen belebung der erwachenden straßen kommt auch der film in fluß und erhält ein neues moment der steigerung. aber nur ein sehr kurzes. in dem augenblick, als diese steigerung zu ihrem höhepunkt gelangt und der tag sich im vollen gange zeigt, geht die prägnante vorwärtsbewegung des films in uferlosen erweiterungen verloren. der film bleibt *stehen*. gewiß, es wird mittag, tier und mensch machen frühstückspause und nachher wird wieder herumgerannt, herumgefahren; dann folgt der kaffee am nachmittag, der bummel, man sieht szenen des vergnügens, des sports, schließlich dunkelt es, reklame leuchtet, man ist im theater, im konzert, guckt in den garderobenraum einer tänzerin, erhascht etwas von einem boxkampf, von einer tanzdiele, von einer spelunke, zuletzt prasselt ein feuerwerk, und der lichtkegel des funkturms kreist in der nacht: schluß. aber soweit in diesem unaufhörlichen bildwechsel ab und zu mal so etwas wie die befolgung eines leitenden bewegungsmotivs zu erfassen ist, so sind es immer blitzhafte episoden, die in abrupter zerschnittenheit vorüberjagen und spurlos untergehen. das tempo, in dem solche fragmente sich abspielen und ablösen, ist dauernd auf höchste geschwindigkeit gestellt. es ist, als stünde man vor einem rasenden expresskarussell, alles scheint sich im ewigen kreise des straßenwirbels zu drehen. dieser chaotisch durcheinandergerüttelte bewegungstaumel wirkt trotz seines tausendfachen wechsels auf die dauer nur noch wie ein gleichsam vergröbertes flimmern. er läßt das auge abstumpfen, wird langweilig wie das zittern der sommerlich erhitzten luft in einer form- und regungslosen einöde... als ich den film zum zweiten mal sah, konnte ich sein ende kaum abwarten.

es liegt nahe, den film BERLIN mit den früheren, abstrakten filmwerken ruttmanns zu vergleichen. das rhythmisch abgewandelte, mehrfach zusammengesetzte bewegungsbild dieser abstrakten filme will in der erinnerung zunächst als filmisches ereignis gelten, das nicht allein für ruttmanns weitere arbeit, sondern für die entwicklung des reinen bewegungsfilms überhaupt vielversprechend war. sieht man indessen genauer zu, so erweist sich, daß zwischen der rhythmischen fortbewegung der abstrakten bildstreifen und dem zerhackten geflimmer des BERLIN-films eigentlich gar kein unterschied der gestaltungsmethode selbst, sondern nur ein unterschied des photographierten objektes besteht. *die kamera spielt sowohl im BERLIN-film wie bei den abstrakten filmen eine passive rolle*. sie wurde zwar bei jenem in ganz berlin herumgetragen und vor eine unzahl der verschiedensten motive gestellt, während ihr objektiv bei den abstrakten filmen regungslos auf den tricktisch gerichtet war. auch wurden die verschiedenen berliner motive nicht alle in der gleichen art aufgenommen. aber die, im übrigen recht spärlichen variationen der kamera sind niemals auf ein und dasselbe objekt bezogen. sie verstreuen sich auf eine vielheit von verschiedensten motiven, so daß schließlich doch immer nur das objekt in seiner simplen registriertheit in erscheinung tritt, niemals aber die kamera als bewegliches und zur schöpferisch-feinempfindlichen gestaltung des aufnahme-vorganges geeignetes instrument.

während aber nun ruttmann mit solch reproduktivem verhalten seiner kamera bei den abstrakten filmen auf rhythmisch bereits zurechtgerichtete gegenstände, nämlich auf die statischen einzelmomente der tricktischzeichnung traf, wurde er bei dem BERLIN-film vor eine unzahl von bewegungsmotiven gestellt, die nicht so ohne weiteres zu regulieren waren. die rhythmische meisterung dieser ungeheuren fülle von bewegungen verschiedenster eigenrhythmik und -richtung war von vornherein aussichtslos, sie wurde überdies auch gar nicht angestrebt. je weitere kreise die kamera in dem bewegungswirrsal der großstadt zog, um so weniger war es möglich, das ergebnis dieser jagd nach motiven auf einen gemeinsamen rhythmischen nenner zu bringen und wäre er noch so kompliziert zusammengesetzt gewesen. als einziger weg der verknüpfung war auch hier nur der bildhaft unvermittelte sprung von szene zu szene möglich, ganz wie bei der herkömmlichen technik der spielfilme. mit einem unterschied allerdings. bei dem spielfilm wird der riß zwischen den bildern durch den literarischen inhalt und seinen leitfaden, den zwischentexten ausgefüllt, um den notwendigen ablauf einer bestimmten gerichteten spannungsfolge durchzuführen. der BERLIN-film ruttmanns verzichtet auf diesen literarischen rahmen und damit auf den einzigen notbehelf, der ihm zur verfügung stand, um seinen stoff, wenn auch begrifflich; zusammenfassen zu können. es werden zwar drei pfeiler aufgestellt, die den film tragen und ziel und richtung seiner bewegungsbahn angeben sollen: das 5 uhr-morgengrauen, die 12 uhr-mittagspause (beide durch das zifferblatt einer uhr, also im grunde begrifflich eingeleitet) und die nächtliche verdunkelung, in der schließlich nur noch der lichtkegel des funkturms kreist. aber was zwischen diesen punkten liegt, fällt auseinander, könnte beliebig gekürzt oder ergänzt werden. das einzige, was in dem berlin-film mit raffinierter, folgerichtiger methodik durchgeführt wurde, ist die *arhythmische zerstückelung* seines bewegungsbildes. der film ist sozusagen mit schneid geschnitten. ruttmann hat aus der not der unvermeidlichen risse im bewegungsbild eine tugend gemacht und die zuckende unruhe der großstadt zum betäubenden geflimmer entfesselt. freilich geht in diesem geflimmer jede bewegungslinie, alle geschlossenheit, somit alle gestaltung verloren, und selbst die reportage, auf die das ganze im grunde genommen hinausläuft, leidet an spannung.

ich habe den ruttmann-film so eingehend analysiert, weil der mangel an spannung und geschlossenheit in ihm als grundsätzlich wichtiges beispiel für die gefahr gelten kann, an der jede filmkunst scheitern muß, die das *extensive schildern* einer vielheit von motiven dem *intensiven gestalten* eines stofflich enger begrenzten, aber rhythmisch zu beherrschenden gegenstandes vorzieht. es sei denn, daß sie zu literarischen bindemitteln greift. es geht aber um die frage der rein optischen bewegungsgestaltung. diese muß ihren wert an rhythmischem gehalt, an spannung und geschlossenheit mit einer sehr weitgehenden quantitativen einschränkung im motivischen erkaufen.

derselbe grundsätzliche einwand, den man gegen den BERLIN-film von walter ruttmann erheben kann, hat noch verschärfte geltung bei den filmen von beaumont, léger, man ray und hans richter. diese filme erweisen sich fast durchweg als reizvolle, aber müßige spielereien mit dem optischen zufall. ein wille zur gesetzmäßigen gestaltung ist nur in vereinzelten bruchstücken zu erkennen. alles andere wirbelt in chaotischen unklarheiten, in lockeren assoziativen bildfolgen ohne geringste bewegungslogische struktur und entwicklung.

dieser mangel ist nicht durch den experimentellen anfang, sondern durch den spielerischen schöngeist der künstler, durch ihren mangel an geistiger zielstrenge und disziplin zu erklären. gewiß kann die absicht, traumhaft-phantastisch zu wirken, ihre künstlerische geltung haben. aber es ist sehr verdächtig, daß die filme der

avantgarde mit der wirklichkeit weiter kaum etwas anzufangen wissen, als sie in frappierenden ausschnitten willkürlich durcheinanderzuwerfen und auf den kopf zu stellen. *ohne rhythmus kein film*. wo bleibt der optische rhythmus in diesen filmen? sie begnügen sich mit vereinzelten rhythmischen momenten von kürzester dauer, die immer wieder durch lange strecken ohne jede rhythmische bindung unterbrochen werden und fragmentarisch bleiben, weil sie untereinander gar keinen zusammenhang haben.

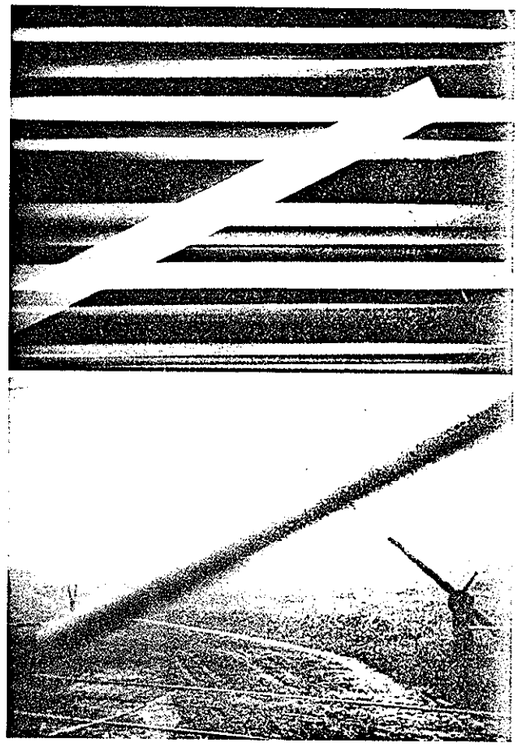
sollten diese filme etwa immer noch durch die bewußte absicht zu erklären sein, daß sie auf unsere welt durchaus nur wie auf ein verworrenes konglomerat von mechanistischen zerstückelungen antworten wollen? die kunst der verwirrung ist ein überlebtes zeichen bürgerlicher selbstzerfleischung. sie würde heute selbst im dienste einer sozialethischen protestgesinnung sinnlos erscheinen. umso weniger kann man einer kunst folgen, die an schillernder unordnung und ihrem zufallsblendwerk ein rein schöngeistiges vergnügen findet und sich in haltloser verspieltheit gefällt.

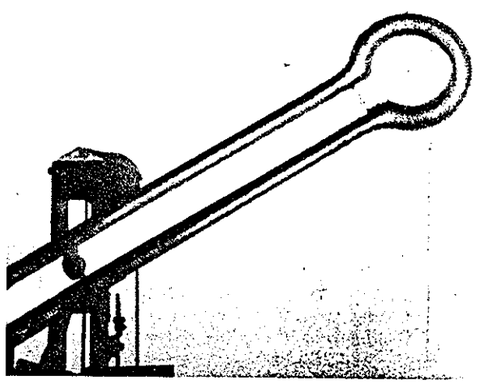
diese *l'art pour l'art*-filme pochen gern auf den vorzug, ihre meterzahl und herstellungskosten außerordentlich vermindert zu haben. man wird diesen vorzug gern gegen das monstrefilmunwesen der kitschigen atelier- und starbetriebe gelten lassen. doch ist damit beileibe nicht alles getan. es kommt auf die künstlerische *ökonomie* an, auf das richtige verhältnis zwischen mittel und wirkung, auf einfache und klare durchgliederung, und diese forderung kann auch durch einen langen und teuren film erfüllt werden. die großen rechnungen der spielfilme von chaplin und der russenfilme gehen sowohl künstlerisch wie sozialethisch und -wirtschaftlich auf. die *l'art pour l'art*-filme der avantgarde aber sind nichts weniger als ökonomisch in diesem sinn. ihrem unaufhörlichen themenwechsel in gegenstand, bewegung und takt, ihrem verschwenderischen überfluß an 'lichtern und schnelligkeiten' steht an ordnender gestaltung fast nichts gegenüber.[1]

diese jagd nach motiven hat im ruttmann-film immerhin den sinn einer rasenden reportage. der optisch gestaltungslose bildwechsel hat doch zumindest ein bedeutungsvolles gegenständliches zentrum, nach dem seine unstete flucht sich orientieren kann. bei den *l'art pour l'art*-filmen wird der jagende bildwechsel von mehr oder weniger extravaganten, vereinzelten augenreizen zum selbstzweck, zu einer willkürlichen anhäufung von details, die weder thematisch, noch formal gesammelt sind.

tempo! tempo! tempo! welche verkennung wahrer künstlerischer ziele, daß die avantgarde filmisches tempo fast nur als futuristisch-pointillistisches szenengeflimmer, rhythmus nur als mechanistische zerstückelung zu begreifen vermag. was nützt uns die reinheit der mittel, wenn sie im dienste einer kurzatmigen, großstädtisch-technischen allerweltsgesinnung stehen und immer nur hinter fliehenden nervensensationen hergejagt werden. die kamera hat selbst bei gleichem, regungslosem motiv alle möglichkeiten einer räumlich wie zeitlich rhythmisch-wechselvoll bewegten und auch in der belichtung schöpferisch abgewandelten erfassung der natur für sich. sie hat wie jedes andere gestaltungsmittel ihre besonderen grenzen. aber innerhalb dieser grenzen ist heute bereits ein unabsehbarer reichtum schöpferischer variationen, ist ein organisch-lebendiges wachstum, ein stetes aufblühen und volles ausschwingen tiefster innerer notwendigkeit möglich. nichts steht einer geistigen objektivierung von strengster gesetzmäßigkeit im wege. durch die schmiegsamkeit des aufnahmeprozesses ist es möglich, das verhältnis der kamera zum objekt dauernd in spannung zu halten. und *nur diese spannung* vermag den bewegungsverlauf eines filmes in dem ganzen umfang seiner räumlich-zeitlichen optik restlos mit intensität zu erfüllen.

besteht die fragwürdigkeit der filme von hans richter, man ray und beaumont darin, daß sie von den vielen möglichkeiten des





objekts und der kamera zur zersplitterung verleitet wurden, so muß gegen den film des leider viel zu früh verstorbenen viking eggeling der einwand erhoben werden, daß er die tätigkeit der kamera auf das mechanische reproduzieren einer abstrakten zeichenfolge beschränkt. die zeichnungen dehnen sich auf der zweidimensionalen fläche aus; damit wird den räumlichen spannungsmöglichkeiten der kamera ein künstlicher riegel vorgeschoben, ihre ausschwingende tiefenoptik zur verflachung gezwungen.

eggeling hat seinen film eine *diagonal-symphonie* genannt. man könnte ihn genauer als die graphische darstellung einer symphonie bezeichnen. nun ist das tonbild einer symphonie ein bewegungsspiel, eggelings graphische darstellung aber ist *statisch*, mit dem sinn des malers empfunden und deshalb nicht filmmäßig. sie wird zwar im schwungvoll geführten entstehen ihrer linien gezeigt, doch ist dies bei jeder trickzeichnung der fall. die bewegungen, durch die das gesamtbild der graphischen komposition eggelings verschiedene veränderungen erfährt, wirken als sichtbare verschiebungen der statischen formverhältnisse, als wollte der maler für seine zeichnung die endgültige fassung ermitteln.

filmisch gesehen ist dieser erste versuch (1917 - 18!) eines abstrakten films ein irrtum. was ihn trotzdem weit über die meisten anderen filme der avantgarde erhebt, das ist sein absolut ernstes künstlertum, sein wille zum strengsten baugesetz, zur klarheit und präzision. diese eigenschaften mit dem filmischen sinn eines man ray, beaumont oder ruttmann kombiniert, könnten zur erfüllung des bedeutsamen zieles entscheidend beitragen, das die avantgarde des films verfolgen will, vorläufig aber etwas leicht zu nehmen scheint.

---

[1] als gegenbeispiel, wie mit ungleich weniger mitteln ein künstlerisches mehr zu erreichen ist, können einige kompositionen des amerikaners henry cowell gelten, die er letzthin auf seinem konzert am bauhaus vorgetragen hat. man kann über die reinheit der mittel dieses musikers verschiedener meinung sein, denn seine musik ist mehr naturkraft und romantischer ausdruck als strenge tonbaukunst. doch gerade weil sie durchsetzt ist von nachahmungen natürlicher geräusche und von optischen assoziationen. und weil sie in manchen stücken daher als eine neue, gleichsam stilisierte art von programmusik anzuhören ist, vermag sie dem realismus im film analoge vergleichsmomente zu bieten. dies ist besonders bei einem stück der fall, das aus rhythmischen kombinationen weniger, dem triebwerk unserer großstadttechnik abgehorchten geräusche besteht. zur hervorbringung dieser geräusche benützt cowell schläger und kurze starke stahlfedern, mit denen er auf holzteilen und saiten eines klaviers spielt. denkbar primitive und sparsame mittel also. sie reichen trotzdem aus, um in wenigen geräuschen nicht nur vereinzelte klangbilder aus dem hörchaos einer großstadt etwa einzufangen, sondern mit diesen geräuschen einen ungeheuren, geschlossenen, visionären klangraum zu schaffen, in dem mechanisches geschehen sich zur vernichtenden seeleneinöde ausbreitet und schlag für schlag ein unerbittliches schicksal vollziehen läßt. man hat bei dem letzten, halb knarrend, halb kreischend ersterbenden geräusch das gefühl, als sei damit ein mörderisches räderwerk zum stillstand gekommen, weil nichts mehr da ist, was noch hingemordet werden könnte: der letzte mensch ist zermalmt und der letzte blutstropfen verspeist. eine abgründige, gähnende leere tut sich auf, ein starres schweigen: das tote nichts.

ruttmanns BERLIN-film verliert sich an eine unzahl von realen begebenheiten der großstadt und ihres chaotischen verkehrsapparates. die geräuschmusik cowells gibt aus dem mechanischen hörchaos der großstadt nur wenige, eindringliche momente wieder und überläßt alles andere der phantasie des hörers, die eben durch die sparsamkeit dieser andeutungen einer fast unerträglichen, aber empfängnisreichen, erschlossenen spannung ausgesetzt wird. *zwischen* den paar geräuschen jagt das leben dahin, unhörbar und doch in allen nerven schwingend. zwischen diesen geräuschen ist der ganze tag-nacht-lauf der großstadt eingespannt, mit dem wissen um die ewige wiederkehr seiner öden, mechanischen takte. wie in einem großkraftwerk der elektrische strom für millionen von lebensräumen mit einem schaltergriff erfaßt und abgedrosselt werden kann: die gleiche beziehungsvielheit zwischen einem zentrum und seinen millionenfachen ausstrahlungen herrscht in der geräuschmusik von henry cowell. sie bestätigt wieder einmal die alte regel, daß eine gesamtheit nicht durch die endlose reihung vieler, sondern durch die beziehungsvolle kombination weniger details erfaßt und erschöpft werden kann. daß nicht die detaillierende erweiterung ad infinitum, sondern die vertiefende einkreisung und zentrierung eines themas das wesentliche zu offenbaren vermag. die darstellung allein tut es nicht, und sei sie noch so beflissen, möglichst genau und möglichst vieles zu erraffen. sie muß einen tiefensinn, eine wesensmitte haben, und diese synthetische verankerung kann ihr nur die abstraktion verschaffen. - will der reine optische bewegungsfilm mehr sein als reportage, hat er am ende gar den ehrgeiz, symphonisch zu werden, so muß er diese abstrahierende einkreisung und zentrierung seiner gegenständlichen thematik vollbringen können.

aus: bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung, dessau, jg. 3, heft 2, april - juni 1929, s. 5, 10 und 11

Mitarbeit bei:

HOPPLA, WIR LEBEN!
Film zu Erwin Piscators Bühneninszenierung nach Ernst Tollers gleichnamigem Drama (1927)

Produktion: Piscatorbühne GmbH, Berlin
"egie: Curt Oertel, Walter Ruttmann
.egieassistenz: Leopold Lindtberg
schnitt: Simon Guttmann
Wochenschaumontage: Viktor Blum
)arsteller: Alexander Granach, Paul Graetz u.a.
ensur: 1. September 1927
Prüfnummer: B 16482, Jugendverbot
Länge: 10 Akte, 1.260 Meter (nach Zensur: 1.254,50 Meter)
achtrag:
ensur: 6. Oktober 1927
Prüfnummer: B 16855
' änge: 1 Akt, 49 Meter
iraufführung: 3. September 1927, Berlin (Theater am Nollendorfplatz), als integraler Bestandteil der Theateraufführung von Ernst Tollers 'Hoppla, wir leben!' in der Inszenierung von Erwin iscator

Anmerkungen

Ruttmanns Mitwirkung an dem Film HOPPLA, WIR LEBEN! onnte durch Original-Quellen nicht abgesichert werden. Bei iner Teilaufführung durch die Londoner Film Society am 26. Januar 1930 werden allerdings als Regisseure 'Piscator, Ruttiann usw.' genannt (The Film Society, Programmes, London 925-1939, Reprint: New York 1972, S. 141). Der bis 1933 beim Film-Kurier beschäftigte Filmjournalist Hans Feld bestätigt Ruttmanns Mitwirkung (Brief an den Verfasser vom 26. April 986) ebenso wie Leopold Lindtberg im Gespräch mit Hervé umont (Hervé Dumont: Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935-1953, Ulm 1981, S.12).

Der Film ist nicht erhalten.

nhalt

"Das Stück begann mit einem filmischen Vorspiel. Der Zuhauerraum wurde dunkel, hellte dreimal auf, dann öffnete sich r Vorhang, und auf die heruntergelassene weiße Leinwand wurde der Film geworfen. Der Film gab die 'weltgeschichtliche xposition' zum Stück: Das erste Bild zeigte sekundenschnell die ermächtige, uniformierte und ordensbesäte Brust eines Generals ohne Kopf. Darauf folgten Kriegsbilder: Infanterieangriffe, anstürmende Tanks, Explosionen, Trommelfeuer, Verwundete, sige Soldatenfriedhöfe, den Rückzug eines müde gewordenen eeres, das Wegwerfen der Waffen. Zum Schluß erschien wieder die Generalsbrust, der von unsichtbarer großer Hand die Orden abgerissen wurden. Zwischendurch tauchte mitten unter den arschierenden Soldaten der Kopf des Schauspielers Alexander anach auf, der den Karl Thomas darstellte. (...)

Der zweite große Film (...) zeigte die geschichtliche Entwickng der Jahre von 1919 bis 1927, die Zeit, die Karl Thomas im enhaus verbringen mußte, abgeschieden von den Geschehnissen der Welt. Die Bitternisse der Inflation, die harten Kämpfe an der Ruhr, umwälzende Ereignisse in Rußland, Mussolinis Machtmpf in Italien, das Erwachen der nationalistischen und militatischen Reaktion in Deutschland, die Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten, die Jahre der 'relativen Stabilisierung' der Wirtschaft in der Weimarer Republik - alles das zog in wenigen Minuten in starken dokumentarischen Bildern eindringlich vorüber und bereitete das Publikum auf den Schock vor, den die Welt von 1927 in einem Revolutionär von 1918, an dem die Zeit in einem Irrenhaus spurlos vorübergegangen war, auslösen mußte. (...)

Der dritte Film (...) erklärte die völlige Hilflosigkeit des Karl Thomas, als er sich nach der Entlassung der Welt von 1927 gegenübergestellt sah. Seine Suche nach Unterkunft, das Obdachlosenasyl, seine Bemühungen um Arbeit, endlose Gänge von Fabrik zu Fabrik, der Potsdamer Platz umrissen das Labyrinth der unbarmherzigen Großstadt."

Es folgten weitere Filmteile: fallende Wahlzettel, ein Film über den Kriegsminister Wandsring, "Nächtliche Stadt" sowie "Hotel-Szenen".

Friedrich Wolfgang Knellessen: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten 1970, S. 118ff

Kritik

(...) Überall greift der Film ein. Maschinenteile in Bewegung, wie sie die Franzosen für das Filmbild sozusagen erfunden haben, wie sie Eisenstein im *Potemkin* mit höchster Meisterschaft ausnutzt, rollen und kreisen fortwährend über die Leinwand, um ihren Rhythmus an das Geschehen auf der Bühne mitzuteilen. Tanzende Girls wechseln mit hungernden Müttern, Schlemmereien mit Kriegselend - eine Fülle von Bildern überdeckt sozusagen wie eine in sich geschlossene Nebelwelt die Vorgänge auf der Bühne, untermalt und steigert sie.

Das Bühnenbild ist völlig zerrissen. Statt Dekorationen tritt Film und Lichtbild in Funktion. Der letzte Rest von optischer Lebensähnlichkeit wird ausgestoßen: zugunsten einer geistigen Wirklichkeit. Die Bühnenereignisse erhalten eine tiefere Begleitmelodie durch den Film.

Die Mehrzahl der vorgeführten Filmbilder sind aus vorhandenen Filmen ausgeschnitten. Aber eine Anzahl Aufnahmen hat Piscator selbst inszeniert (das Programm verrät nicht, ob er oder Curt Oertel, der ausgezeichnete Kameramann des Films, für die Regie verantwortlich ist). Ist aber Piscator der Regisseur, so muß gesagt werden, daß ein paar Aufnahmen insbesondere Granachs ein starkes Gefühl für den Film verraten und es wäre durchaus möglich, von ihm eines Tages einen ausgezeichneten Spielfilm zu erhalten.

Der Film ist mit entscheidender Gewalt in das Theater eingebrochen. Die Aufführung in der Piscator-Bühne wirkt wie ein Film mit Sprecheinlagen. Aber der Film ist unter allen Umständen besser. Jedenfalls sind hier Möglichkeiten eröffnet, deren Ausmaß sich heute nicht im entferntesten abschätzen läßt.

N.N.: Der Piscator-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 214, 7. September 1927

Mitarbeit an der Montage von:

DAS WEISSE STADION
Sportgroßfilm der 2. Olympischen Winterspiele St. Moritz 1928
Regie: Arnold Fanck / Othmar Gurtner
(1928)

Produktion: Olympia-Film A.G., Schweiz. Verleih: Ufa, Berlin
Kamera: Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Albert Benitz, Richard Angst. Montage des Schlittschuhlaufaktes: W.Ruttmann
Zensur: 19. März 1928. Prüfnummer: B 18494
Länge: 6 Akte, 2.255 Meter
Uraufführung: 20. März 1928, Berlin (Ufa-Pavillon)

Anmerkung

Über die Mitwirkung von Walter Ruttmann berichtet Arnold Fanck in seinem Buch 'Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen', München 1973, S. 193: "Für den Olympiadefilm hatten wir fast dreitausend Meter Film gedreht, obwohl mir nur zwei Apparate zur Verfügung standen. Nach Berlin zurückgekehrt, wurde mir von der Ufa mitgeteilt, daß die Premiere schon festgesetzt sei auf einen Sonntag, bis zu dem mir nur siebzehn Tage zur Verfügung stünden. Ein barer Unsinn! Wie soll man in siebzehn Tagen aus einem so großen Material einen abendfüllenden Film zusammenstellen? Nur ich selbst konnte diesen Film schneiden, weil dazu ja kein geschriebenes Manuskript vorliegen konnte, anhand dessen auch eine Cutterin hätte schneiden können. Einen einzigen gab es noch, der dieses freie Fantasiespiel der Montage - des Zusammendichtens - auch beherrschte: den Regisseur Ruttmann, der den erfolgreichen Berlinfilm gemacht hatte. Er nahm mir wenigstens den Schnitt des Aktes über das Schlittschuhlaufen ab und machte das so hervorragend, wie ich es vielleicht nicht hingekriegt hätte." - Der Film ist nicht erhalten.

Deutsche Bearbeitung von:

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE
Regie: René Clair
(1927)

unter dem Titel

DER FLORENTINER HUT
(1928)

Produktion: Albatros-Film, Paris
Verleih: Continent-Film A.G., Berlin ('Contag')
Kamera: Maurice Desfassiaux, Nicolaus Roudakoff
Bauten: Lazare Meerson
Bearbeitung: Walter Ruttmann
Darsteller: Marise Maia (die Braut), Albert Préjean (der Bräutigam), M. Yvonneck (der Schwiegervater), Vital Geymond (der Leutnant), Olga Tschechowa (die Frau, die...), Paul Olivier (der alte Onkel), Alice Tissor (die Cousine), M. Pré, fils (der Vetter), Jim Gérald (der Ehemann), Alex Allin (der Diener)
Zensur: 4. Juli 1928, Jugendverbot. Prüfnummer: B 19408
Länge: 5 Akte, 2.183 Meter (nach Zensur: 2.179,85 m)
Uraufführung: 10. Juli 1928, Berlin (Tauentzien-Palast)

Anmerkung

Die von Ruttmann bearbeitete Fassung ist nicht erhalten.

Kritiken

René Clair, einer von den Regisseuren der Pariser Avantgarde des Films, kommt im Tauentzien-Palast mit dem *Florentinerhut* heraus. (...)

Die Geschichte von der aufregenden Jagd nach dem angeknabberten Florentinerhut, die Theaterfabel vom Bräutigam, der an seinem Hochtzeitstage gezwungen wird, die Ehre einer ansonst kompromittierten Dame zu reparieren, wird ihm zum Anlaß, das Milieu der Neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts plastisch zu gestalten. (...) Der Bearbeiter, Walter Ruttmann, vermeidet in sorgsamer Einfühlung jedes Zuviel an Titeln und hat offenbar da, wo es nottat, geschickt gekürzt.

Hans Feld, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 164, 11. Juli 1928

Der Film ist etwas zu lang. Wie ihm auch die zu konsequent durchgeführte "Titellosigkeit" der Ruttmannschen Bearbeitung nicht ganz gut bekommen ist.

Grundsätzlich gibt es ja wohl bei allen "Einsichtigen" keine Divergenz in der Titel- und Zwischentext-Frage. Wir wollen gern zugeben, daß Titel in einem guten Film Tertiär-Bedeutung haben. Aber *die* haben sie immerhin! Zumindest in Filmen verwickelter dramaturgischer Konstruktion. Es darf schließlich nicht übersehen werden, daß dieses von der Bühne kommende Genre in einem Maße Tempo und Bewegung braucht, wie sie eben die registrierende Epik der Bildfolge nicht ermöglicht. Es handelt sich hier um ein ganz anderes "Tempo" als das einer Ruttmannschen "Symphonie" (allegorische Montage als Motor!). Es handelt sich hier um rein dramaturgische Dynamik, nicht um den Takt einer Bild-Melodie. Trotzdem ist die Bearbeitung Ruttmanns in gewisser Beziehung nur zu begrüßen. Geht sie zu weit, so weist sie auf jeden Fall den allein richtigen Weg. Denn im Prinzip hat Ruttmann, bei aller schulmäßigen Extremität, selbstverständlich recht! Der Film von "morgen" wird in der Titelzahl dem *Florentiner* näher sein als einem handfesten deutschen Durchschnittsschwank.

Aus: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 166, 11. Juli 1928

DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE (1928)

Produktion: Tri-Ergon-Musik A.G., Berlin, im Auftrag der Reichsrundfunk-Gesellschaft
Regie: Walter Ruttmann
Produktionsleitung: Guido Bagier, Hans Conradi
Technische Leitung: Joseph Massolle
Kamera: Reimar Kuntze, Béla Balázs, Paul Holzki
Kameraassistent: Harry Bremer
Tonmeister: Karl Brodmerkel
Tonassistent: Fritz Seeger
Montage: Walter Ruttmann, Erna Hölzel
Musik: Edmund Meisel
Zensur: 31. August 1928. Prüfnummer: B 19946
Länge: 3 Akte, 1.189 Meter
Uraufführung: 31. August 1928, Berlin (Teilaufführung bei der feierlichen Eröffnung der 5. Großen Deutschen Funkausstellung am Kaiserdamm. Offizielle Uraufführung am gleichen Tag im Blauen Saal des Berliner Funkhauses.)
Weitere Aufführungen: 19. September 1928, Berlin (Tauentzien-Palast, als TÖNENDE WELLE. DER DEUTSCHE FUNK-FILM im Rahmen eines Tonfilmprogramms mit dem Titel 'Toki. Der erste Ton-Kino-Spielplan der Tri-Ergon-Musik A.G.')

Anmerkungen

Eine offizielle Titeländerung in TÖNENDE WELLE wurde erst 1931 bekanntgegeben, allerdings mit einer wesentlich kürzeren Meterzahl als DEUTSCHER RUNDFUNK:

TÖNENDE WELLE (1931)

Produktion: Tri-Ergon-Musik AG
Zensur: 10. Juni 1931. Prüfnummer: B 29210
Länge: 2 Akte, 575 Meter

Was es mit dieser Fassung auf sich hat und ob Ruttmann daran mitgearbeitet hat, konnte nicht geklärt werden. Daß diese gekürzte Fassung auf dem Material von DEUTSCHER RUNDFUNK aufbaut, wird aus einem Aufsatz von Alfred Fiedler, dem Leiter der Pressestelle der Tobis Tonbild-Syndikat AG deutlich (Der Siegeszug der Tobis-Produktion, in: Die Woche, Berlin, Sondernummer: Der Tonfilm, Heft 27, vom 4. Juli 1931, S. 883 f). Fiedler erwähnt den Walter Ruttmann-Film TÖNENDE WELLE, der mit 550 Metern die Sensation der Funkausstellung 1928 gewesen sei. Er verwechselt aber offensichtlich den bei der Funkausstellung uraufgeführten Film DEUTSCHER RUNDFUNK (1.189 Meter) mit der 1931 herausgebrachten gekürzten Fassung von TÖNENDE WELLE. Bei der Tri-Ergon-Musik AG, die 1931 die kurze Fassung TÖNENDE WELLE produzierte, handelt es sich um eine Neugründung, die vor allem die Tri-Ergon-Schallplatte nach dem Lichttonverfahren herstellte; die alte Tri-Ergon-Musik AG war in die Ende 1928 gegründete Tobis übergegangen.

In der 'Vossischen Zeitung', Berlin, vom 2. September 1928 wird DEUTSCHER RUNDFUNK auch unter dem Titel *Rundfunk Deutschland* vorgestellt.

Beide Filme - DEUTSCHER RUNDFUNK und TÖNENDE WELLE - gelten als verloren. Aus einer Meldung der 'S.R.Z.' anläßlich der Frankfurter Aufführung am 11. Oktober 1928 geht hervor, daß der Film sich nun im Besitz des Frankfurter Senders befindet (Südwestdeutsche Rundfunk-Zeitung, Frankfurt/Main, Ausgabe C, Nr. 42, 14. Oktober 1928).

In einem Gespräch mit einem Reporter der 'Licht-Bild-Bühne' erwähnt Ruttmann später, daß das Negativ von TÖNENDE WELLE ebenso wie das von MELODIE DER WELT von der Pariser Sorbonne für deren 'Archiv der Filmklassiker' erworben wurde (Licht-Bild-Bühne,Berlin, Nr. 56, vom 6. März 1936). Es handelt sich hierbei um einen kurz zuvor neugegründeten Film-Club mit dem Namen 'Cercle du Cinéma', "der es sich zur Aufgabe stellt, unter dem geistigen Schutz der Sorbonne eine Art Cinémathèque der Klassiker des Films aufzubauen. Der neue Club will einmal wöchentlich Vorführungen der berühmtesten Filme der Weltproduktion veranstalten und von dem Erlös seiner Einnahmen nach und nach alle Filme aufkaufen, die das Weltpublikum wirklich interessiert haben" (Film-Kurier, Berlin, Nr. 19, 23. Januar 1936). Gegründet wurde der 'Cercle du Cinéma' Ende 1935 durch Henri Langlois, Georges Franju und Jean Mitry (vgl.: Georges Patrick Langlois und Glenn Myrent: Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma, Paris 1986, S. 44ff).

TÖNENDE WELLE wurde nochmal am 29. Mai 1933 im Rahmen der von der Degeto (Deutsche Gesellschaft für Bild und Ton) während der Berliner Kunstwochen veranstalteten Film-Sondervorführungen aufgeführt (Neue Preußische Kreuzzeitung, Berlin, 21. Mai 1933)

Inhalt

1.Berlin: Im Senderaum der Funkstunde: Funkorchester mit Kapellmeister Seidler-Winkler. - Ein Hörspiel. Regie: Alfred Braun. - Die Funkoper mit Cornelius Bronsgeest. - Verfassungsfeier. - Reichspräsident Hindenburg. - Potsdamer Platz. - Lunapark und Wellenbad. 2. Königsberg: Der östlichste Sender des Reiches. 3. Leipzig: Völkerschlachtdenkmal. - Hauptbahnhof. - Rotations-Schnellpresse. 4. Breslau: Der Dichter Hermann Stehr.

- Schlesische Landschaft mit Schlesierlied. - Spieluhr Friedrichs des Großen.- Oberschlesische Knappenkapelle. - Weberei. 5. Hamburg: Hafen. - Werft. - Bei Hagenbeck in Stellingen. - Ausfahrt der 'Deutschland'. 6. München: Kreuzeckbahn. - Zugspitze. - Bergwacht. - Schnadahüpfl. - Schuhplattler. 7. Stuttgart: Architektur. - Historische Szene im Schloß. - Schwarzwaldmotive. - Rheinfall bei Schaffhausen. 8. Frankfurt a.M.: Altstadt/Neustadt. - Frankfurter Rundfunkorgel. - Rheinfahrt. 9. Köln am Rhein: Kölner Dom. - Schwebebahn. - Elberfeld. - Industrie: Zeche, Walzwerk, Dampfhammer, Thomas-Stahlwerke der Friedrich-Krupp A.G. - Der Kölner Dom bei Nacht.

Aus dem Spielplan des Tauentzien-Palastes vom 19. - 25. September 1928 (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin).

Dokument

Bericht von den Dreharbeiten

Der Aufnahmestab der Deutschen Tonfilm-Gesellschaft Tri-Ergon bereist seit 6 Wochen Deutschland, um Aufnahmen für den Parade-Tonfilm zur Internationalen Rundfunktagung in Berlin zu machen. Die Aufnahmen geben Vorrat für eine Art akustischer Deutschlandschau. Deutsche Landschaft, soweit sie akustisch interessiert, deutsche Industrie, deutsche Städte, mit ihren markanten Persönlichkeiten usw. werden eingefangen.

Die Aufnahmen werden vom Aufnahmeort sofort nach Berlin geschickt, wo sie entwickelt und Walter Ruttmann überwiesen werden, der den ganzen Film schneidet.

Die Tournee begann am 16. Juli. Zuerst gings nach Essen, zu Krupp. Man nahm Bild und Geräusch der Walzwerke, der Hochöfen, der Kohlengruben auf. Der Aufnahmestab drehte auf der Brücke der Bessemer-Stahlwerke, die er filmte, bei einer Temperatur von 60 Grad. Bei den Aufnahmen in den Kohlebergwerken wurden die Techniker so schwarz, daß sie drei Tage daran abzuwaschen hatten. Die Aufnahmen, die schon entwickelt sind, darunter auch das Brausen der Hochöfen, sind in ihrer akustischen Wirkung zum Teil ganz phantastisch.

In Köln wurden in Senderaum des Rundfunks, wie er in den verschiedenen Städten mit der notwendigen Abdichtung gegen alle Nebengeräusche allein als Aufnahmeort für Reden und musikalische Vorträge in Betracht kam, prominente Persönlichkeiten getonfilmt. In Frankfurt a.M. machte man Orgelaufnahmen, Dialektaufnahmen. In Stuttgart wurden im Schloß historische Szenen mit Musik gedreht. Von hier aus machte man einen Abstecher nach Schaffhausen, dessen Wasserfall eine besondere akustische und optische Sensation des Tonfilmwerks sein wird.

In München wurden im Senderaum der Deutschen Stunde in Bayern mehrere führende Persönlichkeiten mit Ansprachen aufgenommen, wie Oberbürgermeister Scharnagl, Oskar v. Miller, der Schöpfer des Deutschen Museums, Geheimrat Friedrich von Müller, Geheimrat von Linde. Weiter wurden kleine Szenen bei der Bergwacht gefilmt; im Geiselgasteiger Atelier wurde die Rettung eines im Gebirge Verunglückten gestellt und aufgenommen. Auf der Zugspitze wurden stumme Aufnahmen durchgeführt, die zur Belebung des Films zwischen die Geräusch- und Sprechaufnahmen geschnitten werden. Vorbereitete Aufnahmen der Sonntagsparade an der Feldherrnhalle in München wurden durch plötzlich einsetzenden Regen vereitelt.

In Hamburg wurde bei Hagenbeck aufgenommen: Elefanten, Bären. Der Löwe wollte nicht brüllen und man wollte doch gerade seinen 'Ton', nicht so sehr seine 'Photographie'. Er lag aber totenstill; es war nichts herauszubringen. Man hätte ihn eben vorher hungern lassen sollen. Die ganze Tour war so gehetzt, daß vieles an der Nichtvorbereitung scheiterte. Man hatte kaum Zeit, sich irgendwo rechtzeitig anzumelden; der Film muß ja bis zum 2. September fertig sein.

In Breslau Aufnahmen im Sender; der Dichter Hermann Stehr, eine Spieluhr Friedrichs des Großen, Geräuschaufnahmen in einer Weberei. In Leipzig Aufnahmen in einer Druckerei und am Bahnhof. Berlin wird in dem Film vetreten sein durch Aufnahmen aus dem Lunapark, von Straßengeräuschen, von Prominenten, Dichtern vor allen.

Rund um Triergon, in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 35, 31.August 1928, S. 6f

Kritiken

Ruttmann hat die Städtebilder in einzelne Erlebnisse aufgelöst. Er ist ein Meister der Architektur-Photographie, der beseelten Landschaften, der dynamisch gewordenen Maschinen. Mit sicherem Sinn für Lautpointen verbindet Ruttmann Organisches und Lebloses: die Beine eines Mädchens gehen in zwei langgestreckte Röhren über... Der Ton gibt unseres Erachtens dem Bilde nur dann tiefere Plastik und erhöhte Lebendigkeit, wenn es sich um Naturtöne handelt; wunderbar kommen die Geräusche der Straße heraus, das Hämmern von Maschinen, das Marschieren von Soldaten.

Deutscher Rundfunk, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 211, 1. September 1928

Ruttmanns Tonfilm

Großartig (...) wird der Film, wenn sich die Regie Walter Ruttmanns, jenseits von Radio- und Propagandainteressen, in den Dienst einer dokumentarischen Wiedergabe von Tagesereignissen und Gegenwartserscheinungen stellt. Was im BERLIN-Film zuerst ausprobiert wurde, der optische Kontrapunkt, die sinfonische Bildkomposition, erhält hier eine akustische Begleitung, die sich unmittelbar aus der Aufnahme ergibt. Ein Tag im Bergwerk, das Aufziehen der Militärmusik, fahrende Untergrundbahnen, Tierstimmen in Stellingen, sausende, stampfende, hämmernde Maschinen: der Weg zum *Wochenschau*-Tonfilm wird sichtbar.

Hans Sahl, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 411, 2. September 1928

Zehn Jahre Tonfilm

Walter Ruttmanns TÖNENDE WELLE wurde als Auftragsfilm für die Deutsche Funkausstellung gedreht. Wäre doch jeder ungebundene Spielfilm von solcher Freiheit des Gedanklichen! Wie undoktrinär, unsystematisch-filmisch wandert hier Ruttmann durch die Wirkungsbereiche der neun Großsender, vermeidet das Allzubekannte (...), vermag begreiflicherweise infolge der gebotenen Kürze zwar nicht die einzelne Stadt, den einzelnen Bezirk bildlich zu umreißen, komponiert aber im Großen eine neue Sinfonie voll rauschenden Lebens: Deutschland. Mag sein, daß in der Eile die Motive nicht immer sorgfältig gesichtet wurden (...), aber was tut das, wenn jede Einstellung mit den Augen eines Malers und eines interessanten Menschen gesehen ist, und wenn ein kluger Schnitt alles so wirbelnd und glatt wie die Achterkurven im Lunapark zusamenfügt, stets wechselnd in der Sicht, faszinierend im Kontrast. Freilich bleibt bei dem Maler Ruttmann der Rhythmus, der Kontrast, der Schwung des Tönenden hinter der Komposition des Bildlichen mitunter bedenklich zurück.

Hanns Horkheimer, in: Berliner Tageblatt, Nr. 451, 23. September 1928

MELODIE DER WELT
(1929/30)

Produktion: Tonbild-Syndikat A.G., Berlin (Tobis) und Hamburg-Amerika-Schiffahrtslinie (Hapag)
Produktionsleitung: Guido Bagier (Tobis), Heinrich Mutzenbecher (Hapag)
Regie: Walter Ruttmann
Aufnahmeleiter: Hans Oser
Schnitt: Erna Hölzel
An der Filmexpedition der Hamburg-Amerika-Linie nahmen unter der Leitung von Dr. Heinrich Mutzenbecher teil:
der Maler Paul Theodor Etbauer, die Operateure Wilhelm Lehne, Rudolph Rathmann
Tonbildaufnahmen: Karl Brodmerkel, Paul Holzki, Reimar Kuntze, Adolf Jansen
Darsteller: Iwan Kowal-Samborski (der Matrose), Renée Stobrawa (die Frau)
Dichterische Mitwirkung: Alfons Paquet
Musik: Wolfgang Zeller
Drei Fassungen zwischen 1929 und 1930
Zensur: 11. März 1929. Prüfnummer: B 21917
Länge: 3 Akte, 1.115 Meter
Zensur: 23. Juli 1929. Prüfnummer: B 22986
Länge: 3 Akte, 1.128 Meter
Zensur 3. Juni 1930. Prüfnummer: B 26087
Länge: 6 Akte, 1.382 Meter
Uraufführung: 12. März 1929, Berlin (Terralichtspiele Mozartsaal, Nollendorfplatz); 25. Juli 1929, Baden-Baden (Deutsches Kammermusikfest; Aufführung des 1. Teils der erweiterten Fassung mit neuen Ton- und Geräuschmontagen); 10. Mai 1930, Berlin (U.-T. Kurfürstendamm; Kinostart der zweiten Fassung).
Die französische Fassung wurde unter dem Titel *La Mélodie du Monde* im November 1929 in Paris uraufgeführt. Zum Film erschien folgendes Buch: Robert Chauvelot: La Mélodie du Monde. Récit de voyages autour du monde d'après le film sonore TOBIS, réalisé par Walter Ruttmann. Abondamment illustré par les photographies du film. Avec un portrait de Walter Ruttmann par René Ginet. Cinéma-Bibliothèque. Editions Jules Tallandier, Paris 1930, 48 Seiten, XLVII Illustrationen.

Anmerkungen

Als weitere Mitwirkende muß die chinesische Schauspielerin Grace Chiang aus dem Max Reinhardt-Ensemble angesehen werden. Sie spielte die Rolle einer Japanerin. Der Malaie O. Idris, Dozent für indogermanische Sprachen an der Universität zu Hamburg, führte einen Tempeltanz seiner Heimat auf. Die Bauten für die Atelieraufnahmen besorgte Erich Czerwonski (Der Film, Berlin, Nr. 20, 1. November 1928, S.6 und 10)
Bei der Uraufführung am 12. März 1929 lief der Film in einer Länge von 1.186 Metern. Als Einleitung wurde eine Tonfilmrede des Hapag-Generaldirektors Reichskanzler a.D. Cuno gezeigt.
Die im Verleih erhältlichen Kopien von MELODIE DER WELT weisen folgende Zwischentitel auf; ein Titel zur Einleitung des II. Aktes fehlt:

I. Akt: Ausfahrt in die Welt
Ihre Bauten, Ihre Straßen
Ihre Gottesverehrung
Ihr Kriegslärm

Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren nicht Unsichtbaren!
Oscar Wilde

III. Akt: Morgen der Frau / Sprachen der Welt
Mahlzeiten - Tanz und Musik
Schauspiel - Rummel
Arbeit und Heimkehr

Inhalt

Man hat eine Art Kulturfilm vor sich, der die horizontale Buntheit dieser Erde und des Lebens vertikal in einzelnen Gruppen zusammenfaßt: Geburt, Leben, Tod; Arbeit und Vergnügen; Kampf ums Dasein und Kampf der Menschen untereinander; der Tanz in allen Breiten; das 'Fest' hier und dort; Land, Fluß, Meer, Wald, Dorf und Stadt; das Kind, der Mann, der Greis; der Mann, die Frau; die Liebe und der Haß usw. Ohne Titel, aber auch ohne eigentlichen Versuch zum Sprechfilm, begleitet die Musik allein diese riesige Bildsymphonie vom Menschen und seinen typischen zeitlosen Lebensäußerungen in allen Zonen und bei allen Völkern. In den Höhepunkten sind ab und zu, ähnlich der chorischen Strophe des antiken Dramas, Geräusche und Gesänge eingeschaltet. Der Schauspieler tritt in diesem mosaikartig zusammengesetzten Kolossalgemälde zurück hinter der motivisch gefaßten Naturaufnahme; er ist nur symbolischer Reflex des Lebens schlechthin.

K.E.K.: Die Melodie der Welt, in: Düsseldorfer Nachrichten, 14. März 1929

Dokument

So schreibt man Tonfilme
Das Exposé für den großen Ruttmann-Tonfilm
MELODIE DER WELT

Symphonischer Auftakt:
Weltall,
Meereswogen.
Aus bedrückender Enge städtischen Lebens führt die Linie zum
Hafen.
Ausblick auf Weite.
Parallel mit dieser Linie:
Der Abschied eines Matrosen von seiner Frau.

Die Physiognomie dieses Menschen hat die Funktion, die Buntheit der Gefühlsmomente, die sich in fremder und doch wesensähnlicher Form auf der ganzen Welt wiederholen, zu spiegeln und dadurch den Geschehnissen eine menschlich interessierende Wärme und Plastik zu geben.

Sirene,
Kommandos,
Maschine in Gang,
Man fährt.
Die Bewegung vorwärtsdrängender Bugwelle, fliehenden Kielwassers leitet schnell über in
exotische Fernen.

Gravitätisch und Ehrfurcht erweckend leiten fremde Bauten, in ihrer Bedeutung durch europäische Parallelen erläutert, in den Begriff exotischer Kulturen über.

Aus der Starrheit dieser Architekturen wachsen die mannigfaltigen Formen des religiösen Kults in der ganzen Welt.

Das Theater, zunächst in engster Verbindung mit diesen kultischen Vorgängen, steigert sich über Zirkus und Varieté bis zu den weltlichsten, modernsten Schaustellungen. Das Geschäftsmäßige des modernen Theaterbetriebes leitet über zum Begriff des *Handels* auf der ganzen Welt, von großzügiger Börsenaktion bis zum kleinsten Straßenverkäufer.

Diese Linie führt weiter vom bettelnden Kind über verwöhnteste Jugend plötzlich zum erwachsenden jungen Weibe.

Mosaikartig baut sich nun aus typischen Daseinsformen sämtlicher Länder gestaltet, die dramatische Linie des Kindes bis zur Hochzeitsfeier.

Hochzeitsfeiern und Hochzeitsschmaus führen über einen Hymnus an den Tanz zu einer Symphonie des Sports.

Das Temperament friedlichen Zweikampfs steigert sich zu völkertrennenden Konflikten, Krieg, Katastrophen, Revolution.

Nun setzt groß und wuchtig das Thema produktiver und völkervereinender Arbeit ein.

Gelbe, weiße, schwarze Arme ziehen an einem Strang, gliedern sich willig ein in den Rhythmus der Maschinenkolben, steigern sich mächtig zu dem hohen Lied der *Arbeit.*

Da.
Schiffssirene.
Fabriksirene.
Feierabend.
Menschen entströmen befreit der Fron.
Menschen entströmen dem Dampfer am Pier.
Der Matrose
stürzt in die Arme seines Weibes.
Langsam abblenden.

Aus: Film-B.Z., Berlin, 8. März 1929

Kritik

Wir alle haben gestern im Mozartsaal einen historischen Moment erlebt: Als der Kapitän des Hapag-Dampfers 'Resolute' das Kommando zur Abfahrt gibt, die Ketten knarren, die Maschinen sich schneller und schneller in Bewegung setzen - und dieser Vorgang nicht nur in stark geschenen Bildern, sondern auch mit akustischer Schlagkraft auf uns eindrang, da waren nicht nur die Fachleute von dem Neuen, Überraschenden hingerissen, da klatschte das Publikum spontan, da war in allen Hirnen die Gewißheit: hier liegen die neuen Möglichkeiten des Tonfilms - und dies ist ihre Geburtsstunde für Deutschland. Ein feierlicher, ein von allen Zuschauern begriffener Moment.

Gegenüber diesem erschütternden, spontan beklatschten Moment ist die Tatsache, daß man Musik gleich mitverfilmen kann, von relativ untergeordneter künstlerischer Bedeutung. Um so größer ist allerdings die wirtschaftliche Bedeutung dieser Musikbegleitung; es steht nunmehr fest, daß im kleinsten Kino ein großes Orchester mit erstklassiger Musik den Film begleiten kann, wenn eine Tonfilmeinrichtung vorhanden ist. Daß noch Mängel in der Wiedergabe bestehen, daß noch manches nach Blech sich anhört, manches akustisch nicht im Raum steht - das sind Fehler der Jugend, die jede Erfindung zu überwinden hat. Man höre sich einmal eine alte Carusoplatte an - und daneben eine der letzten Aufnahmen. Das wird die Tonfilmindustrie überwinden und man kann sicher damit rechnen, daß in absehbarer Zeit vollendete Begleitmusik, tadellose Sprechtöne aus den Lautsprechern der Kinotheater hervorschallen. Damit wäre das Problem der Versorgung kleiner und kleinster Kinos mit guter Musik zweifelsfrei gelöst.

Die MELODIE DER WELT ist kein hundertprozentiger Tonfilm, im Gegenteil, die Toneffekte sind sehr dünn gesät. Aber wenn Ruttmann sie einsetzt, sind sie von stärkster Wirkung. Das Schreien einer Masse, die Geräusche von Maschinen, das ist von außerordentlicher Wirkung. Sonst beschränkt sich der Toncharakter des Films darauf, daß durchgehend die Begleitmusik mit photographiert ist.

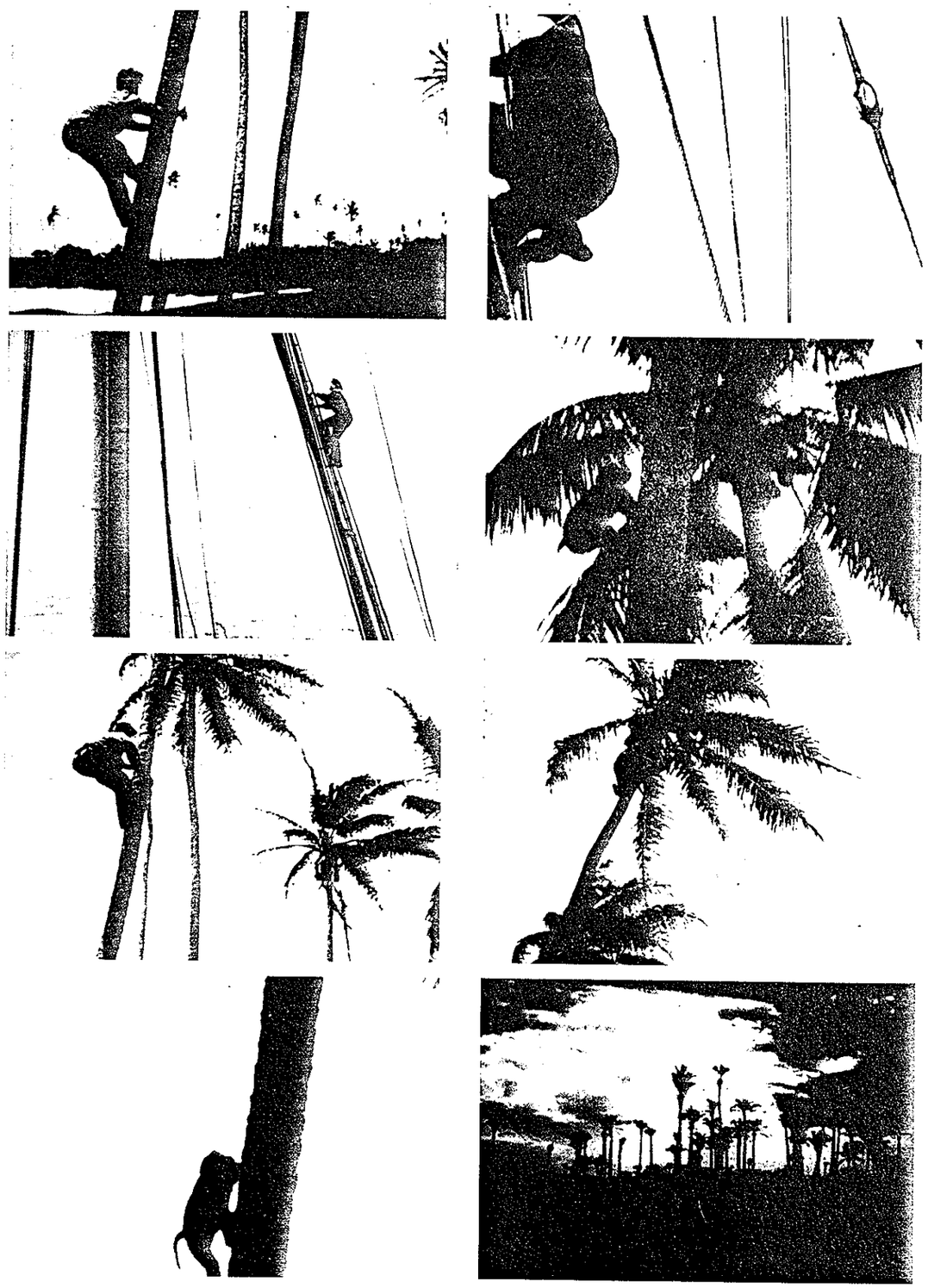
Ruttmanns Regiestil ist aus dem Film BERLIN bekannt. Er arbeitet nach rhythmischen Gesetzen, statt einer Handlung tauchen Bildkomplexe auf, die durch Ähnlichkeit oder Kontrast zu einer Einheit verschmolzen sind. Hier sind tausend Eindrücke aus einer Weltreise zusammengeflochten, Architekturen, Menschen, Kinder, Tiere, Städtebilder, religiöse Symbole - und sie sind alle irgendwie geordnet. Es entsteht kein wildes Durcheinander, sondern man empfindet die Schnittbilder irgendwie zusammengehörig, es steckt ein dramatisches Moment in ihrer Ordnung, und dieses Aufspüren und Schaffen eines dunklen Zusammenhangs, der nicht greifbar wird, der nur zu fühlen ist: genau das ist die Kunst Walter Ruttmanns.

Es sind ähnliche Grundsätze wie in den Spitzenfilmen russischer 'Montage', nur viel zurückhaltender verwandt, durch die Sachlichkeit des Materials in ihren Effekten beschränkt. Aber dieses Nebeneinander von Bildausschnitten, die irgendeine Ähnlichkeit haben, oder die sich in starkem Gegensatz befinden, erzeugt das Gefühl eines Flusses der Handlung, der den Zuschauer festhält und ihn interessiert. Ruttmann hat hier ganz bewußt gearbeitet: es ist ihm nicht eingefallen, schöne Bilder einer Weltreise ansichtskartenmäßig zu photographieren - sondern er komponiert aus tausend charakteristischen Bildteilchen den ungeheuren Lebensraum, den das Schiff 'Resolute' auf seiner Weltreise durchquert hat. Und diese Komposition wirkt stählern, klar und durchsichtig - eine ausgezeichnete filmische Regieleistung, ein Querschnitt durch eine phantastisch bunte, vielfältige, immer anders schillernde Welt, der als einheitliches Ganzes dramatisch auf uns wirkt.

Es wäre noch mancherlei Prinzipielles zu sagen, was die Möglichkeiten des Tonfilms angeht. Man kann sich darauf beschränken, festzustellen, daß die künstlerische Aufgabe des Tonfilms nicht die Wiedergabe von Ton und Wort ist, sondern die Vertiefung des Bildes durch Geräusche. Es ist merkwürdig, daß diese Geräusche mit den wirklichen Begleitgeräuschen der Dinge nicht einmal übereinzustimmen brauchen: im Gegenteil, je stilisierter, dem beabsichtigten Effekt entsprechend geformter sie sind, desto stärker wird ihre Wirkung sein.

Rudolph Kurtz: Die Melodie der Welt, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 61, 13. März 1929

Die Weltreise beginnt: Sequenz aus MELODIE DER WELT (1929/30)



DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN (1929)

Produktion: Tobis-Industrie GmbH, Berlin
Regie: Walter Ruttmann
Drehbuch: Charlie Roellinghoff
Musik: Werner Richard Heymann
Darsteller: Paul Graetz, Steffi Spira
Zensur: 14. Juni 1929. Prüfnummer: B 22669
Länge: 1 Akt, 466 Meter
Uraufführung: Juli 1929, Berlin (Camera)

Anmerkungen

Die französische Fassung lief im Februar 1932 in den Pariser Kinos unter dem Titel *Chevelure*.

Der Film ist nicht erhalten.

Kritiken

In der Camera, dem Kino, das ständig Tonfilme im Beiprogramm spielt, läuft das Tobis-Produkt DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN. Ein etwa zehn Minuten dauernder Sketch, für den Walter Ruttmann zeichnet.

Das Ergebnis ist keineswegs ermutigend. Roellingshoffs Idee war, für Paul Grätz eine Rolle zu schreiben, in der er als Friseur agiert, der seiner Braut eingeredet hat, er sei ein gewaltiger Bureauchef. Natürlich kommt der Schwindel heraus, Paule wird für einige Meter melancholisch, aber die Einsicht der Braut rettet das *happy ending*.

Diese Idee ist keineswegs übel und könnte durchaus als Grundlage genügen. Leider ist der Regie die Transponierung des Sujets ins Optisch-Akustische nicht gelungen. Die Vielheit der Geräusche in einem Friseursalon hat man, vielleicht absichtlich, überhaupt nicht beachtet. Weder das lustige Klappern von Schere und Kamm beim Haarschnitt, noch das Brummen des Fön oder ähnliches. Nur das Schnarren der Registrierkasse, leitmotivisch gedacht, schafft Geräusch.

Im übrigen wird gesprochen. Hauptsächlich von Paul Grätz in seiner schnoddrigen Manier. Leider hat er nichts Rechtes zu sprechen, keine zündende Pointe, keine verblüffende Wendung, von Witz gar nicht zu reden. Die dramatischen Spielversuche liegen unter dem Niveau durchschnittlicher stummer Filme.

Georg Herzberg: Des Haares und der Liebe Wellen, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 173, 23. Juli 1929

Unter dem Titel DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN gibt Walter Ruttmann einen kleinen Tonfilm-Einfall zum besten, der doppelt interessant ist, weil die Intentionen dieses Künstlers hier einmal einer ganz alltäglichen Angelegenheit zugute kommen. Es wird nämlich die Stimmung in einem modernen Haarformersalon wiedergegeben. Man sieht den Friseur, die Friseuse bei Bedienung der Kundschaft, die 'Chefin' bei Verwaltung des Kassenamts usw., und mitten ins Handwerk pfuscht Amor etwas hinein. Die Montage ist bis auf ein Mindestmaß reduziert worden, daß der kleine Film reich an optischen und akustischen Feinheiten ist, nimmt nicht wunder. Stilvoll ist z.B. die Musikkomposition; im Manuskript macht sich bereits das Befolgen einer nur vom Film diktierten eigenen Gesetzbarkeit unschwer bemerkbar. Vieles, so die flotte Einleitung, geht bei einmaligem Sehen aus technischem Mangel allerdings fast ganz verloren. Ob es sich dabei um abstellbare Dinge handelt, ist nur vom technischen Fachmann festzustellen.

N.N.: Tonfilm im Imperialtheater, in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 195, 20. Juli 1929

Mitarbeit bei:

LA GUERRE ENTRE LE FILM INDEPENDANT ET LE FILM INDUSTRIEL
Tempête sur La Sarraz
Die Erstürmung von La Sarraz
(1929)

Dieser Film wurde beim Kongreß des unabhängigen Films 1929 auf Schloß La Sarraz in der Schweiz unter der Regie von S. M. Eisenstein gedreht. Als Co-Regisseure werden noch Hans Richter, H.K. Franken sowie Walter Ruttmann genannt (François Albera: Tempête sur La Sarraz, in: Travelling 55. Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Sommer 1979, S. 30f).

Ein während des Kongresses aufgenommenes Photo zeigt in der Tat Walter Ruttmann mit einer Handkamera. Darsteller des Films waren die Kongreßteilnehmer selbst. Hans Richter zufolge spielte Ruttmann die Rolle des Wallenstein (Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 122).

Inhalt

"Die 'armée du film industriel' hält auf dem Schloß die 'vierge indépendante' gefangen, und diese wird von der 'armée du film indépendant' befreit. Einzelne Szenen, selbstverständlich in den kühnsten Nah- und Untersichten aufgenommen: die 'vierge indépendante' (...) wird zu einem Dachfenster des Schlosses hinausgehängt - Wasserkessel werden gegen das Objektiv geschüttet - Schreibmaschinenwagen dienen als Resolutionspapiere ausspeiende Maschinengewehre - gefangene 'industriels' werden mit flachem Schwertschlag auf den Hintern bestraft - der japanische 'industriel' zelebriert ein feierliches Harakiri - Eisenstein reitet als siegreicher 'général du film indépendant' auf einem Filmgestell, wobei ein als Schwanz eingesetzter Spinnrocken vom Cheminée des Rittersaals in die Brüche geht... Leider ist dieser Film verloren gegangen."

Georg Schmidt: Lieber Hans Richter, in: Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 7. März bis 19. April 1959, o.S.

WEEKEND
Hörspiel
(1930)

Produktion: Reichsrundfunkgesellschaft u. Berliner Funkstunde
Regie: Walter Ruttmann
Länge: 11 Minuten 10 Sekunden
Uraufführung: 15. Mai 1930, Berlin (Haus des Rundfunks; interne Vorführung anläßlich der Fünf-Jahres-Feier der Reichsrundfunkgesellschaft)
Ursendung: 13. Juni 1930, 21 Uhr, über die Berliner und die Schlesische Funkstunde im Rahmen des Programms 'Hörspiele auf Tonfilmen', in dem auch das Hörspiel 'Hallo! Hier Welle Erdball!' von Fritz Walther Bischoff ausgestrahlt wurde.

Anmerkung

WEEKEND wurde auf dem 2. Internationalen Kongreß des Unabhängigen Films in Brüssel (27. 11. -1.12. 1930) als ein Beispiel für die deutsche Schule des Avantgarde-Films aufgeführt.

Dokumente

Ruttmanns photographisches Hörspiel

Walter Ruttmann wird dieser Tage in Mariendorf ein von ihm verfaßtes photographisches Hörspiel WEEKEND aufnehmen, das vom Reichsrundfunk und der Funkstunde, von Dr. Magnus und Funkintendant Dr. Flesch, in Auftrag gegeben worden ist. Das Hörspiel wird in einer großen öffentlichen Veranstaltung, die voraussichtlich im Herrenhaus stattfinden wird, zum Vortrag gelangen und gleichzeitig auch von anderen Sendern zu Gehör gebracht werden.

Ruttmann, der seine Folge von sechs Hör- Szenen in drei Tagen aufnehmen will, wird mit Dilettanten und nicht mit Schauspielern arbeiten und neben den Tonatelieraufnahmen auch Außenaufnahmen in Berliner Fabriken, Untergrundbahnhöfen usw. machen. Wir bringen im folgenden den von Ruttmann skizzierten Verlauf des Hörspiels, das akustisch die Vorgänge des Wochenendes von der Beendigung der Arbeit am Sonnabend bis zum Wiederbeginn der Arbeit am Montag wiedergibt.

WEEKEND

1) Jazz der Arbeit

Material:

Schreibmaschinen	Telephonklingel	Registrierkasse
verschiedene Maschinen	Hämmern	Sägen
Feilen	Schmieden	Diktieren	Kommandos

Verlauf:

a) Heiterer fast rein musikalischer Jazz der Arbeitsgeräusche; rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt.

b) Einfacherer Kontrapunkt: die einzelnen Geräusche in ihrer Dringlichkeit stärker charakterisiert.

c) Die ächzende Maschinerie der Arbeit: Überdruß, Qual der Arbeit, Erschöpfung. Maschine *ritardando*.

2) Feierabend

Uhr schlägt. Andere Uhren fallen kanonartig ein, Fabriksirenen: fern - näher - nah.

Erlöste Schlußkadenz der Schreibmaschine. Pulte werden zugeklappt, Schubladen, Rolläden, Scherengitter geschlossen, Schlüsselbund klirrt, Türen fallen ins Schloß, Schlüssel wird knarrend umgedreht.

Dazwischen menschliche Stimmen: kichernde Mädchen, lachende Männer, Rufe: "Wiedersehen!" usw. Verplätschernd: eilige Schritte im Treppenhaus.

3) Fahrt ins Freie

Aus den Geräuschelementen des Abfahrens: Ankurbeln des Motorrades und Autos, Pfiff der Lokomotive, Klingel und Anfahren der Elekrischen, Rufe wie: "Einsteigen!", "Beeilen bitte!", Pfiff des Zugführers, Hupe und Anfahren des Autos, Signal des Posthorns, Peitschenknallen, Anfahren der Lokomotive, wird durch Montage eine Synthese des 'Abfahrens' geschaffen, die in einen aus Eisenbahn, Auto, Pferdetrab und marschierenden Nagelschuhen kontrapunktierten Bewegungsrhythmus übergeht. Dieser Rhythmus wird durch Wandervögel mit Zupfgeige ('Das Wandern ist des Müllers Lust') aufgenommen.

4) Pastorale

In den in der Ferne verhallenden Gesang der Wandervögel kräht ein Hahn, singen Vögel.

Ein Choral aus der Dorfkirche leitet eine Serie ländlicher Musikkomplexe ein, die 'räumlich' ineinander übergeblendet werden: Während der eine in der Ferne verklingt, schwillt schon der nächste an.

Die Orgel der Dorfkirche überblendet in eine Drehorgel, es folgt ein Ringelreihen der Kinder. Schnadahüpfl mit Zither, eine marschierende Feuerwehrkapelle.

Diese Komplexe werden gegliedert und teilweise übertönt durch vorbeifahrende Autos, Hundegebell, Gänsegeschnatter usw.

Kuhglocken überblenden in das Läuten der Dorfglocken.

5) Wiederbeginn der Arbeit

Das Glockengeläute wird jäh unterbrochen durch Fabriksirenen. Wecker und Telephonklingeln klirren. Es folgt im Tempo gesteigert die Umkehrung des Teiles 2 (Feierabend).

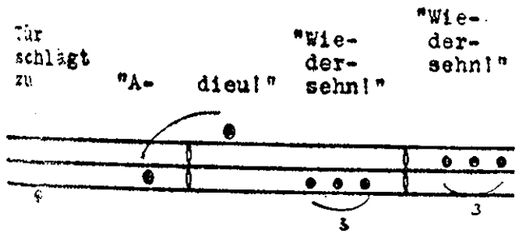
6) Jazz der Arbeit

Umkehrung von Teil 1.

Lustloser, schwerfälliger Beginn des Arbeitsrhythmus, sentimental behindert durch Klangreminiszenzen aus der Pastorale.

Steigerung bis zu dem heiteren Arbeitsjazz des Anfangs.

Aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 41, 15. Februar 1930



Versuch Ruttmanns sein Film-Hörsp

Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel

Arbeit am photographischen Hörspiel. Walter Ruttmann schneidet draußen im alten Massolle-Atelier von Triergon in Mariendorf ein Hörspiel auf dem Filmstreifen WEEKEND.

Statt des Optischen nur Aufnahme des Akustischen. In Montage Wiedergabe von Geräuschen, die das Wochenende einleiten, die dann über die einzelnen Phasen - 'dem Jazz der Arbeit', 'Feierabend', 'Fahrt ins Freie', 'Pastorale', 'Wiederbeginn der Arbeit', 'Jazz der Arbeit' - zum Wochenanfang herüberführen.

Ruttmann hat dieses Hörspiel in drei Tagen der vergangenen Woche aufgenommen. Er hat im Atelier, auf dem Hof des Ateliers gearbeitet. Mit Dilettanten an Stelle von Schauspielern; mit Menschen, die er zufällig von der Arbeit fortholen ließ, hat er ein paar Worte, Redewendungen, Sprachfetzen, Lieder, Spiele aufgenommen. "Denn für die natürliche Lautwiedergabe kann ich nur natürliches Material gebrauchen'', erklärt er.

Zu Außenaufnahmen ist er in Berlin herumgewandert mitsamt einem fahrbaren Aufnahmewagen und seinem Mikrophon. Auf Hochbahntreppen, bei der Eisenbahn, in Fabriken hat er Geräusche, die er brauchte, aufgenommen.

Tonmontage auf 1/5 Sekunde

Und jetzt beginnt für ihn die Hauptarbeit: das Schneiden - die Montage. Ein wesentlich anderes Schneiden als beim optischen Filmstreifen, bei dem das Bild bereits als sichtbares Moment da ist.

Das gestrichelte Tonbild verrät zwar nach einiger Übung je nach Art seiner Strichbildung, um welches Geräusch es sich handelt. Aber ein Zusammenbringen der einzelnen Geräusche muß weit präziser geschehen als beim Bild. "Es kommt'', sagt Ruttmann, "bei der Tonmontage auf 1/5 Sekunde an.''

Da liegt eine Menge Material auf dem Schneidetisch. Zum Teil bereits geschnitten und sorgfältig mit einem Zettel versehen. Man liest '1. Pfiff', '2.Pfiff', 'Schreibmaschinenklappern', 'Hallo, Hallo', 'Fabriksirene' und anderes mehr. Und man lernt Töne, Geräusche ablesen von ihrem Tonbild. Sirene - haarscharfe dünne Striche, das Tönen eines Hammers breitere Striche, ganz dunkle schwere Striche das Heranrollen einer Lokomotive.

Aber obschon sich Ruttmann auskennt in seinen Tonbildern, gibt natürlich das Abhören den Ausschlag.

Drei Magna-Vox-Lautsprecher stehen im Abhörraum, gekoppelt mit der Vorführmaschine, in der die paar Meter in der Trommel sind, die vorgeführt werden sollen.

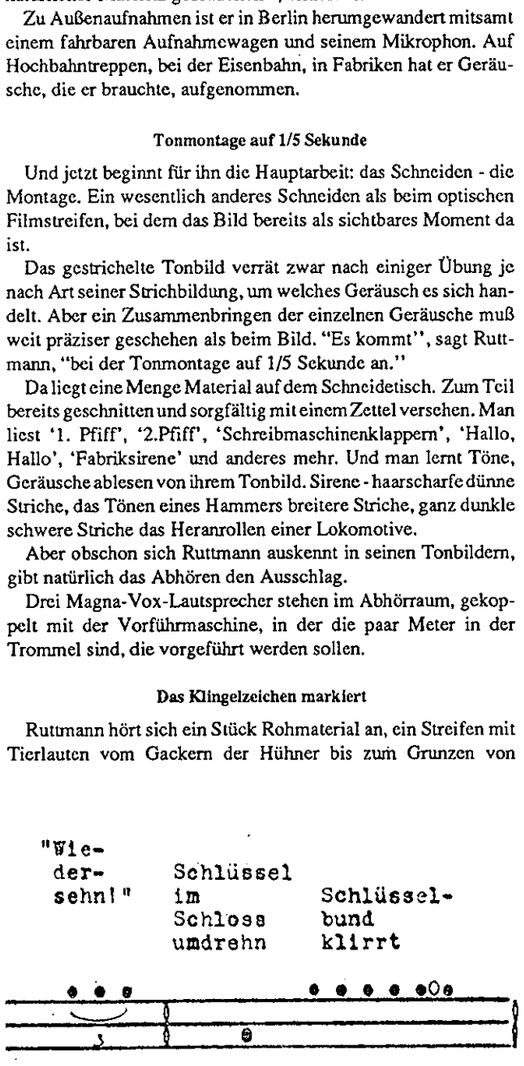
Das Klingelzeichen markiert

Ruttmann hört sich ein Stück Rohmaterial an, ein Streifen mit Tierlauten vom Gackern der Hühner bis zum Grunzen von Schweinen; notiert sich die Reihenfolge. Danach das Abhören eines längeren Streifens, auf dem Wandervögel singen; eines Streifens, in den er Tierstimmen einmontieren will.

Beim zweiten Abhören des Wandervogelstreifens gibt er an den Stellen, an denen er Montage als Akzent braucht, ein Klingelzeichen. Das Klingelzeichen löst auf dem Filmstreifen als Merkmal den roten Strich aus.

Dann wird wiederum der Tierlautstreifen durchgehört, mit Klingelzeichen im einzelnen markiert; für die Verwendung werden Stellen aufnotiert.

Am Schneidetisch sind die einzelnen Teile zusammengeklebt worden. Und jetzt wird wieder und wieder abgehört, die aneinandergesetzten Geräusche werden auf ihren Rhythmus, auf ihre Steigerung oder ihr Abklingen hin geprüft; hervortretende Längen werden gekürzt, die Stellen anders eingesetzt, gegen andere Momente abgewogen, abgesetzt, akzentuiert.



iel musikalisch zu fixieren.

Ton als Raumgestalter

Ein schon etwas bearbeitetes Stück wird abgehört. Montage hat es stellenweise gegliedert, klargemacht im *diminuendo* oder *crescendo*, ausgewertet im Rhythmus.

Hier werden bereits die Momente faßbar, die Ruttmann zu schaffen sucht. Das Wichtigste für ihn: daß er durch den Ton den Raum photographieren kann, also räumliche Gliederung, Verschiedenheit hervorbringen kann.

Auf ein nahegesprochenes Wort kommt ein ferner Laut. Oder singende Menschen kommen heran, ziehen vorüber, der Gesang schwächt sich ab. Oder nach den Arbeitsgeräuschen im Büro, dem Türzuschlagen, kennzeichnet das Herauskommen ins Freie, das Pfeifen eines Vorübergehenden auf der Straße.

Daneben das andere Moment: Überblendung des Tones oder des Wortes. Gläserklingen, das überblendet in Gänsegeschnatter, das überblendet in Kuhglocken, in Läuten von Dorfglocken, bis die Fabriksirene unterbricht, die Klangassoziation zerreißt. Eine andere Möglichkeit das Übergehen von Worten ineinander.

Ruttmann zeigt zwei Beispiele. Einmal den Telephonruf "Dönhoff 204", der übergeht in das Rechnen eines Kindes "vier mal vier ist...'' und wieder übergeht in das Ausrufen des Warenhauslift "Vierter Stock Konfektion, Putz''. Oder ähnlich das Aufnehmen eines Wortes in verschiedenen Situationen: ein sanftes Bitten einer Frau "erlaube bitte'', das empörte Schreien eines Mannes "Was erlauben Sie sich'' und das sachliche Diktieren eines Geschäftsbriefes "und erlauben wir uns D...''

Akustische Logik gesucht

Richtlinien für das gefilmte Hörspiel? Neben den beiden Hauptpunkten, der Gliederung des Raums durch den Ton und dem Überblenden des Tons, ergibt für Ruttmann die Arbeit Einzelmomente, jeweils anwendbar für die betreffende Stelle.

Auf 400 Meter Film soll sein Hörspiel konzentriert werden. Sein Material wird gut das Fünffache fassen. Es gilt also auszuwählen, zu straffen.

"Gewiß unterliegt das photographische Hörspiel ähnlichen Gesetzen wie die Musik'', erklärt Ruttmann, "aber ausschlaggebend ist eben einfach das Fingerspitzengefühl für diese Dinge.''

Seine Symphonie der Geräusche fordert Rhythmus und akustische Logik - betont er. Sie mit der Montage zu schaffen, das ist das Grundmoment seines intensiven Arbeitens.

-ner (d.i. Lotte H. Eisner), in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 33, 1. März 1930

Kritiken

Zur Fünfjahresfeier der Reichsrundfunkgesellschaft wurden gestern im Funkhaus die zwei 'akustischen Filme' vorgeführt, die nur als Tonphotographie ohne Bild auf dem Filmstreifen im Triergonverfahren geschaffen worden sind: F.W. Bischoffs *Hallo! Hier Welle Erdball!* und Walter Ruttmanns WEEKEND.

Zwei Hörspiele von diametraler Form: Bischoffs Arbeit ist das typische Hörspiel, für den Sender als frühestes seiner Art bereits gegen 1927 entstanden. (...)

Ein Versuch, die Totalität des Weltbildes in Ausschnitten zu erfassen: Politischer Redaktionsbetrieb, Bar auf hoher See, Forschertod im Urwald, englisches Fußballspiel, dazwischen Metaphysisches, die Frage, was ist der Mensch, Sprachfetzen, Zeitungsschreie, Lebensschreie. Ein Sammelsurium also von allen Affekten menschlichen Daseins.

Sammelsurium auch in der Konzeption. Pathetisches, Unpathetisches durcheinander, das Unpathetischen ungestellt Scheinende stets symphatischer. Bischoff spielt diese Daseinsäußerungen aus - oft zu lange, zu anhaltend, noch nicht genug auf Tonüberblendungen bedacht, die das Hörfilmische verlangt. Man spürt den Ursprung - das Spiel am Sender, herausgewachsen aus dem Theaterspiel; man spürt, daß Bischoff regiemäßig noch nicht vom Spielsehen, von der Bühne loskommt.

Vorstufe für Späteres, die zeigt, daß man ein einmalig gesendetes Spiel nicht so einfach als feste dauernde Form auf den Zelluloidstreifen übernehmen kann, daß hier noch mit anderen Gesetzen zu rechnen ist.

Ruttmanns WEEKEND ist demgegenüber filmisch bewußt für den Filmstreifen geschaffen. Ansätze aus seiner MELODIE DER WELT, dem Tonfilm, führen hinüber zu dem ganz anderes anstrebenden Nur-Akustischen.

WEEKEND: die vieltönige Gestaltung des Arbeitsausklanges am Sonnabend, abklingender Jazz der Arbeit; Daseinsglück der Menschen am Sonntag, Ausflügler, Musikverein, spielende Kinder, Liebende. Bis am Montag früh mit dem gellenden Wecker, dem ersten unmutigen Gähnen wieder - Kreislauf des Geschehens - die Melodie der Arbeit einsetzt.

Ruttmann, der von Musikalität Geleitete, denkt intensiver in Tönen als der bildererfüllte Bischoff. Aber gerade darum abstrahiert Ruttmann wiederum, bleibt zuweilen ohne Bildassoziation.

Charakteristisch für seine Arbeitsweise, daß die Situation an sich nicht so ohne weiteres klar wird; charakteristisch, daß der Funkintendant Dr. Flesch hier zu einer größeren Inhaltserklärung ausholen muß. Sieht man ab von diesen gelegentlichen Unklarheiten, so wirkt der geschlossene Rhythmus des Ruttmanns Werks, der zwanglos scheint und doch alle Zufälligkeiten ausgeschaltet hat.

Sein Film - gegen 250 Meter lang, gegenüber dem fast vier mal so langen Film des Breslauer Funkintendanten - ist bedingt durch Montage: 240 Einzelteile sind zu diesen 250 Metern zusammengesetzt worden. So wird immer wieder die Überblendung aufgesucht und ausgewertet im Auffangen, Balancieren von Worten aus ihrem Sinn oder Klang heraus, im Übergehen und Abwandeln von Lauten.

Hauptziel Ruttmanns ist aber die Ausgestaltung des Raums, das Näherkommen und Absterben des Tons. Ruttmann bemüht sich um Dreidimensionalität - der Ton soll sich den Raum schaffen. (Bischoff sucht demgegenüber wechselnd vorüberziehende Bildeindrücke an sich durch den Ton zu vermitteln.)

Müßig zu fragen, welcher Weg der richtigere ist, weil beide Arbeiten nur erste Experimente sind, die sich noch auszuwirken haben.

L. H. Eisner: Reichsrundfunk sendet akustische Filme, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 116, 16. Mai 1930

Fixierte Hörfolgen

Anschließend an die Arbeitstagung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft wurden den Teilnehmern im Funkhause die Tonfilme *Hallo - hier Welle Erdball!* von F.W. Bischoff und WEEKEND von Walter Ruttmann vorgeführt. In den einleitenden Worten wies Intendant Flesch darauf hin, daß diese Tonfilme (um Verwechslungen vorzubeugen, sollte man sie lieber Hörfilme nennen) auf Filmstreifen fixierte Hörfolgen sind, die durch die Montage eine rhythmische Exaktheit und eine Freiheit in der Wahl der Klangmittel erhalten, die von keiner unmittelbaren Sendung erreicht werden kann. Die Hörfolge *Hallo - hier Welle Erdball!* ist bereits seit dem Jahre 1928 bekannt. (...) Moderner ist der neue Hörfilm WEEKEND von Walter Ruttmann. Hier ist unter Verzicht auf jede begriffliche Fixierung durch Worte aus einer Komposition von Geräuschen, Musikfetzen und typischen Redebruchteilen ein Klangbild des Wochenendes entstanden, das durch seine Knappheit und Konzentration viel stärker auf die Phantasie wirkt, als ein bildlicher Tonfilm, der ja das Auge mit bestimmten Vorstellungen belastet. Gewiß, diese Hörmontagen enthalten viel Willkürliches, aber sie sind - wenn auch nicht als Kunstwerk - so doch als eine gedrängte Zusammenstellung alles dessen, was an Typischem und Charakteristischem dem Menschen durch das Ohr vermittelt wird, zu werten. Überraschend auch bei Ruttmann die Differenziertheit der klanglichen Schattierung.

W.G., in: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, Heft 21, 23. Mai 1930

Hinter den Kulissen des Rundfunks

(...) Welche neuen Wirkungsmöglichkeiten im Rundfunk diese Technik des Hörfilms bieten kann, zeigte kürzlich die Reichsrundfunkgesellschaft mit zwei Versuchen. Den einen von ihnen, WEEKEND von Walter Ruttmann, werden wir demnächst auch im Berliner Programm hören. Er besteht aus einer Folge von Geräuschen, die das Wochenende charakterisieren: plötzliches abbrechendes Maschinenstampfen, Schreibmaschinengeklapper, Fetzen von Telephongesprächen, Hämmer, Sirenen, Glocken, das eiserne Fabriktor - über hundert verschiedene Geräusche wurden festgehalten und aneinandergeklebt. Sie sind ineinander verschlungen, fast jeder Takt bringt ein neues, nach einiger Zeit kehrt das erste zurück, dann mehrere miteinander als Akkord: eine Geräuschsinfonie, die mit ihren Gesetzen an das rhythmisch musikalische Empfinden appelliert. Diese Doppelstellung - daß die Geräusche aus der *Wirklichkeit* stammen, aber zugleich *musikalisch* verarbeitet sind - macht den Film für manche anfangs nicht leicht verständlich. Sobald sich jedoch das Ohr in der neuen Form zurechtfindet, zeigt sich, daß dies keine bloße Spielerei bedeutet. (...)

Christophor, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 23, 10. Juni 1930

WEEKEND

Man nennt WEEKEND einen 'Film ohne Bilder', was Anlaß zu einem bedauerlichen Mißverständnis gibt: man fragt sich, woraus dieser Film eigentlich besteht, dem die Bilder *fehlen* (...).

Er (Ruttmann) hat etwas geschaffen, wofür es noch keinen Namen gibt, eine neue Musik; eine Musik, die mit Mitteln, die eigentlich dem Film entstammen realisiert wurde, und aus diesem Grund konnte man sagen, WEEKEND sei ein Film. (...)

WEEKEND, ein blinder Film, wie Ruttmann sagt, ist in Wirklichkeit eine Filmsymphonie.

J. (=Janine) Boussounouse, in: La revue du cinéma, Paris, Vol. 3, No. 18, 1. Januar 1931

Mitarbeit bei:

LA FIN DU MONDE
Regie: Abel Gance
(1930)

Produktion: L'Ecran d'Art (V. Ivanoff)
Regie-Assistenz: Jean Epstein, Walter Ruttmann
Buch: Abel Gance, nach einer Vorlage von Camille Flammarion
Kamera: Jules Kruger, Roger Hubert, Georges Lucas, Nicolas Roudakoff
Ton: Robert Baudouin, Walter Ruttmann
Tonassistenz: Kahn, Wood, Yvonet
Spezial-Effekte: Nicolas Roudakoff
Bauten: Lazare Meerson
Musik: Michel Levine, W. Zederbaum, R. Siohan
Darsteller: Abel Gance (Jean Novalic), Victor Francen (Martial Novalic), Colette Darfeuil (Geneviève de Murcie), Samson Fainsilber (Schomburg), Jean d'Yd (de Murcie), Sylvie Grenade (Isabelle), Georges Colin (Werster) u.v.a.
Drehzeit: Januar - Mai 1930
Uraufführung: 23. Januar 1931, Paris (Olympic)
Länge: 5.250 Meter, für die Kino-Auswertung auf 2.800 Meter gekürzt

Anmerkungen

Es gab noch vier andere Fassungen dieses Films: eine Tonversion ohne Dialoge, die von Eugène Deslaw montiert wurde, sowie eine englische, spanische und deutsche Fassung, letztere unter dem Titel *Ende der Welt*.

1. Zensur: 30. Dezember 1930. Prüfnummer: B 27639
Länge: 3.107 Meter
2. Zensur: 19. März 1931. Prüfnummer: B 28512
Länge: 9 Akte, 2.195 Meter

Uraufführung: 14. April 1931, München (Phoebus-Palast, als Reichsuraufführung angekündigt); 30. April 1931, Berlin (Theater am Nollendorfplatz, ebenfalls als Uraufführung ausgewiesen).

Diese deutschsprachige Fassung scheint nicht erhalten zu sein.

In einer undatierten Zeitungsnotiz aus dem Walter Ruttmann-Nachlaß heißt es: "Die Hamburger Pianistin Nina Hamson, die Gattin des Filmregisseurs Ruttmann, hat in Paris in dem Großtonfilm LA FIN DU MONDE als Pianistin und Schauspielerin mitgewirkt."

Kritik

Wer diesen Film bei aller Anerkennung seiner großen und manchmal sogar außerordentlichen Regieleistung an sich vorüberziehen sieht, bedauert, wenn er die Dinge vom Filmstandpunkt betrachtet, daß hier wieder einmal viel Zeit - man spricht von zwei Jahren - und viel Geld an einem Stoff und an einem Manuskript vertan ist, das, wenigstens in Deutschland, kaum die Beachtung finden wird, die seine Hersteller erhofften und erwarteten.

Es ist der erste Tonfilm des begabten, genialen, aber auch sehr eigenwilligen französischen Regisseurs. Mag sein, daß er den tieferen, künstlerischen Sinn des tönenden Bildes noch nicht erfaßt hat. Vielleicht aber - man denkt immer wieder an die zwei Jahre - war man damals technisch noch nicht so weit, daß man ein so großartiges Thema wie das Ende der Welt sofort auch vom tonlichen Gesichtspunkt aus genau so eingehend kompositorisch durchdachte wie vom bildlichen. Es handelt sich um die Prophezeiung eines Astronomieprofessors, der den Untergang der Welt oder so etwas Ähnliches in drei Monaten voraussagt.

Selbstverständlich hofft er so ganz nebenbei, daß es nicht zur vollständigen Vernichtung des Universums kommt. Sondern er benutzt die drohende Gefahr zur pazifistischen Propaganda, die er, nebenbei bemerkt, mit herzlich schlechten Mitteln und wenig überzeugend durchführt.

Er schafft sich einen eigenen Sender mit allen möglichen Empfangsstationen an. Sprengt die Station auf dem Eiffelturm in die Luft. Tötet seinen größten Feind durch eine Fahrstuhlsprengung und beruft schließlich, obwohl er von der Polizei verfolgt ist, obwohl der Präsident der französischen Republik auf seine Gefangennahme einen hohen Preis ausgesetzt hat, einen Weltfriedenskongreß ein, der zumindest im äußeren Ausmaß pompös ist.

Aber man glaubt ihm diese ganze Geschichte nicht. (...)

Gewiß, immer wieder sieht man ein interessantes Arrangement der Massen, ab und zu fesselt eine ausgezeichnete photographische Einstellung. Man merkt immer wieder, wenn irgendwie eine turbulente Szene in den Vordergrund gerückt wird, oder wenn eine architektonische Gliederung für ein paar Minuten entzückt, die Hand des Meisters. Aber beim Zuschauer stellt sich immer das Gefühl ein: wozu das alles, wozu der Aufwand? Die Synchronisierung durch Tobis-Klangfilm befriedigt. Der Text dagegen, dessen Übersetzer nicht genannt ist, kann sich wenig Freunde erwerben. (...)

Das interessierte Publikum im Mozartsaal, meist aus dem literarischen und intellektuellen Berlin zusammengesetzt, nahm das neueste Opus Abel Gances reichlich kühl auf. Es gab den Versuch eines Beifalls, dem sich aber nur der kleinere Teil des Premierenpublikums anschloß.

N. N.: Mißglückter Weltuntergang, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 101, 2. Mai 1931

FEIND IM BLUT
(1931)

Produktion: Praesens-Film GmbH, Zürich-Berlin (Lazar Wechsler) unter Mitarbeit der Deutschen und Schweizerischen (Sektion Zürich) Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten sowie unter Mitwirkung des Hauptgesundheitsamtes der Stadt Berlin
Verleih: Praesens-Film GmbH
Regie, Schnitt: Walter Ruttmann
Regie-Assistenz: Juri C. Stylianudis
Buch: Walter Ruttmann
Kamera: Juri C. Stylianudis, Emil Berna
Komposition/Musikalische Leitung: Walter Zeller
Tanz: Trudy Schoop
Ton: Dr. Bittmann (Melo GmbH), Charles Métain (Tobis-Klangfilm)
Darsteller: Gerhard Bienert (der Mechaniker), Ilse Stobrawa (seine Frau), Wolfgang Klein (der Student), Walburga Gmür (Lili, seine Freundin), Helmuth Krauss (Freund des Studenten), Margarete Kupfer (Kurpfuscherin), Ruth Albu (die verheiratete Frau) sowie G. Braxis, H. Kraussbauer, Zoe Walewskaja, Harry Berber, Max Bernhardt, W. Kraussbauer, Wilhelm Lüdecke, Paul Mette, Hugo Schwabe, Hans Thum, Trudy Schoop
Drehzeit: Januar - Februar 1931
Innenaufnahmen: Lignose-Breusing-Atelier, Grunewald-Atelier, Berlin
Außenaufnahmen: Berlin (Tauentzienstraße), Zürich (Dermatologische Klinik und Privatpraxis)
1. Zensur: 16. April 1931. Prüfnummer B 28713
Länge: 8 Akte, 2.084 Meter; nach Ausschnitt 2.083,20 Meter, Jugendverbot
Uraufführung: 17. April 1931, Berlin (Atrium); 18. April 1931, Basel (Palace); 4. Mai 1931, Zürich (Apollo)
2. Zensur: 28. April 1931. Prüfnummer: B 28889
Länge: 8 Akte, 2.021 Meter, Jugendverbot

Zu FEIND IM BLUT existierten drei Vorspannfilme:

Zensur: 2. April 1931: Prüfnummer: B 28657
Länge: 1 Akt, 35 Meter, Jugendverbot

Zensur: 13. Mai 1931: Prüfnummer: B 28971
Länge: 1 Akt, 99 Meter, Tonfilm, Jugendverbot

Zensur: 13. Mai 1931: Prüfnummer: B 28972
Länge: 1 Akt, 116 Meter, Tonfilm, Jugendverbot

Weiterhin war ein einleitender Vortrag von Dr. Roeschmann von der 'Deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten' von der Praesens-Film GmbH auf Tonfilm aufgenommen worden.

Vortrag von Dr. Roeschmann zu FEIND IM BLUT
Zensur: 7. Mai 1931: Prüfnummer: B 28965
Länge: 1 Akt, 85 Meter, Tonfilm, Jugendverbot

Diese Vorspannfilme sowie der einleitende Vortrag sind nicht erhalten.

Die französische Fassung von FEIND IM BLUT lief unter dem Titel *L'ennemi dans le sang*. Die Bearbeitung stammt von Marguerite Viel. In der Ankündigung zur französischen Uraufführung wurde *L'ennemi dans le sang* als "nach einem Film von Walter Ruttmann" angekündigt ("Adaption française de Marguerite Viel d'après un film de Walter Ruttmann"). Diese Formulierung verweist darauf, daß Ruttmann mit dieser Fassung nicht ganz einverstanden war. *L'ennemi dans le sang* passierte am 25. November 1931 die französische Zensur. Der Film war 1.850 Meter lang. Uraufführung war am 4. Dezember 1931 im Pariser Kino 'Palace'. - Zum Film erschien folgendes Buch: Daniel de Gor: 'L'Ennemi dans le Sang'. Roman illustré de nombreuses photographies du film édité par Films Sonores Tobis, Paris. Edition Jules Tallandier, Paris 1932.

FEIND IM BLUT wurde 1937 auch in Großbritannien gezeigt. Der Vertrieb lag in den Händen der 'British International Pictures London'. An der englischen Fassung von FEIND IM BLUT hatte die 'National Society for the Prevention of Venereal Disease' mitgearbeitet.

In Deutschland kam FEIND IM BLUT 1936 erneut in die Kinos. In Nachtvorstellungen lief er z.B. Mitte Oktober 1936 in Freiburg. Auf der Zeitungsanzeige zu diesen Aufführungen ist ein amtlicher Stempel: Genehmigt Filmprüfstelle Berlin, Nr. 26064, 24. Februar 1936.

Anmerkung

Am 20. April 1931 berichtet die 'Licht-Bild-Bühne' (Nr. 94): "Bei der Uraufführung des Films FEIND IM BLUT ist es aufgefallen, daß im Vorspann der Name des Herrn Ruttmann nicht erschienen ist. Herr Ruttmann bittet uns, darauf hinzuweisen, daß dies auf seinen Wunsch und im Einverständnis mit der Herstellerfirma geschehen ist, da er bei der endgültigen Fassung des Films nicht mehr beteiligt war." Im selben Blatt heißt es am 29. April 1931 über eine veränderte Fassung von FEIND IM BLUT: "Bevor der vorbildliche Ruttmann-Film FEIND IM BLUT in die anderen Berliner Lichtspielhäuser übersiedelt, zeigte ihn noch einmal die Praesens am Dienstag in etwas veränderter Fassung. Man hat manches für überflüssig Gehaltene fortgeschnitten, manches dagegen wieder neu hinzugefügt, so zum Beispiel verschiedene Kinderszenen. Der Zweck ist voll erreicht worden: Stärker als früher wirkt der ganze Film als etwas Einheitliches, Geschlossenes. In dieser Form dürfte er auch wunschgemäß bei den breitesten Bevölkerungsschichten weitestgehendes Interesse finden" (Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 102).

Inhalt

Columbus, Entdeckung Amerikas, von dorther: Einschleppung der Lustseuche nach Spanien und dann: Weitertragen durch spanische Söldner. 1495 erstes Auftreten in Neapel und starke Ausbreitung der Syphilis in ganz Europa durch die heimkehrenden Söldner. Jahrhundete lang herrschte vollkommene Ratlosigkeit dieser Krankheit gegenüber, bis es endlich Pionieren der Wissenschaft - Pasteur, Metschnikoff, Neisser, Schaudinn, Ehrlich - nach jahrzehntelanger Arbeit gelang, die Erreger und wirksame Heilmittel zu finden, allmählich auch statistische Angaben über die Ausbreitung der Geschlechtskrankheiten. 1918 Verbreitung der Geschlechtskrankheiten durch die heimkehrenden Soldaten bis in das entlegenste Dorf. Diese beinahe schlimmste aller Seuchen greift täglich um sich - geht in die Familien hinein - kommt von überall her - ihre Folgen verbreiten sich schnell - vergiften den ganzen Menschen. Aus diesen folgenschweren Weltgeschehnissen entwickelt sich in diesem Film eine Reihe von Einzelschicksalen.

Ein Student und sein älterer Freund

Der Student ist bei seiner Freundin Lili, die er in aller Eile verläßt, da die Vorlesung in der Universität bereits angefangen hat. Mit Verspätung kommt er in das Auditorium, wo der Professor gerade einen Vortrag über Syphilis, Primäraffekt und zweites Stadium hält. Nach dem Kolleg will er Lili abholen und erfährt durch Zufall, daß seine Freundin ihn betrügt. In seiner Depression läßt er sich von seinem Freund auf einen Bummel mitnehmen. In rasoh aufeinanderfolgenden Bildern zeigt der Film, welchen

Einfluß der Alkohol auf die beiden ausübt. Sie gehen von einem Lokal ins andere und landen beim Morgengrauen in einer Kneipe, aus der der Reisende mit der Kaschemmen-Kellnerin, sehr animiert, verschwindet. Der Student geht allein nach Hause. Die Wege des Studenten und des Reisenden kreuzen sich noch einmal in einer Klinik. Der Student, aus Furcht, sich bei seiner Freundin infiziert zu haben, läßt sich untersuchen. Er ist gesund. Der Freund erfährt, daß er sich bei der Kellnerin angesteckt hat.

Ein Mechaniker

Ein Vorarbeiter in einer Fabrik. Er ist krank, hat sich aber aus Leichtsinn vernachlässigt, da Freunde ihm rieten, einen ‚Wunderdoktor' aufzusuchen. Seine Frau ist hochschwanger. Kurze Bilder zeigen ihr Heim, ihre glückliche Ehe und die Freude auf das erwartete Kind! Das Kind wird geboren - und während die Schicksale der anderen sich weiter entwickeln, stellt sich heraus: Das Kind ist syphilitisch! - Die Frau vollkommen ratlos - verzweifelt - seelisch gebrochen - sieht keinen anderen Ausweg - öffnet den Gashahn des Küchenherdes, um dem Kinde und sich die Qualen der Krankheit zu ersparen. Wie durch ein Wunder wird das Kind gerettet - kommt in eine Klinik - und die Ärzte, die großen Helfer der Menschheit, lassen das Kind gesunden!

Eine verheiratete Frau

Eine verheiratete, leichtsinnige Frau lernt beim Tanz einen jungen Mann kennen. Beide finden Gefallen aneinander - und - auch sie muß einen Arzt aufsuchen.

Klinik

Viele Schicksale streift der Film, viele physisch und psychisch leidende Menschen suchen Heilung und Rat beim Arzt und in der Klinik, wo Hygiene, neueste Heilmethoden, geschultes Personal und Aufklärung ihnen zu Hilfe kommen. In wissenschaftlicher und sachlicher Darstellung werden ihnen hier die verschiedenen Erkrankungen und Mittel zu ihrer Verhütung gezeigt.

Die *Leitmotive*, die durch diesen Film klingen sind:

Vorsicht!
Rechtzeitige Behandlung!
Rücksicht auf Andere!
Gesunde Lebensweise!

Aus: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1588, 1931

Kritiken

Die Uraufführung des schweizerischen Kulturtonfilms der Praesens-Film A.-G. Zürich FEIND IM BLUT fand gleichzeitig in Berlin und in Basel (Palace-Kino) statt. Mit dieser zweiten Großproduktion beweist die Präsens-Film A.-G. aufs eindringlichste, daß eine schweizerische Filmproduktion nicht nur im Bereich des Möglichen liegt, sondern schon zur Tatsache geworden ist. Die deutsche und schweizerische Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten hat das Protektorat über diesen Film übernommen - braucht es noch einer besseren Empfehlung?

Die Regie lag in den Händen von Walter Ruttmann, der sich durch seine MELODIE DER WELT einen bekannten Namen machte, Wolfgang Zeller schrieb die ausgezeichnete Begleitmusik, der Schweizer Berna stand an der Kamera: ein künstlerisches Trio, aus dessen Zusammenarbeit etwas Ganzes entstehen mußte. Künstler und Ärzte haben sich die Hand gereicht und ein Werk geschaffen, das sowohl vom klinisch-wissenschaftlichen wie vom künstlerischen Standpunkt aus gelungen ist. Genial setzt der Film ein! Ruttmann hat sich nicht umsonst mit dem Problem des abstrakten Films auseinandergesetzt: es gelingt ihm vom ersten Augenblick an, den Zuschauer zu bannen. Köstliche Früchte, über denen noch der Flaum der Unberührtheit schimmert, verwandeln sich in Gesichter gesunder Kinder, wandeln sich zurück in Früchte, aus denen plötzlich Ungeziefer und Würmer hervorbrechen; aus unheimlich zerstörten Äpfeln wird das trostlose Antlitz eines syphilitischen Kindes, ekles Gewürm beginnt zu kriechen, verwandelt sich in ein schwärendes, brodelndes Geschwür, das sich ausbreitet, alles verschlingend, während nun auf diesem unheimlichen Untergrund in knappen, schlagenden Sätzen die trostlose Geschichte der Geschlechtskrankheiten abrollt. Ein Aufatmen: glitzernde Retorten, Reagenzgläser! In der kristallenen Klarheit des modernen Laboratoriums wird das Gift eingefangen, erkannt, bekämpft. Die Hauptdaten im Kampf gegen die Geschlechtskrankheiten wirken wie eine Erlösung! Es ist nicht vermessen, zu behaupten, daß durch diese packende Ouvertüre der Filmkunst neue Wege gewiesen werden.

Aus dem suggestiven Gefühlsuntergrund heraus wächst die Wirlichkeit, das Leben und Atmen der Großstadt mit ihrer Arbeit, ihren Verführungen und ihrer Trostlosigkeit. Mit einem Medizinstudenten, dem selbst die Angst vor der Krankheit im Nacken sitzt, wird der Zuschauer zum interessierten Hörer in einem Hörsaal, im Laboratorium, in der Beratungsstelle und im Behandlungsraum einer dermatologischen Klinik. Mit ihm erlebt er den Taumel des großstädtischen Vergnügungslebens in Tanzdielen, Bars, Nachtlokalen - wo die bekannte Zürcherin Gertrud Schoop als Kabarett-Tänzerin ins grelle Licht der Scheinwerfer gerissen wird -, eine Nacht in den Tiefen der Gosse, einen trüben Morgen quälender Angst, das Aufschrecken des ernüchterten Menschen. - Die Welt des Arbeiters: Bilder von stärkster Prägnanz, photographische Kunstwerke fangen jene Atmosphäre ein, in der er lebt. Kaschemmen, düstere Straßen, Landwehrkanal, Arbeits- und Schlafräume. Hier spielt sich die Tragödie des infiszierten Arbeiters (Bienert, aus der Gruppe junger Schauspieler) und seiner Frau (Walpurga Gmür) ab, die beim Wunderdoktor Heilung suchen, dadurch die Geburt eines kranken Kindes verschuldend. Nachbarn retten die verzweifelte Mutter, das Kind vor dem Tod am Gasherd, und siegreich in dieser Welt der Krankheit und Verzweiflung ersteht dem Vater und seinem Kind der tröstende Ausblick auf Heilung durch wissenschaftlich-sachgemäße Behandlung. Wieder schimmern, Früchten gleich, die gesunden, aufgeschlossenen Gesichter und Augen glücklicher Kinder; in der reinen Höhe der Berge erschließt sich dem Studenten eine neue, höhere Form der Liebe.

Ein Film, der es versteht, ein sachliches Bild der Krankheitsdiagnose, der klinischen Behandlung und ihres Erfolges zu geben, dem jede moralisierende Tendenz fernliegt, der ermutigt und Wege weist, ohne falsches Pathos, und auch bei der Behandlung eines so delikaten Gebietes, wie es die Geschlechtskrankheiten darstellen, immer dezent bleibt, verdient wohl, daß man ihn als Kulturfilm bezeichnet - er ist eine künstlerische und kulturelle Tat zugleich. Um seinen Erfolg braucht er nicht zu bangen.

Aus: Neue Zürcher Zeitung, 20. April 1931

(...) Ein Film, in dem es um so ernste Dinge geht wie venerische Krankheiten, verträgt kein Spiel mit Details und einer Aufhäufung von Stimmungsmotiven, wie wir sie aus BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT kennen. Ruttmann nimmt jede Gelegenheit wahr, um sich in Details zu verlieren und sehr häufig in unwichtige Details, auch wenn sie ausgezeichnet dazu beitragen können, die Atmosphäre einer Umgebung zu evozieren. Es gibt keinen Unterschied zwischen der Hauptsache und den Nebensachen. Das lenkt die Aufmerksamkeit ab und zerbröckelt den Film, der auf diese Weise ein Bau aus kleinen Fragmenten zu sein scheint, die zwar sehr kunstvoll zu einem Mosaik zusammengefügt sind, aber doch nicht die große Linie und strenge Komposition ersetzen können, die das Thema erfordert. Das ist der Fehler in Ruttmanns Film, ein Fehler, der dem Werk zwar schadet, aber doch nicht verhindert, daß FEIND IM BLUT einen sehr wichtigen Platz in Ruttmanns Oeuvre einnimmt. Die fesselnde und immer wieder überraschende Montage, das gedämpfte und diskrete Spiel aller Mitwirkenden, die lebendigen, interessanten Ideen der Kamera, das alles machte aus FEIND IM BLUT einen sehr merkwürdigen Film, mit dem Ruttmann bewiesen hat, daß er - was nur wenige vermutet haben - auch für den Spielfilm besondere Talente hat.

Een nieuw succes voor Ruttmann, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, vermutlich 1931 (Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf)

Walter Ruttmann und Wolfgang Zeller sind schon öfters gemeinsam hervorgetreten. (...) Zellers Melodien passen sich stets Ruttmanns weitausholender Geste an, die das Bild der Welt zur Symphonie zu formen sich bestrebt. Trotz der ausgesprochenen Tendenz des Films FEIND IM BLUT bauen die beiden den Film wie eine großangelegte soziale Symphonie auf, in die sie wiederum eine "Symphonie der Leidenschaften", wie Ruttmann sie nannte, hineinfügen.Die Führung durch jene symphonischen Hintergründe übernimmt ein schöner Slow-fox, der, alle sozialen Schichten durchlaufend, sich von der Bar über das Orchestrion zur Schrammelmusik hindurchspielt.

H. Angel, in: Film und Ton, Nr. 18, 2. Mai 1931 (=Wochenbeiblatt der Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 104/105, 2. Mai 1931).

Das große Talent Walter Ruttmanns bewährt sich in diesem Film, in dem es einen bestimmten Stoff in bestimmter Richtung entwickeln muß, viel besser und gelöster als in dem Film BERLIN. Die Handlungsfragmente sind ausgezeichnet überschnitten und einmontiert; die Beziehung zwischen diesen Abschnitten und den der allgemeinen Aufklärung gewidmeten ist auf echt filmische Weise hergestellt worden; die Sprache wird nur dort angewandt, wo sie wirklich nötig ist. Der einzige Einwand, der aber keiner ist: daß der Film gerade wegen seiner fortgeschrittenen Lösungen zu hohe Anforderungen an ein breiteres Publikum stellt.

Siegfried Kracauer: Film-Notizen, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 310, 27. April 1931, Abend-Ausgabe

IN DER NACHT
Eine musikalische Bildphantasie (1931)

Produktion: Tobis-Tonbild-Syndikat AG, Berlin (Tobis-Melofilm GmbH)
Erdacht und gespielt von: Nina Hamson
Regie: Walter Ruttmann
Kamera: Reimar Kuntze
Ton: Dr. Bittmann, Martin Müller
Musik: Robert Schumann ('In der Nacht')
Zensur: 7. September 1931. Prüfnummer: B 29804
Länge: 1 Akt, 185 Meter
Uraufführung: 12. Oktober 1931, Berlin (Titania-Palast, im Beiprogramm zu *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*)

Anmerkung

Der Film entstand laut Vorspann "zum 75. Todestage von Robert Schumann". Außerdem wird im Vorspann folgendes Zitat von Robert Schumann gebracht: "...unbewußt hält neben dem Ohr das Auge mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich zu deutlichen Gestalten verdichten...".

Inhalt

Aufblende. Eine Frau (Nina Hamson) sitzt träumend am Klavier. Lichtreflexe glitzern auf dem Wasser. Feine Lichtsplitter auf der Wasseroberfläche. Stürzendes Wasser. Dämpfe steigen auf. Wasser spült an Felsen, ans Ufer. Der Himmel hängt voll schwerer Wolken. Lichtreflexe auf ruhendem Wasser. Wildbach. Strudelförmiges, abstraktes Kreiselmotiv. Breite Lichtspuren auf dunklem Wasser. Verträumter Blick der Pianistin. Zwischen Bäumen leuchtet ein See.

Langsam zieht ein Segelboot dahin. Wasser kräuselt sich anmutig. Die Pianistin blickt verklärt. Stürzender Bach. Dunkle Sträucher. Lichtreflexe auf aufgepeitschtem Wasser. Herbstlaub wird vom Wind aufgewirbelt. Auch die Sträucher biegen sich im Wind. Der Himmel verdunkelt sich, die Wolken rasen. Irisähnlicher Lichtschimmer. Helle Wellen. Schnell aufflackernde Lichtspiele. Wolkenhimmel. Die Pianistin. See zwischen den Bäumen. Wellen, Wasserfall, umspülte Steine. Zigarettenrauch. Die Pianistin blickt erlöst. Kreisförmige Lichteffekte blitzen im Wechselspiel mit aufsteigendem Rauch.

Kritiken

Im April des Jahres 1799 schreibt ein Rezensent in der 'Allgemeinen Musikalischen Zeitung': "Der Musiker denkt und empfindet dem Dichter vor - kann es nicht umgekehrt sein?" Und kommt zu dem Schluß, daß eine vollständige Vermischung, sowie ein Wettrennen um den Vorrang der Künste untereinander ganz unmöglich ist, weil "Musik allzu fließenden Charakters ist, als daß die Formen der Dichter oder die Tinten der Mahler ihr darin zu folgen vermöchten." Darüber zerbrach man sich also schon vor 132 Jahren den Kopf - um so begreiflicher, daß es Walter Ruttmann reizte, dieses Problem einmal mit modernen Kunst-Mitteln anzugehen; was auch heute, da sich die physikalischen Zusammenhänge der Künste aufzuhellen beginnen, eine größere ästhetische Berechtigung hat als damals. Wenn es sich um das 'Folgenkönnen' handelte, so wäre seine Montage zu Schumanns Phantasiestück IN DER NACHT durchaus geglückt; wie in eine Wachsplatte gedrückt gleichen sich Tempo und Rhythmus von Musik und Bild. Um diese Identität zu erreichen, hätte es jedoch genügt, sich abstrakter Zeichen in Fischingers Art zu bedienen. Fischinger kommt durch seine gesichtslosen Ton-Übersetzungen oft zu sehr starken Wirkungen, weil er sich lediglich auf rhythmische Assoziationen konzentriert und gerade durch den Verzicht auf Gesicht und Bild *abstrakt*, d.h. mit der Musik auf einer Ebene bleibt. Ruttmann aber geht über die rhythmischen Assoziationen hinaus und gibt Visionen der Melodie! Sonst wäre ihm auch der Irrtum, mehr das Mienen- als das Klavierspiel der Pianistin zu betonen, nicht unterlaufen. Da, wo er Kurven und Spiralen zeichnet, sich also an die 'Umrisse' hält, die Schumann (laut Vorwort) beim Hören von Musik oft gesehen haben will, kommt er der Identität von Ton und Bild, die er einmal umgekehrt, also filmtonlich, zu erreichen hoffte, noch am nächsten. (Der Fall Eisenstein-*Romanze* und *Mickey Mouse* liegt anders!). Wo er hingegen Bilder gibt, auch wenn er ihre Konturen absichtlich verwischt, um ihnen die Assoziative zu lassen, gerät er in kunstgewerbliche Bezirke, die weder mit Musik, noch mit Ton-Film mehr das geringste zu tun haben.

H. Angel: Musikalischer Querschnitt, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 250, 19. Oktober 1931

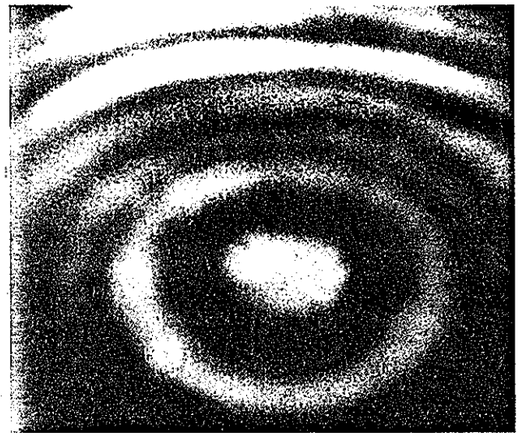
Neue Ton-Bild-Versuche

Es mag manchem als Selbstverständlichkeit erscheinen, daß mit der Erfindung des Tonfilms sofort Versuche eingesetzt hätten, den Ton, den musikalischen Klang bewußt, d.h. künstlerisch in Parallele zum filmischen Bild zu setzen, ihn filmisch zu gestalten. Daß dies in Wirklichkeit nicht geschehen ist, gehört zu jenen Merkwürdigkeiten, die allerdings nicht allein in den Kunstbereich gehören, sondern in erster Linie aus der Wirtschaftslage des Tonfilms zu erklären sind. In gewisser Weise hatte auch der Künstler dem Tonfilm gegenüber versagt. Hier, wo es galt, Ton und Bild zu einem Kunstwerk zu vereinen, fehlten die Persönlichkeiten, die fähig waren, Ohr und Auge gleicherweise künstlerisch zu gebrauchen; und als einmal ein Künstler einen solchen, vom Klang aus gestalteten Tonfilm schuf - Eisenstein seinen Film *Sehnsucht* - wurde das Neue des Versuches von der Kritik nicht erkannt. Erst heute, vielleicht angeregt durch die Erfolge der Tonbildparodien *Mickey Mouse*, mehren sich die Versuche, einen künstlerischen *Ton*film zu schaffen. Leider wird auch hier die Spekulation auf einen angeblichen Publikumsgeschmack nicht außer acht gelassen; da kommen dann Filme zustande, wo kitschige Bilder zu sentimentaler Musik eine Programmausdeutung geben, gegen die alle Wortausschmückung der Programmausdeuter in 'Konzertführern' verblassen. Ernsthaft zu werten ist das Unterfangen Walter Ruttmanns, in seinem Film IN DER NACHT Schumannsche Musik filmisch in Bild und Bewegung zu veranschaulichen. Als Motto und Rechtfertigung kann ihm Robert Schumanns eigener Ausspruch dienen: "Unbewußt hält neben dem Ohr das Auge mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich zu deutlichen Gestalten verdichten." Die Gefahr eines solchen Filmes liegt nur darin, daß der freien Fantasie des Hörers Gewalt angetan wird, indem sie in eine eindeutige, ganz bestimmte Richtung gelenkt wird. Es bleibt aber anzuerkennen, daß die Bilder von Walter Ruttmann fantasievoll, weiträumig erdacht sind und sich in gewisser Weise zu einer einheitlichen musikalisch-filmischen Bildfantasie verdichten.

Eberhard Preußner, in: Melos, Mainz, Heft 11, November 1931, S. 368f

Musik-Filme

In einem kleinen Film, der so vortrefflich montiert, so stark und geradlinig im Rhythmus ist, daß er beinahe selbst Musik wird, folgt Ruttmann der schwermütigen romantischen Nocturne, die Nina Hamson auf dem Flügel spielt: es ist ein Film vom Wasser, vom strömenden, wirbelnden, aufspritzenden Wasser, das Wegfließen von Wasserkreisen in entgegengesetzten Richtungen.



Wasser, das in wiegende Bäume übergeht, in kahle Bäume in einem tristen Herbst, den Wirbelwind der Blätter gar, und wieder aufs Wasser zurückkommend ein vages und diffuses Lichtspiel, durch das eine noch hellere Rauchwolke hinkreiselt und schließlich mit dem Verhallen der Musik verschwindet. 'Cinéma pur', nur ab und zu von einem Close-up Nina Hamsons unterbrochen.

Genau wie Fischingers Filme treibt ein derartiges absolutes Filmgedicht auf Gefühlen von Lust und Wohlbehagen, hängt in vollzogener Harmonie vom Unterton der Musik ab und (ist) als solches einer der dankbarsten Filme für das Publikum, das sie mehr *empfindet* als sieht. Als Beispiel eines reinen 'ciné-poème' ist dieser Film auch eine seltsame und erfreuliche Nachblüte des alten Avantgardewerks.

Muziek-films. Walter Ruttmann's IN DER NACHT, Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, datiert vom 5. November 1933
(Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf)

Montage und Supervision bei:

CEUX DU VIKING
Regie: Varick Frissell / René Ginet
(1931)

Produktion: Comptoir Français Cinématographique
Supervision: Walter Ruttmann
Buch: Varick Frissell, Garnett Weston
Bearbeitung: René Ginet
Kamera: Alfred Gandolfi, Maurice Kellermann, A. E. Penrod, Schlazy, Braun Monteray, Alfred Guichard
Montage: Walter Ruttmann
Darsteller: Jackie Monnier (Daisy), Daniel Mendaille (Jeff), Pierry Nay (Luck), André Nox (Dick Jackson) sowie Jim Rio, Marcel Baucay
Länge: 77 Minuten
Uraufführung: Ende Februar 1932, Paris

Anmerkung

Varick Frissell hatte von einer Expedition nach Neufundland Dokumentar-Filmaufnahmen mit nach Amerika gebracht. Bei einer zweiten Reise wollte er noch einige zusätzliche Szenen sowie Überleitungen und Anschlüsse drehen. Sein Schiff, die Viking, sank jedoch, und Frissell kam mit der Besatzung und seinem Stab ums Leben. Die amerikanische Fassung entstand 1931 unter dem Titel *The Viking* und wurde nach Frissells Tod von George Melford fertiggestellt. Die Darsteller waren: Louise Huntington, Charles Starrett, Capt. Bob Bartlett, Arthur Vintor. Die Dokumentaraufnahmen wurden in beiden Fassungen verwendet.
Aus: Catalogue des films français de long métrage. Films sonores de fiction 1929-1939, Bruxelles 1981

Inhalt

Jeff und Luck, zwei Seehundfänger an Bord der Viking, lieben dasselbe Mädchen, eine Waise aus der Hafenstadt St. John. Diese hat sich mit John verlobt, fürchtet aber Jeffs Rache. Tatsächlich versucht jener voller Haß und Heimtücke, seinen Rivalen im Verlauf einer Jagd zu beseitigen. Ein Unwetter überrascht sie im Eismeer, doch es gelingt ihnen, das rettende Ufer zu erreichen - dank Lucks Mut, der seinen schneeblinden Gefährten nicht im Stich läßt. Jeffs eifersüchtige Mißgunst verwandelt sich in Dankbarkeit, und er begreift, daß er kein Recht hat, dem Glück der beiden im Wege zu stehen. *Ceux du Viking* ist, wie man sieht, kein Dokumentarfilm, sondern ein Spielfilm von großer epischer Kraft. (...) Nicht vergessen werden sollte, daß die so bemerkenswerte Montage des Films die Handschrift von Walter Ruttmann trägt, diesem Großmeister des Bildrhythmus...

Michel Gérac, in: Cinémonde, Paris, Nr. 176, 3. März 1932

ACCIAIO
(1933)

Produktion: Cines-Film Co., Rom
Verleih: Terra
Regie: Walter Ruttmann
Regieassistenz: Mario Soldati
Buch: Walter Ruttmann, Mario Soldati, Emilio Cecchi nach einer Vorlage von Luigi Pirandello
Produktionsleiter: Emilio Cecchi
Kamera: Massimo Terzano, Domenico Scala
Architekt: Gastone Medin
Montage: Walter Ruttmann, Guiseppe Fatigati
Musik: G.F. Malipiero
Dirigent: M. Rossi
Ton: Vittorio Trentino
Darsteller: Isa Pola (Gina), Pietro Pastore (Mario), Vittorio Bellaccini (Pietro), Alfredo Polveroni (Giuseppe)
Länge: 1.839 Meter

Deutscher Titel:

ARBEIT MACHT GLÜCKLICH (STAHL)

Deutsche Bearbeitung und Vorspruch: Hanns Heinz Ewers
Zensur: 27. April 1933. Prüfnummer: B 33706
Länge: 7 Akte, 1.931 Meter

Uraufführung: 1. Mai 1933, Bochum (Lichtburg)
Kinostart: 16. Mai 1933, Berlin (UT Kurfürstendamm)

Anmerkungen

Die von Hanns Heinz Ewers bearbeitete deutsche Fassung ARBEIT MACHT GLÜCKLICH ist nicht erhalten. Die folgende Inhaltsangabe und die Kritiken beziehen sich auf diese ohne Ruttmanns Einverständnis zustande gekommene Fassung. Er sei darüber "nicht glücklich. Aber er hat den bei Avantgarde-Filmen so oft üblichen 'Protest' unterlassen"(Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 172, 25. Juli 1933).

Inhalt

Terni ist die Stahlstadt des neuen Italien, wie in Deutschland Essen an der Ruhr. Die Bewohner Ternis sind fast alle in den Stahlwerken beschäftigt; ihr Leben ist schicksalsmäßig verbunden mit dem Werdegang des Stahls. Mario, ein junger Mann, der vom Militär kommt, ist ein begeisterter Sportler. Mehrfach schon schnitt er in den Radrennen der Bersaglieri gut ab; die Radwelt erblickt in ihm den voraussichtlichen Sieger in dem Straßenrennen 'Rund um Italien'. Als Mario vom Soldatendienst in die Heimat zurückkehrt, findet er vieles verändert. Gina, die er liebt, hat inzwischen ihr Herz Pietro zugewandt, der ein ernster Arbeiter im Werk ist und sich ganz seiner Pflicht hingibt. Mario und Pietro sind Freunde. Die beiden fahren täglich zusammen den Weg zur Arbeit auf ihren Rädern und veranstalten unter sich ein Rennen um den Preis, der erste zu sein, der Gina begrüßt. Das Mädchen schwankt zwischen den beiden. In ihrem Herzen ist die Liebe zu Mario, die während seiner Abwesenheit geschlummert hatte, aufs Neue erstarkt: sie gerät immer mehr in einen Herzenskonflikt, weil sie Mario liebt und Pietro, mit dem sie verlobt ist, die Treue halten will. Nach dem Alltag der Arbeit findet das Arbeitsvolk der Stahlwerke von Terni am Sonntag sein Vergnügen auf dem Jahrmarkt. Gina, Pietro und Mario gehen zusammen zum Tanz. Im Verlaufe des Vergnügens wird Pietro auf Mario eifersüchtig und gerät mit ihm in Streit. Arbeitskollegen trennen die beiden. Dieser

Zwist soll tragische Folgen haben. In der Fabrik, wo Mario und Pietro in einer Abteilung zusammen arbeiten, geschieht ein Unglück. Ein Mißverständnis ist Ursache einer Katastrophe, bei der Pietro den Tod findet. Obwohl die Untersuchung ergibt, daß Mario keine Schuld hat, bleibt ein Verdacht auf ihm. Alle, die wissen, daß Pietro seiner Liebe zu Gina im Wege stand, vereinigen sich in stummer Anklage gegen ihn. Mario ist geächtet und vereinsamt. Die Feindseligkeit der Menschen hätte ihn zerbrochen und selber zum Menschenfeind gemacht, wenn er nicht eines Tages beim großen Radrennen 'Rund um Italien', von der Begeisterung zum Sport hingerissen, sich ungemeldet in den Endspurt des Rennens geworfen hätte. Nachher findet er den Weg zurück zur Arbeit.

Die Arbeiter gehen zur Nachtschicht. Jeder gibt seine Kontrollmarke ab, das Schalterbrett am Eingang wird leer; eine einzige Marke bleibt übrig, es ist die Marios. Spät kommt er auf seinem Rade angefahren, der Wächter schließt hinter ihm, dem Letzten, der ans Werk geht, das Tor.

Einer, der sich schon verloren gab, hat im Glauben an das Glück der Arbeit den Sinn des Lebens wiedergefunden, sich frei gemacht aus seelischer Not; er ist wieder ein brauchbarer Mensch geworden, denn: Arbeit macht glücklich!

Aus: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1968, 1933

Kritiken

Dieser Film, den Walter Ruttmann nach einem Manuskript von Luigi Pirandello mit italienischen Künstlern gedreht hat, hieß ursprünglich STAHL. Wie Walter Ruttmann damals Berlin aufnahm: als Bewegung, als vielfältige Kraft, als Symphonie von Bildern und Geräuschen, so nimmt er diesmal ein italienisches Stahlwerk auf: technisch vollkommen, artistisch hinreißend, visuell und akustisch beglückend. Wer unter der akustischen Unausgeglichenheit vieler deutscher Tonfilme, unter der lauten und patzigen Dialogführung, unter dem Geschmetter auch der harmlosesten Spielmusik gelitten hat, kann die Genauigkeit und musikalische Akkuratesse dieses Films nicht genügend rühmen. Bildschnitte und Bildrhythmus, Musik und Dialog korrespondieren miteinander. Auffallend gut werden die Worte eingesetzt, niemals zu laut, niemals als Selbstzweck, fast nebenher, kurz, knapp, trocken, in völliger Übereinstimmung mit der Musik von Malipiero.

Die Zusammenarbeit von Ruttmann und Malipiero ist besonders glücklich gewesen. Meisel glaubte früher, Maschinenlärm und Straßengeräusche auch durch musikalischen Lärm, durch musikalische Stoßrhythmen wiedergeben zu müssen. Malipiero schreibt eine viel kargere, sparsamere, elastischere Musik, die nicht illustriert und nicht unterstreicht, aber ausgezeichnet gliedert und sehr übersichtlich ist. Malipiero kann es sich leisten, diese Musik an einzelnen Stellen durch einige wenige Kolbengeräusche zu unterbrechen und in anderen Momenten die gesamte Lautskala des Stahlwerks sprechen zu lassen. Die Bilder, die Ruttmann mit den Kameraleuten Terzano und Scala aufgenommen hat, sind hervorragend in ihrem Wechsel von Schwärze und Feuer, meisterhaft angeordnet, meisterhaft geschnitten. Die Schauspieler Isa Pola, Pietra Pastore, Vittorio Bellaccini und Alfredo Polveroni fügen sich hervorragend ein.

Dieser Film ist artistisch ein Ereignis. Er ist in Italien von modernen Künstlern hergestellt, von geistigen Menschen. Ein Beispiel für die deutsche Filmindustrie, sich an die modernen Künstler zu wenden, an die Vortrupps der Kunst. Sie sind am wenigsten auszuschalten, wenn es den Neuaufbau des deutschen Films gilt. Dieser neue deutsche Film dürfte seine Vorzüge allerdings nicht im rein Artistischen suchen. Aus dieser Absicht heraus hat Hanns Heinz Ewers den Titel und den Vorspann des italienischen Films geändert. Er heißt jetzt ARBEIT MACHT GLÜCKLICH. Dieser Satz wird in den Einleitungsworten noch besonders ausgebaut und betont. Dadurch wird ein starkes Thema für einen deutschen Film angeschlagen. Dieser italienische Film wird aber mit einer Bedeutung belastet, die den Zuschauer irritieren muß. Der neue Titel legt den Wert auf die Handlung und auf das Manuskript von Pirandello. Gerade diese beiden aber sind die Schwächen des Filmes. Er enthält nur eine kleine Liebes- und Eifersuchtsgeschichte (die von der Regie taktvoll eingebaut wird). Außerdem ist noch folgendes zu bemerken. Der Titel ARBEIT MACHT GLÜCKLICH heißt im ursprünglichen Sinne: Arbeit ist sittlich, Verdienst ohne Arbeit ist unsittlich; Arbeit macht glücklich, nicht Genießen. Dieser ethische Sinn ist aber für Deutschland selbstverständlich, wo die Millionen arbeiten wollen, Arbeit *ersehnen*. Arbeit gegen Trägheit auszuspielen ist in Deutschland nicht möglich. Es war in Rußland möglich, wo solche Filme tatsächlich die präziser Arbeit Ungewohnten zur Arbeit erziehen wollten.

Darum kann dieser Film nicht in seinem mißglückten Buch, nicht in seiner Handlung, nicht in seiner kaum vorhandenen Tendenz für Deutschland maßgebend sein. Er ist rein artistisch zu betrachten. Seine inhaltliche Bedeutung ist gering. Seine artistische Bedeutung ist trotzdem außerordentlich, weil er eine souveräne und selten gewordene Beherrschung der filmischen Mittel zeigt.

Herbert Jhering: Arbeit macht glücklich, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 228, 17. Mai 1933

ISA POLA und PIETRO PASTORE
in dem Cines Pittaluga-Film der Terra „ARBEIT MACHT GLUCKLICH"

ACCIAIO, STAHL, lautete der ursprüngliche Titel von Walter Ruttmanns neuem Film, der auf Deutsch sehr unglücklich ARBEIT MACHT GLÜCKLICH getauft wurde.

STAHL..., das ist auch der passende Name für diesen Film, der keinesfalls Moral predigt trotz des an den Haaren herbeigezogenen 'Vorworts' von Hanns Heinz Ewers, in dem kühn behauptet

wird, daß man seit dem 30. Januar in Deutschland nicht mehr fragt: "Wie werde ich reich und glücklich?", sondern einfach sagt: "Arbeit macht glücklich"; basta. (...)

Daß Arbeit glücklich macht, interessierte Ruttmann offenbar ganz und gar nicht, wohl aber, wie die Arbeit aussieht! Bis direkt vor die glühenden Stahlöfen haben sich Ruttmann und seine talentierten Photographen Terzano und Scala mit ihren Kameras gewagt. Sie haben die phantastischen Formen der Stahlbänder, die weißglühend blendend wie Lichtschlangen durch die Fabrikhallen schießen, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen. Wie Blöcke aus glänzendem Licht gehen die Stahlklumpen von Arbeiter zu Arbeiter, bestrahlen die Menschen phantastisch, und alles, was aus dem Bereich ihrer Glut liegt, ist in schwarze Finsternis verdammt. Dieser Stahl, diese Glut, dieses Licht und diese Dunkelheit haben die wahren Hauptrollen im Film; verglichen damit werden die Menschen zu bleichen Wesen, deren Leben sich außerhalb der Fabrik in einer unbestimmten Atmosphäre abspielt.

Aus all dem zeigt sich, daß STAHL ein echter Ruttmann ist, ein Film, in dem die Dinge wichtiger sind als die Menschen, ein Film, der das Wesen des Materials enthüllt, aber dem Wesen der Menschen wenig Aufmerksamkeit widmet. Und trotzdem hat Ruttmann in diesem Film Augenblicke, in denen er deutlicher als je zuvor einen Regisseur für menschliche Vornehmheiten, für zarte aber treffende Details der menschlichen Gesellschaft zu sein beweist. Wie Ruttmann in kleinen, zerbrechlichen Szenen die Nuancen von Liebe und Eifersucht zwischen den drei jungen Menschen andeutet, das erinnert uns plötzlich an René Clair. (...)

ACCIAIO ist trotzdem noch ein wichtiger, optisch und akustisch (letzteres durch die hervorragende Musik von G.F. Malipiero) ungewöhnlich interessanter Film geworden, ein Filmdokument von der Arbeit in den Stahlfabriken von Terni, der vermutlich nie besser gemacht werden wird. Aber diese überzeugende Regie Ruttmanns und dazu noch ein wirklich gutes Manuskript, was wäre *das* für ein Film geworden!

Gespielte Kulturdokumente, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
(Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf)

Bild- und Tongestaltung bei:

BLUT UND BODEN
Grundlagen zum neuen Reich
Regie: Rolf von Sonjewski-Jamrowski
(1933)

Produktion: Stabsamt des Reichsbauernführers, Hauptabteilung Werbung, Berlin
Gedanken: Karl Motz, Hauptabteilungsleiter beim Stabsamt des Reichsbauernführers
Gestaltung: E. Th. Bruger
Bild- und Tongestaltung: Hans von Passavant, Walter Ruttmann
Bildaufnahme: Hermann Böttger, Heinz H. Schwertfeger
Tonaufnahme: Willy Radde
Trickzeichnungen: Svend Noldan
Graphik: F. v. Lamge
Musik: Willy Geisler
Darsteller: Jacob Sinn (ein Bauer), Hertha Scheel (seine Frau), Hans Stock (der alte Bauer) sowie Carl de Vogt, Heinz Berghaus
Zensur: 20. November 1933. Prüfnummer: B 35060
Länge: 2 Akte, 885 Meter
Prädikat: staatspolitisch wertvoll

Schmalfilm, Ton*:
1. Zensur: Zensur: 28. Januar 1936. Prüfnummer: B 41372
Länge: 329 Meter (Teil I: 106 m, Teil II: 97 m, Teil III: 126 m)
Prädikate: volksbildend, Lehrfilm

2. Zensur: 28. Januar 1936. Prüfnummer: B 41373
Länge: 304 Meter (Teil I: 111 m, Teil II: 76 m, Teil III: 117 m)

Uraufführung: 23. November 1933, Berlin (Marmorhaus, vor geladenen Gästen)

Anmerkung

Der Film enthält zahlreiche Szenen und Sequenzen aus BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, die die Großstadt als Ort des Verderbens und des Niedergangs belegen. Die zeitgenössischen Kritiker, die dieses Material sicherlich identifiziert haben dürften, gehen nicht darauf ein. Auch die Vorberichte über die Dreharbeiten erwähnen Ruttmanns Mitwirkung nicht.

Inhalt

Der Film besteht hauptsächlich aus einer Spielhandlung um eine alteingesessene Bauernfamilie, die ihr Anwesen verliert und in die Großstadt ziehen muß. Trickszenen, Graphiken, Schrifttafeln sowie ein Kommentar erläutern die Handlung.

Es ist Erntezeit; auf den Feldern herrscht emsiges Treiben. Der Weizen wird eingefahren und gedroschen. Das Brot wird gebacken, mit einem kreuzförmigen Schnitt gesegnet, dann angeschnitten. Die Bäuerin schmiert ihrem Kind eine Schnitte. Die bäuerliche Großfamilie versammelt unter den schattigen Gartenbäumen zum Mittagessen.

Zu dem hinter Pferd und Pflug gehenden Bauern erläutert der Kommentar: "Bauer ist, wer in erblicher Verwurzelung seines Geschlechts mit Grund und Boden sein Land bestellt und seine Tätigkeit als eine Aufgabe an seinem Geschlecht und seinem Volk betrachtet."

Eine Bauernfamilie ist bereits seit 300 Jahren auf dem Hof; eine dicke Bibel zeugt davon. Der alte Bauer träumt davon, daß der Hof noch tausend Jahre bestehen bleiben soll. Aber immer mehr Bauern müssen, wie der 'Wiesenmüller', ihr Anwesen aufgeben. Nach dem gemeinsamen Gebet setzt sich die Familie an den Essenstisch. Ein Bekannter bringt eine neue Hiobsbotschaft:

wieder wurde die Ernte eines Bauern noch auf dem Felde gepfändet. Graphiken und Trickzeichnungen geben eine Antwort auf die Frage: "Warum kann unser deutscher Bauer nichts verkaufen?" Zwar herrscht auf der Getreidebörse emsiges Treiben, aber es sind vor allem ausländische Produkte, die gehandelt werden und den deutschen Markt überschwemmen. Zudem zieht die deutsche Bevölkerung die ausländischen Waren vor und verschmäht die heimischen Produkte. Die kleine Dreschmaschine des Bauern geht kaputt. Vergebens sucht er um einen Kredit nach, um sich eine neue kaufen zu können. So bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu der altertümlichen Methode mit den Dreschflügeln zurückzukehren.

In der Stadt werden immer mehr Arbeiter entlassen, die vor den Arbeitsämtern vergeblich auf eine neue Beschäftigung warten.

Eine Graphik erläutert die Verschuldungswelle und veranschaulicht, wie ein Hof nach dem anderen unter den Hammer kommt. Auch die alteingesessene Bauersfamilie muß aufgeben. Ihr gesamtes Hab und Gut wird zwangsversteigert: "Von der Scholle vertrieben zwingt es den Bauern in die Stadt". Ein Zug braust heran. Großstädtische Hinterhöfe huschen vorbei. Moderne Fassaden stehen für die Ankunft in der Großstadt: neumontierte Szenen aus Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Die Wörter 'Krise', 'Mord', 'Börse', 'Heirat' und (sechsmal) 'Geld' blitzen auf. An Spieltischen werden Marken hin und her geschoben. Ein Leichenwagen fährt vorbei. In einer Fabrik werden Milchflaschen abgefüllt. Der Bus Nr. 25 bahnt sich einen Weg durch den Verkehr. In einer anderen Fabrik werden Baguettes am laufenden Band hergestellt. Ein Schupo regelt den Verkehr. An der belebten Kreuzung 'Am Königsgraben' am Alexanderplatz weist eine Reklametafel den Weg zu einem Möbelhaus. Vor dem 'Capitol' braust der Verkehr. Fahrzeuge aller Art verstopfen die Straßen. Ein älterer Mann huscht eiligen Schrittes auf die andere Straßenseite. Zeitungen werden hochgehalten: der 'Völkische Beobachter', dann die 'BZ am Mittag' ("Volkspartei bekämpft das Konkordat"), das '12-Uhr-Blatt' ("Zwei Morde..."), das 'Berliner Tageblatt' ("Regierungsparteien und Konkordat"), der 'Lokalanzeiger'...

Von einem Schupo, der den Verkehr regelt, wird auf Pferdebeine übergeblendet. Eine neue Zeitung wird hochgehalten. Es ist die 'Nationalsozialistische Landpost'.

"Der Zug der Landflüchtigen füllt die Großstädte". Die Geburtenrate in der Großstadt ist so schwach, daß sie, allein auf sich gestellt, in naher Zukunft aussterben würde.

Die Bauersfamilie lebt jetzt in einer tristen Hinterhofwohnung in der Großstadt. Der Vater ist entmutigt und deprimiert. Sein Sohn spielt im lichtlosen Hinterhof. Seine einzige Freude ist eine verdorrte Zimmerpflanze. "Verstädterung führt zum Volkstod".

Das idyllische Landleben wird dem Großstadtelend gegenübergestellt: "Das Bauerntum ist der Lebensquell des Volkes". Dem industrialisierten Westen wie dem Ruhrgebiet wird der ländliche Osten als der 'naturgegebene Siedlungsraum' gegenübergestellt. "Nur ein Bauernwall im Osten rettet und sichert Deutschlands Zukunft vor völkischer Überfremdung."

Fröhliche Kinder, Störche, Kühe, trächtige Schweine stehen für ein glückliches Landleben. Unter dem im Wind flatternden Hakenkreuzbanner marschieren Hitlerjugend und Jungmädel in eine neue Zukunft, den eigens für den Film komponierten 'Jungvolkmarsch' singend.

---

* 'Schmalfilm' steht für Filme auf 16 mm. Die heute überholte Bezeichnung wurde beibehalten, um die Lokalisierung dieser Filme etwa in den damaligen Katalogen und Zensurlisten zu erleichtern. 'Ton' bedeutet 'Lichtton-film', 'stumm' steht für einen Stummfilm mit deutschen Titeln.

ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934)

Produktion: Stabsamt des Reichsbauernführers, Hauptabteilung Werbung, Berlin
Produktionsleitung: Hans von Passavant
Mitwirkung: Abteilungsleiter Günther Grau vom Stabsamt des Reichsbauernführers
Regie: Walter Ruttmann
Idee: Karl Motz
Aufnahmeleiter: Jahnke
Kamera: Karl Hasselmann
Musik: Hans Peró, Hellmuth Rößner
Ton: Willy Radde
Darsteller: Fritz Rasp (Dr. Sandmann), Ernst Legal (der Vorsitzende), Karl Balhaus (Klaus, ein deutscher Student), Hildegard Hoeber (seine Schwester) sowie Rudolf Biebrach, Ralph Biron, Daniel Liebster, Hans Stiebner, Arthur Winkler
Zensur: 9. April 1934. Prüfnummer: B 36148
Länge: 500 Meter
Prädikate: volksbildend, staatspolitisch wertvoll, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
Länge: 193 Meter
Prädikat: volksbildend, Lehrfilm
Zensur: 15. Januar 1937. Prüfnummer: B 44493

Uraufführung: 14. April 1934, Berlin (interne Vorführung im Gloria-Palast)

Kinostart: 16. Mai 1934, Berlin (Ufa-Palast am Zoo, im Beiprogramm zu *Freut Euch des Lebens* von Hans Steinhoff)

Inhalt

Es ist Abend. Aus der 'Goldenen Krone' dringt gröhlender SA-Gesang. Im gegenüberliegenden Haus hört der Student Klaus dem Lied eine Weile zu, schließt dann das Fenster und setzt sich an seinen Schreibtisch. Seine Schwester Hilde tritt ein und bittet ihn, sie in den Gasthof zu einem wissenschaftlichen Vortrag von Dr. Sandmann zu begleiten. Klaus weigert sich, an dieser Vereinsmeierei teilzunehmen und vertieft sich stattdessen in seine Studien über die bäuerliche Kultur der Germanen. Nach und nach treffen die Versammlungsteilnehmer, allesamt sonntäglich gekleidete Honoratioren, vor der 'Goldenen Krone' ein, wo ein SA-Mann die Einladungskarten kontrolliert. Klaus, durch den Namen Sandmann stutzig geworden, macht sich nun ebenfalls auf den Weg zum Vortrag. Die Veranstaltung findet im Hinterzimmer des Gasthofes statt. Dr. Sandmann beginnt mit seinem Vortrag über Karl den Großen als den Begründer der deutschen Kultur. Durch die von den Kellnern immer wieder geöffnete Tür dringen wesentliche Teile seiner Ausführungen in die Kneipe. Als Dr. Sandmann die Behauptung aufstellt, die Germanen vor Karl dem Großen hätten keine Kultur gehabt, wird es Klaus zu bunt. "Ich protestiere mit dem Recht der Jugend, die weiß, wohin sie will, aber auch weiß, woher sie kommt!" Dann wirft er Dr. Sandmann vor, die deutsche Geschichte zu besudeln. Hilde, die erst durch das ruppige Auftreten ihres Bruders verunsichert war, stellt sich nun voller Stolz neben ihn und seine beiden Freunde. Mit verklärtem Blick setzt Klaus zu einer Rechtfertigung der germanischen Kultur an. Durch den Tabakrauch des Hinterzimmers wird eine sich aus Nebelschwaden lösende Eiche mit einem Hünengrab sichtbar. Während Klaus weiter über die 'Tiefe und Innerlichkeit des germanischen Kulturbegriffs' doziert, werden archäologische Zeugnisse aus der Vorzeit gezeigt: Keile, Werkzeuge, Töpfe, Gesichtsurnen sowie verzierte Gefäße, an denen besonders das 'Heilszeichen des urnordischen Hakenkreuzes' hervorgehoben

wird. In historischen Kostümen werden dann Eisenschwerter, Frauenschmuck sowie eine Lure vorgeführt. Ausführlich werden der Hiddenseer Goldschmuck und der Cordula-Schrein gezeigt. Nach Klaus Vortrag schweigen die Versammlungteilnehmer betroffen. Klaus wendet sich daraufhin an die Zuschauer und bittet sie, die deutschen Museen zu besuchen und sich diese Kostbarkeiten anzusehen.

Mit dem Film war auch ein Wettbewerb verbunden. Klaus fordert die Zuschauer auf, ihre Meinung zu Dr. Sandmanns Vortrag an die Hauptabteilung Werbung beim Reichsbauernführer zu schicken: "Helfen Sie uns, den Stolz des deutschen Volkes auf seine vieltausendjährige bäuerliche Kultur wieder zu wekken!"

Kritiken

Der Ufa-Palast am Zoo brachte gestern (...) im Beiprogramm den interessanten Kulturfilm ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, der vom Stabsamt des Reichsbauernführers hergestellt worden ist. Nach einer Idee von Karl Motz hat Walter Ruttmann den Film geschaffen, der in einer knappen Spielhandlung Fritz Rasp, Carl Balhaus, Ernst Legal, Hildegard Höber, Rudolf Biebrach und verschiedene Episodendarsteller auftreten läßt. (....)

Die filmische Wiedergabe der in gelehrten Sammlungen aufbewahrten Kulturfunde wird Tausende von Volksgenossen (...) die Augen öffnen.

Es wäre wünschenswert, wenn dieser filmische Unterricht weiter ausgedehnt würde, damit endgültig die Germanen der Welt als das gezeigt werden, was sie waren: ein Bauern- und Siedlervolk, das seine Nahrung aus dem Acker zog. Die dumme Behauptung, daß sie auf Bärenfellen gelegen und immer noch eins getrunken hätten, wird dann von allein verschwinden.

Aus: Kinematograph, Berlin, Nr. 93, 17. Mai 1934

Ein Film des Stabsamtes des Reichsbauernführers, der auf der gleichen hochwertigen Stufe steht wie der vor geraumer Zeit von der gleichen Stelle gedrehte und überall sehr beifällig aufgenommene Film BLUT UND BODEN.

Auch dieses Mal tritt das Stabsamt des Reichsbauernführers mit einem Film an die Öffentlichkeit, der ausgesprochen nationalsozialistischen Kampfgeist atmet, geht es doch um nichts Geringeres als darum, die von stark daran interessierter Seite angegriffene Ehre unserer bäuerlichen Vorfahren zu verteidigen und dem deutschen Volke zu zeigen, mit welchen skrupellosen Mitteln versucht wird, die altgermanischen Bauern als nomadisierende kulturlose Barbaren hinzustellen. Es müssen schon Menschen von ganz besonderer Geistesverfassung und schwerfälliger Auffassungsgabe sein, die diesen Film an sich vorüberziehen lassen, ohne in ihrem Innersten zu fühlen, daß das aus verstaubten Büchern herangezogene sogenannte Beweismaterial für die Behauptung, daß erst nach Einführung des römischen Christentums der Germane in engere Berührung mit der Kultur gekommen sei, etwas Totes, Konstruiertes ist im Vergleich zu den lebendigen Zeugen, die aus den Gräbern unserer Vorfahren auf uns überkommen sind und aus den prachtvollen Bildern dieses Films zu uns sprechen. (...) Der Film erlebte am Dienstag dieser Woche seine Uraufführung im Ufa-Palast am Zoo, Berlin, und wird von dort aus seinen Weg über die Leinwand der deutschen Filmtheater antreten. Wir wissen, daß dieser Film durch seine eindringliche Sprache, und seine packenden Bilder millionenfaches Echo in den Herzen der deutschen Volksgenossen wecken wird, schlummert doch erbgebunden in dem Blute eines Jeden das Wissen von der Art seiner Ahnen, für das er hier Bestätigung finden wird.

Aus: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 20, 19. Mai 1934

METALL DES HIMMELS
(1935)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Musik: Walter Gronostay
Idee: Hans Groos
Text: Paul Engelmann
Sprecher: Bruno Fritz
Kamera: Gerhard Müller
Graphisches Linienspiel: Wolfgang Kaskeline
Schnitt: Dr. Irmgard Henrici
Ton: Erich Dölle
Zensur: 23. Februar 1935. Prüfnummer: B 38668
Länge: 372 Meter
Prädikate: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
1. Zensur: 17. Juni 1935. Prüfnummer: B 39507
Länge: 148 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm
2. Zensur: 16. Januar 1939. Prüfnummer: B 50296
Länge: 149 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, stumm:
Länge: 167 Meter (Teil I: 97 m, Teil II: 70 m)
Zensur: 29. Januar 1936. Prüfnummer: B 41390

Uraufführung: 24. Februar 1935, Berlin (Ufa-Palast am Zoo, bei einer Ufa-Matinee mit neuen Industrie- und Kulturfilmen)
Weitere Aufführungen: 4. April 1935, Düsseldorf (Apollo-Theater, Sonderveranstaltung der 'Beratungsstelle für Stahlverwendung', Düsseldorf)

Preise: Ehrenplakette der Biennale Venedig 1936; Ehrendiplom des 'Festival International du Cinéma', Brüssel 1935

Anmerkung

Der Film entstand im Auftrag der 'Beratungsstelle für Stahlverwendung' (Stahlwerksverband A.G.) in Düsseldorf.

"Eingefügt in den Film ist ein graphisches Linienspiel, gezeichnet von Kaskeline, der eine alte Stahlwelt zerbrechen und eine neue entstehen läßt." (Aachener Anzeiger, 13. Juli 1935)

Inhalt

Im Zeichentrick wird dargestellt, wie sich aus der Tiefe des Weltalls ein Meteorit der Erde nähert, aufschlägt und einen Krater bildet. Eine kurze Spielszene zeigt die frühe primitive Eisenverarbeitung. In einem modernen Stahlwerk wird glühendes Eisen geschmiedet. Kriegsschiffe, Kampfflugzeuge, Panzer, eine Seeschlacht.

In einem Bergwerk wird Eisenerz gefördert. Ein Hochofen wird angestochen. Gleißende Ströme flüssigen Eisens fließen in die vorbereiteten Kanäle. Eine Bessemer Birne wirft Funkenregen. Stahlträger entstehen.

Maschinenteile werden zusammengeschweißt. Ein Stahlgerüst wächst empor. Kräne schwenken. Große Stahlbrücken überwinden Flüsse. Auch moderne Hochhäuser wie das Shell-Haus in Berlin beruhen auf Stahlkonstruktionen.

In einem Klassenzimmer schreibt der Lehrer den Satz "Auf Schritt und Tritt im täglichen Leben : überall Stahl!" an die Tafel. Ein Mädchen versucht mit einer Stahlfeder den Satz abzuschreiben.

Flugzeugen gleich gleiten Stahlfedern in Trickaufnahme über Büroklammern. Schrauben und Nägel schieben sich über Häm-

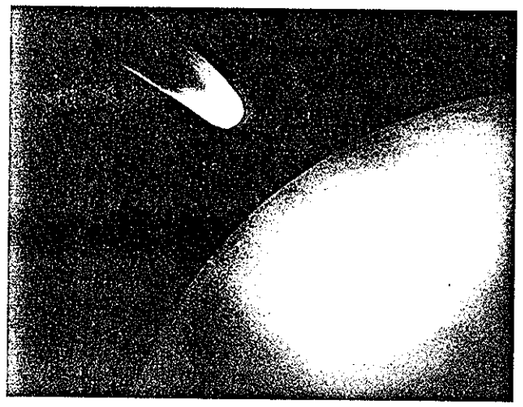
mer und Schraubenzieher. Eimer, Gießkannen, Kohlebehälter, Zigarettenhalter, Lampen, Fleischwolf, Pfannen, Töpfen, Scheren, Nagelreiniger, Haarscheren, Zangen, Hämmer, Spielzeug, Bügeleisen, Sägen und Hobel: alles Gegenstände, die ganz oder teilweise aus Stahl gefertigt werden.

Schreiner, Schuster, Schlosser und Hausfrau: sie alle benutzen Arbeitsgeräte aus Stahl.

In einer modernen Fabrik drehen sich Maschinenteile: sie sind ebenfalls aus Stahl.

Auch in der Landwirtschaft werden überall Stahlerzeugnisse eingesetzt: moderne Speichenräder, Pflug, Egge, Sense, Dreschmaschinen, Metalldächer.

Die modernen Verkehrsmittel wären ohne Stahl undenkbar; Züge, Autorennen, Schiffe, Flugzeuge, Autobusse, Fahrräder.



Dokumente

Kommentar:

1. Aus dem Krater, den der Meteor schlug, hoben vor fast 6000 Jahren Sumerer und Ägypter gediegenes Eisen. Dankbar nannten sie es: Metall des Himmels.

2. Dem Deutschen warfen die Götter nichts in den Schoß. Aber schon vor mehr als 2000 Jahren brach er im Siegerland Eisenstein, zwang ihn im Schmelzofen sich aufzuschließen und herzugeben den schimmernd-geschmeidigen Schatz: Stahl.

3. Wehrlos sollte Deutschland sein. Wehrlos wurde es, wenn man die deutsche Eisen- und Stahlerzeugung vernichtete und die eigene mit allen Kräften förderte. Vier Fünftel seiner Erzschätze verlor Deutschland - von hundert Hochöfen wurden ihm fast die Hälfte entrissen - ein Drittel seiner Walz- und Stahlwerke wurde ihm fortgenommen.

4. Trotzdem, besser - gerade deshalb haben sich die Männer der deutschen Stahlindustrie einer entschlossenen Förderung der Stahlerzeugung verschrieben. Aus dem Gefühl ihrer Kraft wuchs ihnen der Glaube an das Unmögliche. - Und sie schafften es! Gegen alle inneren und äußeren Hemmnisse. Wieder steht Deutschland an der Spitze der europäischen Stahlerzeugung. Aus Erz und Kohle bläst Glutwind des Hochofens Eisen - Veredelt wird es zu Stahl.

5. Deutsches Volk - Deutsche Arbeit - Deutscher Stahl!

6. Ende

Zensurkarte Nr. 38668 vom 23. Februar 1935

Walter Ruttmann über seinen Film

Vor ungefähr sechstausend Jahren gruben Sumerer und Ägypter jungfräuliches Eisen aus einem Krater aus, den ein Meteor geschlagen hatte. Dankbar nannten sie es METALL DES HIMMELS.

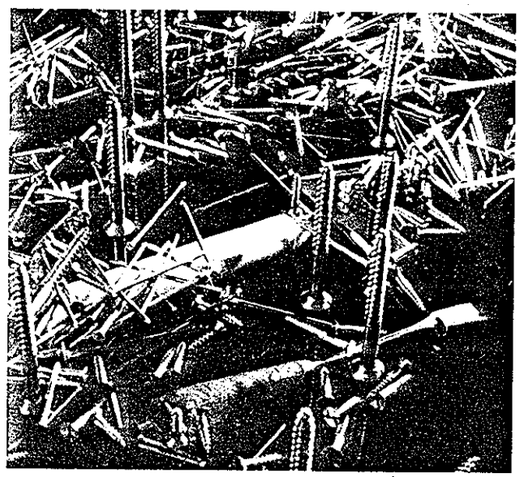
Unsere eigenen Vorfahren hatten kein solches Glück. Der primitive Mensch schuf seine ersten Waffen und Werkzeuge aus Stein. Aber mit diesen Werkzeugen entdeckte er das Eisenerz, grub es aus und gewann daraus das kostbare, schimmernde Metall, den Stahl.

In dem Ufa-Dokumentarfilm METALL DES HIMMELS habe ich zeigen wolen, wie man Eisenerz gewinnt. Der Film nimmt Sie mit hinunter in die tiefen Schächte, in denen die Bergleute das Erz abbauen; er zeigt Ihnen die Hochöfen, die Stahl- und Eisenhütten, die sich windenden Ströme des glühenden, geschmolzenen Metalls in ihrer ganzen glitzernden Pracht.

Wir sehen die Maschinen der Industrie in Aktion sowie Schiffe, die die sieben Meere befahren; wir beobachten Flugzeuge, Motoren und Eisenbahnen, die den Verkehr zwischen den Menschen erleichtern.

Pflug und Egge, Ernte- und Dreschmaschinen helfen dem Landwirt, Küchengeräte und andere Haushaltsartikel der fleißigen Hausfrau, während das Spielzeug sowohl der Belehrung als auch dem Vergnügen der Kinder dient, dieser zukünftigen Generation, die zum Ernten, Arbeiten und Erfinden bestimmt ist - und dazu, den Stahl, dieses Metall des Himmels, für den Wohlstand und das Wohlergehen der Menschheit einzusetzen. (Oder ihre Vernichtung? - Der Herausgeber)

Heavenly Metal (METALL DES HIMMELS), in: film art, London, Vol. IV, Nr. 1o, Frühjahr 1937, S. 31f
(Aus dem Englischen von Dirk Mülder)



Kritik

Walter Ruttmann hat den Film mit jenem Sinn für Rhythmik und Dynamik des Filmbildes und des Filmgeschehens aufgebaut, die jedem seiner Filme das Gepräge geben. Walter Gronostays Musik ist den Absichten des Inszenators immer auf der Spur.

Industrie- und Kulturfilme, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 9, 2. März 1935

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT...der Stadt Düsseldorf am Rhein (1935)

Produktion: Universum-Film AG (Produktionsgruppe Dr. Ulrich Westerkamp)
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Klär Hoffmann, Hermann Kadow, Walter Ruttmann
Kamera: Erich Menzel, Erwin Bleeck-Wagner
Ton: Fred Hackland
Musik: Walter Schütze
Zensur: 15. November 1935. Prüfnummer: B 40685
Länge: 398 Meter, nach Kürzung: 394 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll

Uraufführung: 15. November 1935, Düsseldorf (Sartorius-Haus, geschlossene Vorführung für Behörden, Presse und Interessenten)

Anmerkungen

Der Film entstand im Auftrag des Städtischen Propagandaamtes der Stadt Düsseldorf. In Berlin lief er ab dem 31. März 1936 im Vorprogramm zu *Engel mit kleinen Fehlern* von Gustav Althoff im U.T. Kurfürstendamm.

Dokumente

Aus dem Entwurf

Froher Karnevalsausschnitte als Auftakt, Tanz der Narren, der Masken, der Witz eines Büttenredners dazwischen, dann neue Masken, ernst, hart, erschütternd: Masken des Todes, Masken der großen Düsseldorfer Toten. Wie etwa: Immermann, Brahms, Rethel, Schadow. Kreuze dazwischen, Friedhöfe, ein großes Kreuz steilt sich aus der Ebene: Schlageter. Wieder Übergang, wieder flutendes Licht zwischen Licht und Schatten: Wogende Kornfelder, Tulpen im Winde, segelnde Wolken; die Landschaft, in der diese Stadt eingebettet liegt, Wolken und Strom, Strom und Wolken, Segler, Lastkähne, Übersee-Dampfer, Hafenbilder, Niederrheinbilder, Schnellenburg, Gemäuer am Ufer bei Kaiserswerth, Lichterspiel um alte und junge Düsseldorfer Architektur, um Kaiserswerth und Benrath, um Giebel und Dächer der Altstadt, um Hochbauten der Industrie, Rundblick vom Wilhelm-Marx-Haus-Turm, Weitblick zum Rhein, zu den Höhen des Grafenberger Waldes. Dann neue Einstellung: marschierende Schützen, Gehrock und Zylinder, Festivität und ernste Grandezza. Dann: das Bild der Königsallee, Denkmäler und Büsten, Bildhauer bei der Arbeit. Überleitung zum kunstschaffenden Düsseldorf, Huschblick in die Ateliers. Hinüber endlich zur Arbeit, die Düsseldorf den Grundakkord seines Schaffens gibt: werkelnde Volksgenossen, Hütten- und Maschinenarbeiter, Schlosser und Schreiner, Glasbläser und Kesselschmiede. Da blakt das Feuer der Kesselschmiede hoch, verrauscht, verebbt, sinkt in sich zusammen, und eine warme, zarte Flamme, ein lieber, vetrauter Schein flüstert von der großen Kinderfreude des Martinsabend. Dann voller Schlußakkord: Feuerwerk der Leuchtschriften des nächtlichen Düsseldorf, Feuerbälle und Kometen, Sternschnuppen und Leuchtfontänen, Düsseldorf, die Stadt des Lichts...

Aus: Hans Steinbach: 'Kleiner Film einer großen Stadt'. Walter Ruttmann über seine Düsseldorfer Filmarbeit, in: Rheinische Landeszeitung, 2. Mai 1935. Gekürzt in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 200, 28. August 1935, sowie in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, vermutlich 14. September 1935 (Zeitungsausschnitt im Ruttmann-Nachlaß)

Zwischentitel

1. Laßt uns heute der Narrheit froh sein, auf daß wir morgen wieder der Weisheit froh sein können. 2. Immermann - Schumann - Conelius - Grabbe - Schlageter - 3. Kaiserswerth 4. Hier wohnt ein reicher Mann, der uns vieles geben kann. Lang soll er leben, selig soll er sterben, das Himmelreich ererben. 5. Ende.

Verbotene Teile

1. Die Überblendung von einer Narrenmaske zu Totenmasken von Immermann, Schumann, Grabbe, Schlageter usw. - Länge: 3 Meter. 2. Zwei Einstellungen am Schluß des Films, bei denen unter den verschiedensten aufeinander kopierten Lichtreklamebildern auch das Hoheitszeichen N.S.D.A.P. (Adler mit Hakenkreuz) zu sehen ist. - Länge: 1 Meter. Gesamtlänge der Ausschnitte: 4 Meter.

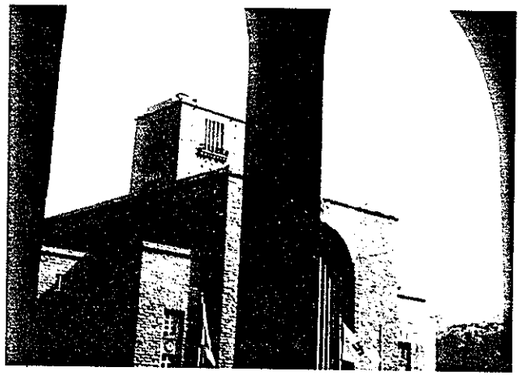
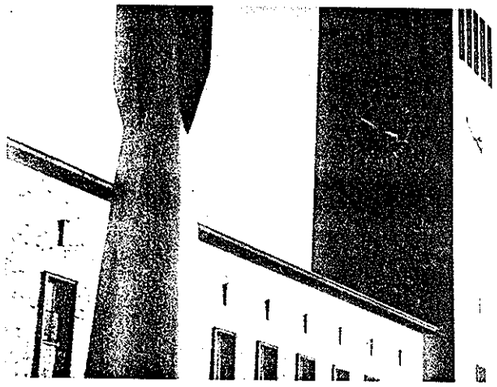
Quelle: Zensurkarte

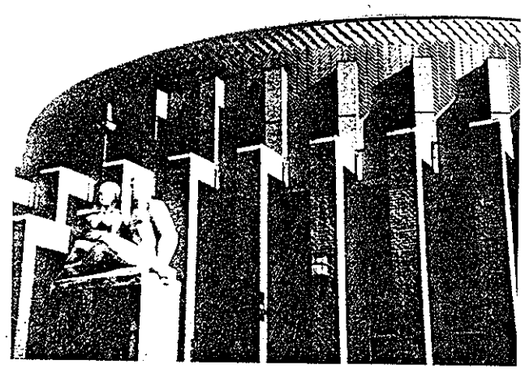
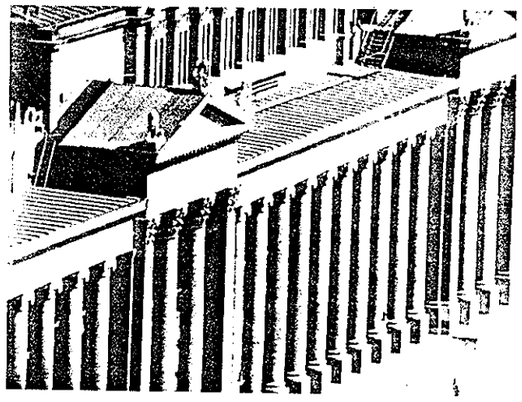
Kritik

(...) Eine Poeterei in Bildern, wenn man will. Die Wirklichkeit dieser Stadt ist nicht nüchtern abphotographiert, sondern zu einer neuen Wirklichkeit, eben der des Films, umgestaltet. Unbegrenzt ist der Raum der filmischen Phantasie: vom Maskengesicht des Karnevals spricht sie zu den ewigen Masken großer Düsseldorfer Geistesmänner, von ihren verwitterten Grabsteinen schwingt sie sich vogelleicht hinauf ins wolkendurchsegelte Blau, Fluggefährtin der weißen Engel, um sich niederzuneigen zu einem anderen Kreuz, das groß, einsam, erhaben ragt: Schlageters Mal. Dieser Aufschwung des Kamerabildes ist wie ein Aufschwung des Geistes - ein Symbolbild, das in einem wundervollen Bogen die Helden des Geistes und den Kämpfer der neuen Zeit verbindet. Und mit der gleichen anmutigen Heiterkeit zieht die Kamera hinüber zu dem Blühen der Erde, und gleitet weiter zum großen Strom, und ehe sie ihn zeigt, läßt sie uns den Wind ahnen, der ewig über ihn zieht, den Wind im Blätterspiel eines Uferbaumes. Immer ist die Kamera dabei, das innere Wesen eines Vorganges zu erfassen, und damit es ihr gelingt, sieht sie das Ding aus einem Blickpunkt, das das Wesen allsogleich enthüllt. Es muß nun von Ruttmann gesprochen werden, einem der filmischen Regisseure unserer Zeit. Er dichtet mit der Kamera. Er sucht das dichterische Element in der Einstellung, er überträgt in den Rhythmus des Bildablaufs das dramatische Leben des Vorganges, und er bindet der Erscheinungen Flucht, indem er fernliegende Vorgänge durch ihre Bildverwandschaft nahe zueinanderrückt. Siehe, alles Leben trägt verwandte Züge. Die behutsame Ziselierarbeit des Bildhauers und das höllische Stampfen der Stahlhämmer - was ist beides anders als Zeugnis des gleichen schaffenden Geistes in der gleichen Stadt. Immer ist Tempo des Bildes, Schärfe des Rhythmus dem Wesen gemäß, das es verkündet. In vorsichtiger Neugierde geht die Kamera an die Kostbarkeit des Benrather Schlosses heran, öffnet förmlich ein kunstvolles Tor, seine Schönheit hingegeben genießend. Bild gleitet an Bild - das alte Düsseldorf, es wächst, immer wuchtiger werden die Bauten, immer pathetischer wird die Sprache der Bilder, die die Bauten in monumentaler Schrägstellung sehen, so daß sie klotzigen Gebirgen gleich scheinen. Das ist keine ästhetische Verspieltheit, das ist der geistesverwandte Bildausdruck für die Kraft der Stadt. Aus der elementaren Wucht der Industriebilder, dem leichten Tanz der Lichtreklamen der abendlichen Stadt, aus diesem technischen Gegleiß der Zivilisation geht still das Bild in den milden Glanz der Martinslampen über, und nach Maschinengetöse schwebt die fromme Weise aus Kindermund durch das Bild. (...)

Aus: Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 16. November 1935

Architektur-Aufnahmen aus DÜSSELDORF und STUTTGART

linke Spalte: KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT...der Stadt Düsseldorf am Rhein (1935)
rechte Spalte: STUTTGART. DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935)

STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN
die Stadt des Auslanddeutschtums (1935)

Produktion: Universum-Film AG, Produktionsgruppe Dr. Ulrich Westerkamp
Regie: Walter Ruttmann
Kamera: Albert Kling, Stuttgart
Musik: Wolfgang Zeller
Ton: Fred Hackland
Darsteller : Arthur Anwander (Auslandsdeutscher), Georg Ott (sein Bruder)
Zensur: 4. Dezember 1935. Prüfnummer: B 40866
Länge: 404 Meter
Prädikate: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 31. März 1936. Prüfnummer: B 42029
Länge: 161 Meter

Schmalfilm, stumm:
Länge: 157 Meter
Zensur: 21. April 1937. Prüfnummer: B 45214

Uraufführung: 8. Dezember 1935, Berlin (Kammer-Lichtspiele, Potsdamer Platz, im Rahmen einer Festvorführung)

Anmerkung

Der Film entstand im Auftrag der Stadt Stuttgart. - Er wurde nochmal Mitte Februar 1936 in Berlin in einer Kulturfilm-Matinee der Ufa im Ufa-Palast am Zoo und im U.T. Kurfürstendamm vorgestellt.

Inhalt

Stuttgart, die Großstadt zwischen Wald und Reben - die Stadt des Auslanddeutschtums, Sitz des deutschen Auslandsinstituts, in dem das, was unsere Brüder in aller Welt leisten, gesammelt und für das ganze deutsche Volk dienstbar gemacht wird.

Ein Auslandsdeutscher kehrt nach jahrzehntelanger Abwesenheit in seine schwäbische Heimatstadt zurück.

Und wie mit seinen Augen gesehen, gibt uns Walter Ruttmann mit den ausgezeichneten Aufnahmen des Stuttgarter Kameramanns Albert Kling ein lebensnahes Bild, das mit der ganzen künstlerischen Gestaltungsmöglichkeit des Könners zu einem mitreißenden Erlebnis wird.

Aus dem Programmblatt der Ufa

Dokument

Filmische Gestaltung des Erlebnisses einer Stadt

Grundsätzliches!

Zum Verständnis des vorliegenden Entwurfes für einen Stuttgart-Film ist es unerläßlich, auf eine Reihe von grundsätzlichen Gesichtspunkten hinzuweisen, die sowohl das Inhaltliche als auch die beabsichtigte Form der künstlerischen Gestaltung bestreffen:

1. Der Film hat eine Länge von höchstens 400 m. Das heißt: sein Ablauf dauert 14 Minuten. Schon daraus geht hervor, daß der Hauptgesichtspunkt sein muß: Unter Berücksichtigung möglichst vieler und möglichst vielseitiger Motive eine *weise Beschränkung* walten zu lassen.

2. Es ist notwendig, daß die vielen inhaltlichen Elemente des Films sich den großen inhaltlichen Gesichtspunkten unterordnen und eingliedern. Diese Hauptgesichtspunkte sind:

a. Die Stadt des Ausland-Deutschtums.
b. Die schönstgelegene deutsche Großstadt.
c. Die Landeshauptstadt als geistiger und kultureller Mittelpunkt.
d. Die Stadt der heilenden Quellen und Mineralbäder.
e. Die Wirtschaftsmetropole von Südwestdeutschland.

Auf Grund dieser Hauptgesichtspunkte ist der Film aufgebaut.

3. Die *Werbekraft* des Films darf nicht dadurch beeinträchtigt werden, daß die Werbeabsicht spürbar wird. Die Werbung soll gerade dadurch ihre Stärke erhalten, daß das Publikum keinen Augenblick durch die Absicht verstimmt wird, um dafür um so nachhaltiger von dem Gesamteindruck des Werks beeinflußt zu bleiben.

4. Die *künstlerische Gestaltung* des Films hat die Aufgabe, ganz konsequent den Charakter eines Prospektes, eines Ansichtenalbums oder einer Fremdenrundfahrt zu vermeiden und zielbewußt das Eine zu schaffen: Das in jedem Augenblick spannenden und dramatische Erlebnis: *Stuttgart*.

Aus: Walter Ruttmann/Albert Kling: Stuttgart. Filmische Gestaltung des Erlebnisses einer Stadt, o.O., o.J., 12 S. (Manuskript im Ruttmann-Nachlaß)

Kritik

... So wurde der Stuttgartfilm etwas ganz Neues, weil hier die schwäbische Großstadt nicht einfach als ein im Süden Deutschlands liegender Block verschiedenartiger Architekturen gezeigt wird, sondern in charakteristischen Bildern zunächst einmal die klassische Bedeutung Stuttgart als Stadt der Auslandsdeutschen, somit also als eine gerade im heutigen Deutschland außerordentlich wichtige Zentrale deutschen Wesens. Das geschieht durch fesselnde, knappe Bildfolgen, die unterstützt von klaren und erklärenden Worten, aus Deutschland hinausgreifen in alle Welt, wo die deutsche Zunge klingt; von dort her fliegt man schnell mit der Flugpost ins Herz Europas, über den Bodensee und die Wälder der Alb hinweg in die Stadt zwischen Wald und Reben. Auch hier ist es nun nicht erst irgendein prunkendes Schloß oder sonst ein äußerer Stolz der Stuttgarter, dem die Kamera ihren Besuch abstattet, sondern das schlichte Haus des Deutschen Auslandsinstituts. Und dann beginnt die Wanderung ohne Worte; mit einem Briefträger steigen wir auf die schönen Hänge, die die große Stadt malerisch einschließen, und wandern von Haus zu Haus, von Hang zu Hang, immer zu Häupten der Silhouette ihrer Türme. Wir kommen in das Häuschen eines Mannes, der einen Brief aus Übersee empfängt, ihn öffnet und voller Freude seinen vor zwanzig Jahren nach drüben ausgewanderten Bruder erwartet.

Schon diese Idee eines Spielablaufs in einem Kulturfilm ist neu. Von besonderem Reiz aber ist, ihrer Verlebendigung durch Ruttmann zuzusehen: mit der Bahn trifft der Bruder nun regulär (und wir mit ihm) auf dem gewaltigen und modernsten Hauptbahnhof Deutschlands ein, mit ihm streifen wir die Errungenschaften des neuen Deutschlands in Gestalt neuer Bauten, von Ordnung und Sauberkeit im Verkehrswesen usw. bewundernd, durch alle wichtigen Schönheiten der alten und neuen Stadt. Fließend rollen die alles Typische knapp skizzierenden Bildausschnitte vor dem Auge ab, und der Zauber dieser schönen Stadt wird auf das Eindringlichste und zugleich Unaufdringlichste vermittelt.

Die Postkarten-Filme sind damit fürs Archiv reif geworden, das Leben, das ihnen fehlte, erfüllt nun eine neue Gattung Städtefilme, die auch vom Wesen der dort lebenden Menschen her begriffen sind.

N.N.: Vorbildlicher Städtefilm der Ufa, in: Westfälische Landeszeitung 'Rote Erde', Dortmund, 22. Januar 1936

STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST (1935)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Kamera: Albert Kling
Musik: Wolfgang Zeller
Zensur: 4. Dezember 1935. Prüfnummer: B 40871
Länge: 140 Meter

Uraufführung: 8. Dezember 1935, Berlin (Kammer-Lichtspiele, Potsdamer Platz, im Rahmen einer Festvorführung zusammen mit STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN)

Inhalt

Der Film zeigt Eindrücke vom Cannstätter Volksfest, insbesondere vom Festumzug, vom offiziellen Teil und von den anschließenden Vergnügungen.

Gruppen zu Fuß und zu Pferde führen historische Trachten und Uniformen vor. Zwischen Blaskapelle und blumengeschmückten Umzugswagen beteiligen sich auch SA, SS und Wehrmacht am Festzug. Zwei Nazi-Größen in SA-Uniform nehmen mit ausgestrecktem Arm den Umzug ab. An der Ehrentribüne prangt groß das Blut und Boden-Symbol: Schwert und Ähre auf Hakenkreuz. Strohkränzchen mit wehenden Bändern sowie aufgestapelte Früchte zeigen an, daß Erntedank gefeiert wird. Das Blut und Boden-Zeichen beherrscht auch eines der großen Festplatztore.

Junge Mädchen überreichen den Würdenträgern Präsentkörbe. Auch die Deutsche Arbeitsfront, am Hakenkreuz und Zahnrad erkennbar, hat sich an der Ausrichtung des Festes beteiligt. Dann hält der Oberbürgermeister in SA-Uniform die Begrüßungsansprache.: "Als Oberbürgermeister der Stadt Stuttgart lege ich besonderen Wert darauf, daß das Canstatter Volksfest seine alte Bedeutung wiedererhält. Es soll dienen der Verbundeheit von Stadt und Land. Dafür soll uns die althergebrachte Fruchtsäule Symbol und Mahnung sein!"

Von der großen Fruchtsäule fällt der Blick auf den Rummelplatz, wo bei den zahlreichen Spielen, bei Essen und Trinken ein ausgelassen-fröhliches Treiben herrscht.

Der Film endet mit einer nach oben blickenden Menschenmenge: sie sehen im Wind flatternde Hakenkreuzfahnen, die den Blick freigeben auf ein großes DAF-Zeichen über einem der Festplatztore .

SCHIFF IN NOT (1936)

Produktion: Universum-Film AG, Produktionsgruppe Dr. Ulrich Westerkamp
Regie: Walter Ruttmann
Buch: Arnold Funke, Walter Ruttmann
Kamera: Erich Menzel, Erwin Bleeck-Wagner
Trick: Fischer-Kösen
Musik: Rudolf Perak
1. Zensur: 30. April 1936. Prüfnummer: B 42356
Länge: 380 Meter
Prädikat: staatspolitisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm
2. Zensur: 22. Januar 1940. Prüfnummer: B 53132
Länge: 382 Meter
3. Zensur: 27. Januar 1943. Prüfnummer: B 57945
Länge: 345 Meter

Schmalfilm, Ton:
1. Zensur: 9. Oktober 1936. Prüfnummer: B 43624
Länge: 153 Meter
2. Zensur: 22. Januar 1940. Prüfnummer: B 53132
Länge: 152 Meter
3. Zensur: 27. Januar 1943 Prüfnummer: B 57945
Länge: 145 Meter

Schmalfilm, stumm:
Zensur: 20. November 1936. Prüfnummer: B 44042
Länge: 161 Meter

Uraufführung: 17. Mai 1936, Bremen (Metropol-Theater, vor geladenen Gästen)

Kinostart: 25. Juli 1936, Berlin (Gloria-Palast, im Vorprogramm zu *Schlußakkord*)

Anmerkung

Von SCHIFF IN NOT wurde 1937 eine Langfassung auf 16mm hergestellt. Diese nur als Stummfilm existierende Fassung enthält zahlreiche Zwischentitel.

Weder auf den Zensurkarten noch im Vorspann werden außer der Erwähnung Walter Ruttmanns als Regisseur weitere Stabangaben gemacht. Titel dieser Langfassung:

HELDEN DER KÜSTE (1937)

Schmalfilm, stumm:
1. Zensur: 13. Mai 1937. Prüfnummer: B 45392
Länge: 404 Meter (4 Teile: 121 m / 106 m / 89 m / 88 m)
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

2. Zensur: 18. Oktober 1940. Prüfnummer: B 54363
Länge: 375 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend

Anmerkung

SCHIFF IN NOT und HELDEN DER KÜSTE entstanden im Auftrag der 'Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger'.

Die Dreharbeiten fanden im November und Dezember 1935 bei Norderney und auf den ostfriesischen Inseln statt.

Zu HELDEN DER KÜSTE existiert bei der 'Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger' in Bremen ein Vortragstext, der in den fünfziger Jahren aktualisiert worden ist.

Inhalt

"Rettung aus Seenot - vaterländische Ehrenpflicht! - 1.200 Mann wachen an deutschen Küsten in steter Einsatzbereitschaft.

1.200 Mann stehen in eisernem Pflichtgefühl bereit, um Schiffbrüchigen Rettung zu bringen. - Die heldische und ich-vergessende Arbeit dieser 1.200 freiwilligen Rettungsmänner rückt dieses Filmwerk in das helle Licht der Leinwand.

Sturm - Wolken jagen - Wogen peitschen - SOS! Ein Schiff kämpft seinen letzten verzweifelten Kampf. SOS! - Da - die Männer sind auf dem Posten, und dem Meere werden in verbissenem Kampfe kostbare Menschenleben abgetrotzt.

Die 'Deutsche Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger' hat ihre Pflicht getan!

SCHIFF IN NOT - ein Hohes Lied seemännischer Kameradschaft!"

Aus dem Programmzettel der Ufa zu SCHIFF IN NOT

Kritik

Einen erschütternden Bericht von stillem Heldentum gab der Film SCHIFF IN NOT aus der Arbeit der 'Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger'. Dem Spielleiter Walter Ruttmann gelang ein durch männliche Schlichtheit, eindringliche Beobachtung, malerische Bilder gleichmäßig ausgezeichnetes Werk, das sicher diesem Hilfswerk zur Rettung aus Seenot auch Menschen aus dem Binnenlande neu gewinnen wird. Erschütternd im Anfang das Bild des Friedhofs der Namenlosen mit den vielen Holzkreuzen, beglückend die Aufnahmen in Gischt und Brandung, die den unverdrossenen Kampf des kleinen Bootes und seiner Mannschaft mit dem nassen Tod zeigen. Ohne jedes falsche Pathos und doch zwingend die Großaufnahmen der männlich-gütigen Gesichter der Retter.

Heinrich Haensler: Kulturfilme der Ufa, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17. Februar 1937

MANNESMANN
Ein Film der Mannesmannröhren-Werke (1937)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Kamera: Erich Menzel
Musik: Wolfgang Zeller
Ton: Dr. Carlheinz Becker
1. Zensur: 18. Februar 1937. Prüfnummer: B 44770
Länge: 1341 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll
2. Zensur: 29. März 1941. Prüfnummer: B 55013
Länge: 1349 Meter (3 Teile: 378 m / 341 m / 630 m)

Uraufführung: 19. Februar 1937, Berlin (Ufa-Pavillon am Zoo; geschlossene Vorstellung. Wolfgang Zeller dirigierte ein vierzigköpfiges Orchester)

Preise: Pokal der faschistischen Partei Italiens auf der 5. Biennale in Venedig, September 1937; Grand Prix auf der Weltausstellung in Paris 1937

Kulturfilmfassung:

MANNESMANN
Ein Ufa-Kulturfilm nach dem international preisgekrönten Film (1938)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Kamera: Erich Menzel
Fachliche Mitarbeit: Arthur Grootе
Musik: Wolfgang Zeller
Zensur: 17. März 1938. Prüfnummer: B 47900
Länge: 420 Meter
Prädikate: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
1. Zensur: 4. Oktober 1939. Prüfnummer: B 52386
Länge: 170 Meter
2. Zensur: 29. März 1941. Prüfnummer: B 55014
Länge: 168 Meter
Prädikate: künstlerisch wertvoll, volksbildend

Uraufführung: 14. April 1938, Berlin (Gloria-Palast, im Vorprogramm zu *Das Mädchen von gestern Nacht* von Peter Paul Brauer)

Kritiken

In der Reihe der großen Industrie-Repräsentationsfilme der letzten Jahre (wir erinnern an den Persil-Film, an die Treibstoff-Filme usw.) nimmt dieses Werk von Walter Ruttmann einen besonderen Rang ein: "Der Tonfilm der Mannesmannröhren-Werke" ist der erste große Werbefilm, der das Prädikat 'künstlerisch wertvoll' erhielt.

Diese Arbeit hat ihre Ehrung vollauf verdient, denn bisher hat noch kein Werbefilm so weit über seine sachlichen Ziele hinaus Anspruch auf künstlerische Geltung erheben dürfen wie dieser repräsentative Großfilm, der in großartiger Geschlossenheit einen gültigen Bildbegriff der Mannesmannwerke schafft.

Was für den Nichtfachmann bislang wirklich nur ein Wort war - nicht überschaubar in seiner wahren Bedeutung, wird hier in der vollkommensten Weise anschaulich gemacht - die schaubare

Zusammenfassung des Schaffens einer der größten Industriefirmen, die sich von der Erzeugung von Stahlrohren bis zur Sicherung der eigenen Rohstoffgrundlage von Zechen und Erzgruben, Hochöfen und Stahlwerken hin erweitert hat, wurde durch das Mittel des Films vollendet erreicht.

Kokereibatterien, Hochöfen, Grobwalzwerke und die neueren Profilwalzwerke; Walzstraßen für Bleche, die Rohrbiegekunst, die neue Erzeugung von Leichtstahlflaschen - und das Schrägwalzen und 'Pilgern' nahtloser Stahlrohre (die Urfabrikation des Werkes, die ihm Weltruf verschaffte) - von der Rohstoffeigenversorgung der Mannesmannwerke bis zur vielfältigen Anwendung der Produkte ihres großen Fabrikationsprogramms zeigt der Film die fesselndsten Einzelheiten und gibt einen interessanten Überblick über das Ganze.

Im rechten Augenblick setzt das Bild unterstützend auch die Zeichnung ein (nahtlos Walzen und Pilgern, das übrigens neuerdings auch kalt ausgeführt wird), die wichtigen Vorgänge trefflich erläutert, und da wo ein Sprecher notwendig, wird das Wort herangezogen - mit außerordentlicher Beherrschung aller filmischen Mittel der Einstellung und des Schnittes wird der Film lebendig und interessant gehalten, so daß nirgends eine Länge und eine dadurch mögliche Ermüdung des Zuschauers auftreten kann.

Aber es handelt sich dabei nicht nur um eine virtuos-sachliche Reportage der Technik, vielmehr hat Ruttmann darüber hinaus jedes Bild so eindrucksvoll gesehen, so sehr auch von der Seite der 'Schönheit der Technik' aus eingestellt, daß auch dem technikfremdesten Betrachter der rein optische Eindruck zum fesselnden Bild werden kann.

Zwischendurch ein paar Arbeitergesichter - es ist vielleicht mit das filmisch Herrlichste, was man seit langem sah; beleuchtet von der Glut der auf der Walzstraße sausenden Stahle sind ihre Gesichter ganz konzentriert - ihre Arme strecken sich, und sicher greifen sie, mit beiden Händen starke Zangen fassend, nach den glühenden Rohren oder Blechen, um ihnen die neue Bahn zu weisen - es ist der Adel der Arbeit, den diese Köpfe tragen - in äußerster Sammlung prägt sich in ihnen der Stolz des Schaffenden aus, der die Materie bezwingt.

Und zu der vollkommenen Leistung des Bildhaften, in sie eingebaut, mehr als untermalend - sie sinfonisch ausdeutend, kommt die musikalische Arbeit Wolfgang Zellers - schon in der kraftvollen, konzentrierten 'Mannesmann-Ouvertüre' kommt der Geist dieser großartigen Musik zum Ausdruck - dieses hervorragenden Musikers oft gerühmte Begabung erweist sich hier in diesem Werk wiederum von der schöpferischsten Seite.

So ergibt sich aus der vollendet gestalteten Idee vom Schaffen eines großen Werkes, aus dem technisch vollkommen gemeisterten Bildbericht und der die Einheit des Ganzen steigernden Musik ein filmisches Gesamtwerk, das ehrlich ein Meisterwerk seiner Art genannt werden darf!

Hans Schuhmacher, in: Film-Kurier, Berlin, 10. Mai 1937

Aus dem ausführlicher gehaltenen Film Walter Ruttmanns, der diesem Thema vom Stahl gewidmet ist, wurde hier eine kurze Fassung geschaffen. Es ist ein Film entstanden, der gleichwohl das Thema, das ein weitgespanntes und großes Kulturthema ist, erschöpfend behandelt - erschöpfend auch ohne daß der Zuschauer allzu sehr über Einzelheiten unterrichtet wird. Jedoch - und das ist ja die wesentliche Aufgabe eines solchen Films - erhält er einen vollkommenen Begriff von der Welt, in die ihn Walter Ruttmann führt. Er wird nahe an die besondere Romantik dieser stählernen Welt herangeführt: er steht, nicht von einem pastoral auftretenden Filmschöpfer geführt, nicht nur am *Rande* der Welt, von der dieser Film handelt: er fühlt sich vielmehr vom ersten Filmmeter an mitten in diese Welt der Arbeit hineingestellt, für die der Name Mannesmann ein deutscher Begriff und ein Weltbegriff wurde.

Walter Ruttmann weiß das Wesentliche in knapper Form zu sagen: er bevorzugt eine präzis zeichnende Bildsprache, er zeigt nur das Notwendige, und er weiß es in künstlerischer Harmonie zu vereinigen, so daß nicht nur ein Film über Stahlerzeugung entstand, sondern ein Film, der den Rhythmus, den Arbeitstakt, das Lebensgesetz dieser Welt der Arbeit kündet.

Felix Henseleit, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 91, 19. April 1938

Dokument

Aus Walter Ruttmanns Entwurf

Anfangsakkord!

Dampfwolken schießen hoch, zerrinnen sofort, - geben das Bild frei für einen kurzen wuchtigen Pilgerrhythmus. Der wird beendet durch drei Pilgerschritte eines Rohrs, das aus der Walze direkt auf den Beschauer zustößt.

Wie hervorgeschleudert durch den letzten Stoß, schießt aus dem Rohrinnern das MM-Zeichen nach vorn, das sofort dem Haupttitel Platz macht. Daran schließen sich die anderen Titel des Vorspanns, die auf dem Untergrund von Motiven des nahtlosen Rohrs erscheinen.

Vertikal gestellte Rohre verwandeln sich in Buchenstämme - führen so zu einer Fahrt durchs Bergische Land, die über 'Schloß Burg' und die Kotten im Eschbachtal geht und bei dem Waldfriedhof in Remscheid endet, um feierlich an einen schlichten Grabstein heranzufahren, der die einzige Aufschrift trägt:

MANNESMANN

Ursprung - Vergangenheit.

Aber schon wandelt sich die Grabinschrift in die Leuchtbuchstaben der

MANNESMANNRÖHREN - WERKE in Rath.

So werden filmisch mit einem Schlage Jahrzehnte - vom Beginn bis zum heutigen Konzern - überbrückt.

Ein kurzer Mannesmann-Werksauftakt beginnt, der die eindrucksvollsten Werksvorgänge in einem gedrängten Extrakt zusammenfaßt.

Eine Masse von Kumpels kommt kohlegeschwärzt eine Freitreppe herunter. Über ihnen ein Förderturm, der das Thema - Kohle - Koks einleitet.

Bilder der Kokerei leiten über zur Koksverladung im Hafen Gelsenkirchen.

Anschließend daran folgt ein Schiffahrtskomplex, der rheinabwärts bis nach Huckingen führt und unterwegs die wichtigsten Mannesmann-Zentren berührt: an die Erzverladung in Waldalgesheim reiht sich ein Einblick in die Fabrikation feuerfester

Produkte in Hönningen, - kurz wird Köln mit seinem Dom gestreift, und vorbei an dem Gebäude der Hauptverwaltung in Düsseldorf geht die Fahrt zum Hafen in Huckingen.

Hafenbetrieb!

Ausladen der Erzkähne, Auskippen des Kokses aus den Waggons in die Bunker.

Dahinter: die gigantische Architektur der Hochöfen! In strengem rhythmischen Wechsel folgen sich die Bilder dieser Hochofen-Architektur, - Cowper wird umgestellt, - das Brummen ertönt, - Preßluftbohrer:

Hochofenabstich!

Der Abschluß dieser Bildreihe ist das Vergießen des Roheisens, das sich bewegungsmäßig mit dem Gießen aus dem Mischer bindet und so ins Thomaswerk führt.

Hochbetrieb im Thomaswerk!

Seine imponierenden Feuererscheinungen setzen sich fort im Siemens-Martin-Werk und am Elektroofen. (...)

Nun beginnt das Kapitel 'Verkehr':

Aus den Kaltblechwalzen bei Grillo-Funke kommen die spiegelnden Bleche.

Gespiegelt in einem solchen Blech erscheint die Karosserie eines Autos.

Nun fährt das gleiche Auto an - und die stark auf Tempo gestellte Verkehrssinfonie setzt ein:

Autos, gasbetriebene Autobusse, Lokomotiven, Draisinen, Flugzeuge, Luftschiffe, elektrische Straßenbahnen wirbeln durcheinander, - logisch unterbrochen durch kurze fabrikatorische Bilder wie von der Flaschenfabrikation und durch Tricks, die den Einblick in Lokomotiven und Kessel ermöglichen.

Bei der Schnittfolge gasbetriebener Fahrzeuge steigert sich plötzlich das Tempo beängstigend: ein Zusammenstoß erfolgt!

Ein Schupo und viele Passanten eilen zur Unglücksstelle. Ein Stimmengewirr hebt an, aus dem folgende Worte zu verstehen sind:

- (Schupo): "Zurücktreten - Explosionsgefahr!"
- "Wieso"
- "Gasflaschen!!!"...
- "Vorsicht, - Vorsicht..."

Auf diese alarmierenden Worte hin drängt die Menge ängstlich zurück...

und - genau so - eine Gruppe von deutschen und ausländischen Interessenten auf dem Gelände in Rath. Erwartungsvoll sehen sie nach oben: ein Gewicht löst sich, saust hinunter auf eine Leichtstahlflasche. (Fallversuch)

Der die Vorführung leitende Ingenieur spricht nun, indem er auf die leichten Einbeulungen weist etwa folgendermaßen zu den Besuchern:

"Sehen Sie - es war garnicht so gefährlich! Ein Beweis für die außerordentliche Zähigkeit und Dehnung, die der Werkstoff unserer Leichtstahlflasche bei seiner hohen Festigkeit besitzt."

Die Besucher sind herangetreten, - und während der Ingenieur sich mit ihnen zum Weggehen wendet, ertönen Zwischenfragen wie:"Leichtstahlflaschen?" - "Was ist Leichtstahl?" - etc.

Im Weitergehen erklärt der Ingenieur:

"Die Sache ist so:

Das Fahren mit einheimischen Triebgasen mußte wirtschaftlich gemacht werden.

Unsere Aufgabe war, einen druckfesten *und* leichten Stahlbehälter zu schaffen und dabei fremde Legierungsbestandteile einzusparen. Diese niedriglegierte Flasche ist tatsächlich 50% leichter als die früher für den gleichen Druck hergestellten."

Zwischenruf: "Und wie kommen Sie auf so was?..."

Ingenieur (lächelnd), wie überrascht über diese naive Frage: "Genau so, wie in allen derartigen Fällen: sagen Sie dem Techniker, was Sie *wollen* - dann wird er den Weg schon finden. Dafür haben wir ja unser eigenes Forschungsinstitut!"

Währenddessen ist die Gruppe bei einem Auto angelangt, das jetzt abfährt. Kurz setzt der Verkehr wieder ein und endet mit einem D-Zug, der den Blick auf einen Schmallichtmast freigibt.

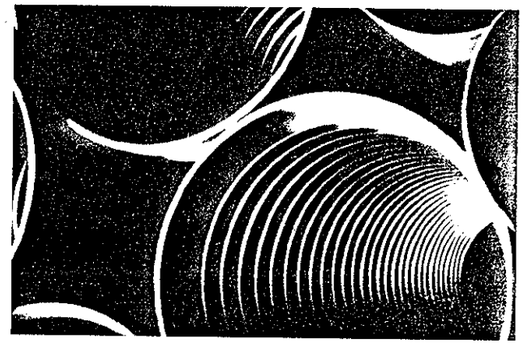
Damit wird ein Mastenkomplex eingeleitet, der über Fahrleitungsmaste, Telegrafenmaste und Lichtmaste zu Fahnenmasten führt bis zu einem feierlichen Höhepunkt: dem Mastenwald auf dem Reichsparteitaggelände in Nürnberg.

Nun aber beginnt nach diesem Ruhepunkt von neuem lebhaftes Tempo:

Eine kurz geschnittene bunte Serie von Telefongesprächen in den verschiedensten Büros von Mannesmann-Betriebsleitern, deutschen und ausländischen Kunden, Reedereien - und von knappen Kommandoworten von Lademeistern u. dergl., die in kurzen Schlagworten einen verblüffenden Eindruck von der Menge und Vielseitigkeit der Mannesmann-Erzeugnisse und der weltumfassenden Verkaufsorganisation des Konzerns geben, leitet den Schlußteil des Films ein, der die Begriffe "Schiffbau, Schiffahrt und Export" in einem wuchtigen Block zusammenfaßt.

Hafenstimmung in Hamburg und Bremen.

Schiffssirenen rufen!



Eine filmische Parade der wichtigsten Mannesmann-Erzeugnisse folgt.

Weiter beim Ruf der Sirenen rollen beladene Züge aus den Werken, mit Inschriften versehen wie Santa Fé, Barba Bianca u.a.m.

Die Verladeszenen der verschiedensten Erzeugnisse in den Häfen laufen parallel mit dem Einbau von riesigen Kesseln in Schiffe auf der Werft, wobei einerseits Zeichentricks die Verbindung zwischen den Naturaufnahmen herstellen, andererseits fabrikatorische Szenen, wie die vom Bodenwerk, vom Schlangenbau, von der Kümpelpresse und der Wellrohrwalze den Vorgang beleben.

Die Verladeszenen, bei denen ausgiebig Maste, Davits, Ladebäume usw. zur Geltung kommen, steigern sich im Tempo.

Ausreisefieber!

Anker gehen hoch.

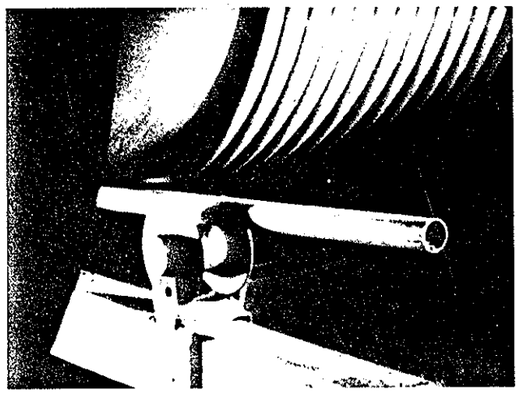
Eine Sirene brummt.

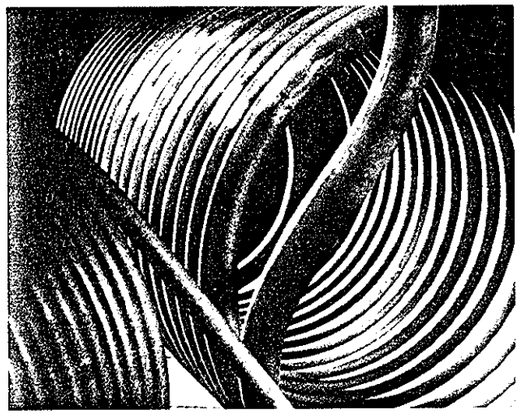
Unter dem Winken der Zurückbleibenden beginnt die Fahrt. Das beladene Schiff zieht hinaus in die Welt.

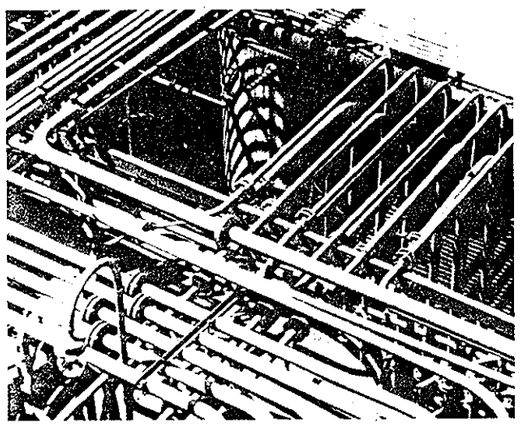
Die zurückgebliebenen Winkenden aber, die jetzt aus einer größeren Gruppe von Mannesmann-Arbeitern bestehen, schauen plötzlich nach oben, - sehen ein Flugzeug, das gestartet ist und nun in Himmelsschrift das Mannesmann-Zeichen auf das Firmament malt. -

- ENDE-

Aus: Mannesmann-Film. Manuskript, o.O., o.J., 10 S. (Archiv der Mannesmann AG, Düsseldorf)







Faszination der Technik: Motive aus dem Film MANNESMANN (1937)

IM ZEICHEN DES VERTRAUENS
Ein Bayer-Film
(1938)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Walter Ruttmann, Emil Endres
Bild: Gerhard Müller
Trick: Fischer-Kösen
Musik: Wolfgang Zeller
Aufnahmeleitung: Charles Rohr
Mitwirkende: Hans Zesch-Ballot, Werner Schott, Herbert Gernot, Hela Gruel, Franz Klebusch, Kurt Mühlhardt, Oskar Ballhaus, Hans Kühlewein, Rolf Prasch, Kurt Iller, Josef Peterhans
Zensur: 5. Februar 1938. Prüfnummer: B 47524
Länge: 797 Meter (Akt I: 430 m; Akt II: 367 m)

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 7. April 1938. Prüfnummer: B 48123
Länge: 320 Meter (Akt I: 173 m; Akt II: 147 m)

Uraufführung: 13. Februar 1938, Berlin (Ufa-Palast am Zoo, Sondervorführung neuer Industrie- und Kulturfilme der Ufa)

Anmerkungen

Wie die zeitgenössischen Besprechungen hervorheben, war der Film "für die Werbung im Ausland" bestimmt (vgl. z.B. Film-Kurier, Berlin, 14. Februar 1938). Der Film scheint nicht erhalten zu sein.

Kulturfilmfassung:

IM DIENSTE DER MENSCHHEIT
(1938)

Zensur: 20. Juni 1938. Prüfnummer: B 48498
Länge: 1 Akt, 447 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 21. Oktober 1938. Prüfnummer: B 49520
Länge: 1 Akt, 183 Meter
Prädikat: künstlerisch wertvoll

Inhalt

Sturm fegt durch Hecken und Sträucher, eine Vogelscheuche hängt schräg im Wind.

Ein Arzt beugt sich über einen schwer atmenden alten Mann und fühlt ihm den Puls Eine Krankenschwester reicht einem Patienten ein Glas Wasser. Eine Mutter streicht besorgt über das Gesicht ihres kranken Jungen. Auf den Betten eines nächtlichen Krankenzimmers zeichnet sich der Schatten einer Krankenschwester ab. Ein Mann liegt fieberwach. Eine Frau blickt sorgenvoll in den anbrechenden Sommertag.

Arbeiter strömen in die Fabrik. Der Direktor hält eine Ansprache. Arbeitsbeginn. Durch ein Mikroskop werden Zellkulturen betrachtet: Pest, Syphilis, Grippe, Typhus, Lepra, Diphterie, Cholera, Malaria. Im bakteriologischen Institut werden weitere Untersuchungen angestellt. Im Keller der Fabrik stehen die isolierten Öfen, umgeben von einem Gewirr von Röhren und Leitungen.

Eine Patientin bekommt eine Spritze mit Novalsin. Der Arzt legt beruhigend seine Hand auf ihre Schulter. Im Labor wird Novocain abgefüllt, das von Zahnärzten bei der Behandlung eingesetzt wird.

In Afrika ist eine Seuche ausgebrochen. Im Werk wird die Produktion beschleunigt. Kistenweise werden die benötigten Medikamente verladen und mit firmeneigenen Flugzeugen an jeden Ort der Welt gebracht.

Dokumente

Sprechtext von: IM DIENSTE DER MENSCHHEIT

1. Einer unheimlich geschlossenen Gemeinschaft von Feinden, den Krankheiten, stehen wir gegenüber und nur, wenn wir ihnen eine ebenso geschlossene Gemeinschaft zielbewußter Arbeit entgegensetzen, können wir unsere Aufgaben lösen. Ruhelos bedroht und vernichtet die Krankheit das Menschengeschlecht. Ebenso ruhelos müssen wir Waffen schmieden für den Arzt, der den Feind bekämpft. Groß an Umfang und wirtschaftlicher Kraft ist unser Werk, aber diese Größe ist nicht das, worauf es eigentlich ankommt, sondern der Geist, in dem wir arbeiten und die Resultate dieses Geistes. Sie haben im wahrsten Sinne unseren ganzen Erdball umspannt. Viele Millionen Menschen richten voll Hoffnung und voll Dankbarkeit ihre Augen auf unser Werk. Diese Menschheitsaufgabe im höchsten Sinne unermüdlich weiter zu fördern, ist unser Ziel und unser Stolz. Darum: Arbeiter, Kaufleute, Forscher ans Werk!

2. Die Trübung ist ganz deutlich. Bringen Sie das Präparat gleich zum bakteriologischen Laboratorium. 504 kristallisiert nicht!

3. In diesen mächtigen Rohrgebilden wiederholen sich die gleichen Vorgänge, die im Laboratorium ersonnen und ausgeführt wurden, aber erhoben in die gewaltigen Maße der Fabrikation.

4. Die leichte Mischbewegung im Versuchsglas ist hier millionenfach vergößert an Umfang, Kraft und Leistung.

5. Funkelnde Glasphiolen bergen die wirksamen Substanzen, in denen die Kräfte für den siegreichen Kampf gegen die großen Krankheiten und Seuchen lebendig sind.

6. Sinnreich erdachte Maschinen müssen helfen. Ihre Leistung ist von vollendeter Genauigkeit und logischer Zweckmäßigkeit.

7. Vollkommen sterile Abfüllung und immer gleichbleibende Zusammensetzung der Substanz sind notwendig, um dem heilenden Mittel die Eigenschaften zu geben, die der Arzt für seine Kranken fordert.

8. Hand und Maschine, prüfendes Auge und kontrollierendes Gerät, zu sinnvoller Einheit verbunden.

9. Ich wiederhole: Meldung aus Daressalam stop Kilimandjaro-Gebiet Epidemie Schlafkrankheit erbitte schnellste Lagerauffüllung mit Germanin stop höchste Gefahr. Peters

10. Wissenschaft und Erfahrung, eine sorgfältig überlegte straffe Ordnung in Herstellung und Vertrieb - das sind die Waffen, die dem plötzlichen Einbruch verheerender Epidemien entgegengesetzt werden können. Wo immer auf der Erde eine Seuche ausbrechen mag - "Bayer" ist zu jedem Einsatz gerüstet. Mit modernsten Verkehrsmitteln werden die rettenden Medikamente an die gefährdeten Punkte getragen, bis in die fernsten Winkel der Welt. Über die ganze Menschheit wirft seinen hoffnungsvollen Glanz das Bayerkreuz, das Zeichen des Vertrauens.

Aus: Zensurkarte Nr. 49520 vom 21. Oktober 1938

Kritiken

Der Film hat sich in steigendem Maße die großen Industriefirmen erobert. Das soll heißen, daß diese mehr und mehr davon Gebrauch machen, mit filmkünstlerischen Mitteln für ihre Erzeugnisse zu werben. Dabei hat sich ein eigener Stil herausgebildet, der ungleich stärker kulturell als propagandistsich ausgerichtet ist. Deutschland - in diesem Fall ist es die Ufa, die derartige Repräsentationsfilme erst geschaffen und geformt hat - kann auch hier der übrigen Welt ein Beispiel geben. Wir erinnern nur an den Ruttmann-Film MANNESMANN, der jetzt auf der Biennale berechtigten Beifall bei Publikum und Presse gefunden hat, sowie an den vor kurzem gezeigten und von uns besprochenen Opelfilm *Kampf um Zeit und Raum* von Dr. Guter. Die Beispiele ließen sich vermehren, doch gerade an diesen beiden, auch filmkünstlerisch bedeutsamen Werken, läßt sich die Linie dieser neuen Filmart genau erkennen: mit den Mitteln des lebenden Bildes und bei gegebenen Tons Möglichkeiten zu finden, um dem in- und ausländischen Beschauer nicht nur rein propagandistisch zu kommen, sondern ihn in die dargestellten Dinge hinein und hinter ihre Natur zu führen, Zusammenhänge und Wesentliches aufzuzeigen, durch die das Werturteil für eine Sache unberechenbar gesteigert wird. Wie sehr der Staat auch den Wert dieser Repräsentationsfilme erkannt hat, zeigt die Prädikatserteilung und die Tatsache, daß einer ihrer besten zur Biennale gemeldet wurde. Ruttmann, dieser eigenwillige Filmkünstler und Filmbesessene, ist jetzt mitten in einer neuen Arbeit bei der Ufa (...)

Daß man sich auch hier nicht mit bloßer Reportage begnügt, sondern im besten Sinn Unterhaltung geben will, zeigt der Einsatz erster künstlerischer Kräfte. Es bildet sich hier neben Kultur- und Spielfilm eine neue Gattung Film heraus, die heute schon für das übrige Schaffen von Bedeutung ist. Und Ruttmann kann mit gutem Gewissen als ihr Meister bezeichnet werden. Das haben seine bisherigen Arbeiten bewiesen und wird es diese kaum weniger.

Aus: Der Film, Berlin, 28. August 1937

Dieser hervorragende Film ist dem weltbekannten "Bayerkreuz" gewidmet, dem Wahrzeichen der pharmazeutischen Abteilung der IG Farbenindustrie, und er erreicht seinen Zweck, zu unterrichten, aufzuklären und zu werben, in einer vollendeten Weise. Hier wird der Einsatz einer großen Gemeinschaft von Forschern, Arbeitern und Kaufleuten geschildert, die im Dienste der Krankheitsbekämpfung und der Gesunderhaltung der Menschen auf der ganzen Welt einzig dastehen. - In vorbildlicher Weise wird in diesem schönen Film auch das Problem des "Begleittextes" gelöst. Wir sehen, wie eine Ärztekommission, die sich zu einer Tropenreise anschickt, über die Präparate unter dem Bayerkreuz unterrichtet wird, wie ein Alarmruf aus Daressalam nach Leverkusen, der Zentrale der Forschungsarbeiten Tausende von Händen in Laboratorien und Werkstätten zur Bekämpfung der Schlafkrankheit mobilisiert. "Kampf der Seuche und den Krankheiten ganz allgemein" ist die Devise, unter der hier gearbeitet wird. Aber nicht nur den Menschen, auch Tieren und Pflanzen ist durch die Arbeit der Forscher und Arbeiter geholfen worden.

Arthur Brandt: Neue Kultur- und Industriefilme der Ufa, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 38, 14. Februar 1938

WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Arnold Funke
Modelle: Museum für Hamburgische Geschichte
Kamera: Hans Bastanier
Musik: Walter Winnig
Ton: Fred Hackland
Darsteller: Flita von Uhl (Tochter des Reeders), Werner Pledath (Reeder), Rudolf Koch-Riehl (Hafendirektor), Otto Müller-Hanno (Werftarbeiter), Schild (Pflanzer aus Übersee), Harloff
Zensur: 1. Oktober 1938. Prüfnummer: B 49342
Länge: 400 Meter
Prädikate: künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 25. März 1939. Prüfnummer: B 51129
Länge: 158 Meter

Uraufführung: 7. Oktober 1938, Hamburg (Waterloo-Theater)

Kinostart: 11. Oktober 1938, Berlin (Tauentzien-Palast, im Vorprogramm zu *Eine Nacht im Mai* von Georg Jacoby mit Marika Rökk)

Inhalt

Schiffe der Übersee- und Binnenflotten, Mammutschuppen, Riesenkräne, Lagerhäuser, waren aus aller Herren Länder, schwimmende Getreideheber, laufende Bänder der Bananen-Löschanlagen, Schlepper und Barkassen - alles in Bewegung gesetzt durch das Heer der Schiffer und Hafenarbeiter - das sind die Hauptdarsteller dieses Filmes.

Die größte Lagerhausstadt der Welt lernen wir in den monumentalen Anlagen des Hamburger Freihafen- und Lagerhaus-Gebietes kennen. Und so zeigt der Film Hamburg als die Vorratskammer Deutschlands und der Welt für überseeische Güter aller Art.

Aus dem Ufa-Programmzettel

Dokument

Ein Kulturfilm der Ufa entsteht

Das Manuskript diese neuen Kurzfilms, der im Herbst in mehreren tausend deutschen Filmtheatern im Verleih der Ufa als Beiprogramm erscheinen soll, stammt von dem aktiven, beweglichen und energischen Werbeleiter der Freihafen-Lagerhaus-Gesellschaft, Teetzmann, dem es vor allem aus einem Herzensbedürfnis heraus darauf ankam, endlich den Stoff Hamburger Hafen in moderner, manuskriptlicher Prägung zu gestalten. In kühnen Bildern, in Montagen, Überblendungen und Passagen soll hier werden das bezwingende Bild der großen deutschen Wasserstraße vom Hamburger Hafenbecken bis zum Meer, ein Bericht über stolze Vergangenheit und machtvolle Zukunft, ein Film mit dem Titel WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG.

Eine Reihe bekannter Darsteller werden für die Rahmenhandlung eingesetzt. (...)

Die Freihafen-Lagerhaus-Gesellschaft will mit dieser Arbeit einen großen Schritt weiter in ihrer Filmpropaganda-Arbeit im Dienste der Hansestadt Hamburg kommen. Die großen aus- und inländischenTagungen erfordern gebieterisch einwandfreies, hervorragendes, ja hochkünstlerisches Material. Schließlich ist es auch notwendig, daß ein Kulturfilm Eingang in die Lichtspielhäuser des Reiches findet, der unserem Volk ein vollkommenes, schönes und ein im besten Sinne lehrhaftes Dokument hanseatischer Lebenswelt am großen deutschen Strom vermitteln soll.

Werner Kark: Weltstraße See - Welthafen Hamburg. Ein Kulturfilm der Ufa entsteht unter der Spielleitung von W. Ruttmann, in: Hamburger Tageblatt, 30. Juli 1938

Kritiken

Der Film zielt auf seiner bei den Einheimischen vielleicht befremdlich und gesucht wirkenden "Einkleidung" auf das Verständnis des Nichthamburgers, des Außenstehenden, gibt darum aber ein so klares, fesselndes und schönes Bild von der Welt des Hafens, daß auch der Hamburger dieser mit künstlerischen und kennerischen Augen und ohne alle Umschweife gesehenen "Hafenrundfahrt" voll beipflichten kann. Dem Kameramann sind malerische und kraftvolle Durchsichten in das mit allen Pulsen klopfende Leben unseres Hafens geglückt und Ruttmann hat die Bilder zu einer wirklichen Symphonie zusammengefügt.

Aus: Hamburger Nachrichten, 17. Oktober 1938

Weltstraße See - Welthafen Hamburg

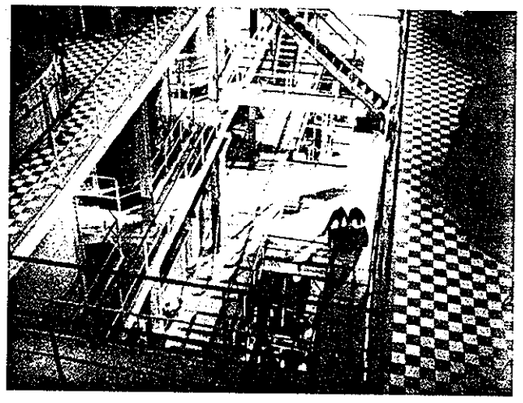
Im Tauentzienpalast lief ein von Walter Ruttmann inszenierter Kulturfilm, der uns im Rahmen einer kleinen Spielhandlung durch den Hamburger Hafen führt und seine weltumspannende Bedeutung aufzeichnet. (...) Der Film, der nicht ganz die Stärke der früheren Ruttmann-Filme erreichte, fand guten Beifall.

Eines freilich ist zu bemängeln: Sowohl der Drehbuchverfasser Arnold Funke sowie der Spielleiter Walter Ruttmann hätten die vollkommen überflüssige, lediglich störend wirkende Figur eines sich aufdringlich und kretinhaft gebärdenden Bildberichterstatters weglassen sollen. Sie hat in diesem Kulturfilm nichts zu suchen: in einem lustigen Spielfilm kann sie ein witziges Beiwerk sein, hier aber wirkt sie - was bestimmt nicht beabsichtigt war - peinlich.

Albert Schneider, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 240, 12. Oktober 1938

HENKEL
Ein deutsches Werk in seiner Arbeit (1938)

Produktion: Universum-Film AG
Regie: Walter Ruttmann
Bild: Gerhard Müller
Musik: Bernd Scholz
Darsteller: P. Bildt (Direktor der Henkel-Werke), Curt Lucas (Ein Besucher)
Zensur: 29. Dezember 1938. Prüfnummer: B 50137
Länge: 673 Meter (Akt I: 367m; Akt II: 306 m)



Dokument

Ein Ufa-Mitarbeiter berichtet

(...) Ein repräsentativer Film war zu schaffen, der die Henkel-Werke in Düsseldorf zum Thema hat.

Was ist denn da schon Schwieriges dabei, wird mir mancher aus der Reihe jener nicht immer ganz angenehmen Zeitgenossen entgegenhalten, die erst Respekt vor einer Arbeit bekommen, wenn sie sie selbst zu leisten haben. Und dann wird unser geschätzter Zeitgenosse uns raten, einen Film zu machen à la Kochbuch, also ungefähr so:

Die Henkel-Werke befinden sich in der Stadt Düsseldorf. Das Gesamtareal bedeckt die Bodenfläche von so und so viel Quadratmetern. Auf diesem Areal befinden sich Gebäude, und zwar erstens, zweitens, drittens usw. Die Zahl der hier Beschäftigten ist so und so groß. Fabriziert wird erstens, zweitens, drittens usw. Die Fabrikate gehen per Achse oder per Schiff in die weite Welt. Punkt. Ende. (...)

Wenn wir diese Disposition auch auf tausend Seiten ausarbeiten und jede einzelne Maschine von oben bis unten und von innen und außen erklären würden, wenn die größten Spezialisten des Werkes in langen Ausführungen Ablauf, Sinn und Bedeutung der Arbeitsgänge erklärten - es würde doch kein Film werden.

Es fehlt nämlich die Hauptsache: *das geistige Band.* (...)

Vom Henkel-Werk sollten wir ein Film-Werk schaffen. Also etwas in sich Abgeschlossenes, etwas mit einem ihm wesenseigenen Rhythmus. Etwas in sich Abgeschlossenes, aus sich selbst heraus bewegt, wie das Henkel-Werk selbst. Nur so können wir mitwirken an der großen Aufgabe des Filmes, die Einseitigkeit zu bekämpfen.

Wer mit der Absicht, das Henkel-Werk filmisch zu erfassen, zum erstenmal dieses Werk betritt, wird erschüttert sein von der Größe, der unübersehbaren Menge der einzelnen Arbeitsmomente im Kaufmännischen, Wissenschaftlichen, Technischen und Fabrikatorischen, besonders aber von dem wie selbstverständlich und wie von selbst ablaufenden Arbeitsgeschehen in seiner Gesamtheit.

Am zweiten, am dritten Tage steigert sich dieses Gefühl noch. Sehr wohl unterrichtete Werkangehörige haben uns Tag um Tag mit rührender Geduld von einer Halle zur anderen, von einer Maschine zur anderen geführt, immer erklärend und auf Sinn und Bedeutung der einzelnen Objekte hinweisend. (...)

Daß der im Werk arbeitende *Mensch* stark betont werden müsse, lag schon bei der Manuskriptarbeit fest. Denn der Mensch allein verleiht jedem Industrieunternehmen seinen Sinn und Zweck und nur der Mensch - im Rahmen der Arbeit richtig erfaßt - gibt der sonst scheinbar leblosen Materie ihren *Geist*. Weil aber der Fabrikbetrieb *unserer* Tage über eine Häufung von Werkstätten, Hallen und Schreibstuben - notdürftig gerichtet für den Aufenthalt in wenigen Stunden erzwungener Arbeit - hinausgewachsen ist zu einer *Heimstätte der Arbeit* schaffender Volksgenossen, die ebenso dem Werk und seiner Führung wie untereinander verbunden sind mit ihrem ganzen Menschen, mit ihrem Denken und Tun bei der Arbeit nicht nur, sondern ebenso in der Freizeit, in den Feierstunden gemeinschaftlicher Erhebung und geistiger Ausrichtung... deshalb mußte gerade bei diesem Film vom Henkel-Werk der *Mensch* - und das, was ihm dient, was er treibt und wünscht - immer wieder im textlichen Aufbau, im von der Kamera erfaßten Bild, in der gesamten Gestaltung erscheinen.

Es ging gerade bei einem Werk, das *Arbeitsgemeinschaft* im besten Sinne vom ersten Tage der Planung durch seinen Gründer gewesen ist, nicht an, nur den Werkmann an der Drehbank, den Fabrikarbeiter auf dem "Platz", die Packerin an der Abfüllmaschine zu zeigen, sondern man mußte diese Gemeinde verbundener Menschen eben als *Gemeinschaft* zeigen...bei der Arbeit, in der Freizeit, in der Gestaltung der Feierstunden, die gerade im Henkel-Werk immer als ebenso notwendige wie selbstverständliche Ergänzung der Arbeit mit ebenso viel Liebe, mit gleich großer Hingabe und Forderung betreut wurden wie die Arbeitsaufgabe selbst.

Als das eigentliche Symbol der Übergangs vom ruhenden Gebäude zu lebendig bewegter Arbeit wurde uns die *Werkstraße* klar und deutlich. Eisenbahnzüge fahren hier, und Lastwagen rollen aneinander vorbei. Noch sehen wir den Menschen hier nur indirekt, aber in den sicher geleiteten Zügen, in den geschickt gelenkten Lastwagen spüren wir schon seine tätige Gegenwart.

Etwas für das Henkel-Werk einzigartig Charakteristisches sind die zahlreichen, mit großer Sorgfalt gepflegten *Grünanlagen* zwischen den Werkgebäuden und an der Peripherie. Das "Werk im Grünen" wird es genannt, sehr mit Recht. Diese Eigenheit des Henkel-Werkes bedeutet mehr als eine sozialhygienische Maßnahme, sie als das zu betrachten, wäre einseitig. Wir Filmschaffenden erblickten darin den bildhaft am sichtbarsten hervortretenden Teil des *Henkel-Geistes*. Bestärkt wurden wir in dieser Ansicht durch die Tatsache, daß auf einer der schönsten dieser Grünanlagen sich das *Denkmal des Gründers* des Werkes erhebt.

So haben wir denn anschließend an eine der lebhaftesten Werkstraßen gerade diese Grünanlage filmisch erfaßt. Eine Menge Werkangehöriger ergeht sich hier während der *Mittagspause*.

Niemand käme beim Sehen dieser Filmaufnahmen auf den Gedanken, wir befänden uns in jener Szenerie, die man früher - nicht ohne leises Grauen - als "Fabrikhof" bezeichnete. Rein sachlich genommen, handelt es sich aber um einen solchen. Wie ist diese Veränderung möglich? Nur - erinnern wir uns an den Anfang dieser Zeiten - *nur durch den Geist!*

Der Repräsentant dieses Geistes, als Denkmal hier stehend, mußte im Film deshalb genau hier erscheinen. Denn hinter der

Stirn des schlicht-großen Mannes war einst all das, was uns jetzt mit überwältigender Sichtbarkeit anpackt und beeindruckt, ein unsichtbarer, schöpferischer *Gedanke*.

Nicht immer sind es die an Mitwirkenden oder Bauten umfangreichen Szenen, welche die sorgfältigsten Vorbereitungen für die Filmaufnahmen verlangen. Ganz besonders gründlich überlegt und sehr genau vorbereitet müssen auch die Stellen werden, auf denen gedanklich eine starke Betonung zu liegen hat. Bei dem Denkmal des "alten Herrn" war das in eminentester Weise der Fall.

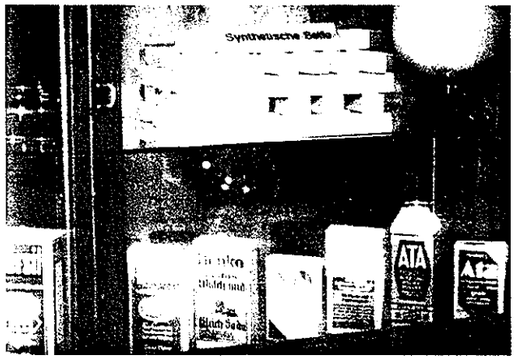
Um auch die leiseste perspektivische Verkürzung der Plastik zu vermeiden, mußte der Apparat so hoch gestellt werden, daß die Optik bei horizontaler Stellung ungefähr auf die Mitte der Figur deutete. Da einer bestimmten Bildabsicht wegen der Eindruck erreicht werden sollte, als käme das Denkmal langsam auf uns zu, war ein Heranfahren an das Denkmal über eine Strecke von zwölf Meter notwendig. Drei je 4 Meter lange, 1,50 Meter breite und 2,20 Meter hohe Holzgerüste waren anzufertigen. Die Henkel-Schreinerei verfertigte diese sogenannten "Praktikabel" mit unübertrefflicher Meisterschaft; sie waren so fest, stark und stabil, daß man hätte einen Elefanten darauf stellen können. Allerdings war auch die durch uns entstehende Belastung nicht gering: 12 Meter Rohrschienen, der schwere Trickwagen, auf ihm die Apparatur und drei ausgewachsene Männer!

Nach sorgfältiger Unterkeilung der Schienen - um eine absolut schwankungslose Fahrbewegung zu erreichen - hätte die Aufnahme beginnen können, wenn die Sonne, dieser unberechenbarste aller filmischen "Mitarbeiter", ihr Licht so gespendet hätte, wie es das unerbittliche Auge unseres Kameramannes wünschte.

Da dies aber nicht der Fall war, mußte die Werkfeuerwehr eine Riesenfeuerleiter neben die Praktikabel stellen, zwei unserer Hilfskräfte mußten die Leiter besteigen und mit Silber- und Goldblenden so viel Reflexlicht auf das Denkmal werfen, daß der gewünschte Eindruck erzielt war.

Auch jetzt konnte die Aufnahme noch nicht vonstatten gehen. Der Himmel nämlich, der den Hintergrund bilden sollte, war wolkenlos, also photographisch undankbar. Eine Werklokomotive wurde zur Mitarbeit verpflichtet. Sie hatte im Hintergrunde des Bildausschnittes vorbeizufahren und durch starke Entwicklung weißen Dampfes die Atmosphäre zu beleben. Eine Probe, noch eine Probe...die Aufnahme konnte beginnen.

Und nun die Bildwirkung: eine wuchtige Bronzeplastik - einen breiten, schweren Mann darstellend - kommt auf uns zu, immer näher. Schon ist fast nur mehr der Kopf im Bilde. Weiße, wolkenähnliche Schleier verhüllen einen Augenblick die Szene. Rasch, in vorwärtsstürmender Bewegung, sind sie verflogen, und jetzt sehen wir in monumentaler Größe ein bronzenes menschliches Haupt. Schlicht, klug und stark. Die Geburtsstätte großer, schöpferischer Gedanken.



Wer sich als Filmschaffender in den Geist eines so großen, so eigenartigen Werkes hineingefühlt hat (man muß sich schon hinein*fühlen*, eine verstandesmäßige Erfassung wäre die Arbeit einiger Jahre), der muß unerbittlich gegen sich selbst sein in der Auswahl dessen, was er aufnehmen will. Immer wieder muß er sich sagen: ich habe nicht Maschinen aufzunehmen, nicht Arbeiter, nicht Chemiker, sondern: *ein Werk* - und zwar ein ganz bestimmtes - zu erfassen, so lautet meine Aufgabe. Nur das Kunstmittel der Andeutung führt da zum Ziel. Keine Aufnahme darf in einseitiger Selbstgenügsamkeit dastehen, sondern jede muß *vielseitig* bedeutend sein, muß nach vielen Seiten hindeuten. Zur Erklärung ein Beispiel:

Die mustergültige charakterliche und handwerkliche Erziehung der Lehrlinge.

Ihre treue und freudige Werkverbundenheit.

Die Sorge für ihr geistiges und leibliches Wohl.

Ihre sportlich-militärische Erziehung.

Das kameradschaftlich-väterliche Verhältnis ihres Meisters zu ihnen.

Ein schönes, großes Thema für einen etwa 500 Meter langen Film. In dem Film über das Henkel-Werk aber stehen für diesen ganzen Komplex nur einige wenige Meter zur Verfügung. Der geistige Inhalt der oben angegebenen Punkte der Lehrlingsausbildung muß aber trotzdem erschöpfend zum Ausdruck gebracht werden.

Jetzt wird es klar sein, was wir unter "vielseitig bedeutenden Aufnahmen" zu verstehen haben. (...)

Gerade bei einem Werkfilm soll der einzelne nicht betont werden, denn das widerspricht dem Geist des Werkes, das so groß und so mächtig sein kann, wenn der einzelne dem Gedanken des Werkes sich unterordnet im Dienste der Gemeinschaft.

Viele Wochen nach Beendigung der Aufnahmen zum Henkel-Werkfilm führte mich mein Weg wieder bei Henkel vorbei. Die breite Front des Verwaltungsgebäudes, der Krausebau, die Ata-Silos, die gläsern funkelnde Front der Schwimmhalle, die hochauf ragenden Schornsteine, die schwere Masse der Öltanks...das war jetzt nicht mehr ein gigantisches Industrieunternehmen, irgendein Riesenwerk..., nein: es war ein Werk, dessen *Geist* mir nahegekommen war; es hatte ein *Gesicht* eines Menschen.

Wenn jeder nach Besichtigung des Filmes HENKEL - EIN DEUTSCHES WERK IN SEINER ARBEIT dieses Gefühl mit nach Hause nimmt, dann haben wir unser Ziel zufriedenstellend erreicht.

Emil Endres, in: Henkel-Bote, 1939, S. 100-107

DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940)

Produktion: Universum-Film AG, Herstellungsgruppe Roellenberg
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Ernst Dahle
Kamera: Walter Brandes
Ton: Hans Löhmer, Fred Hackland, Georg Gutschmidt
Musik: Rudolf Perak
Zensur: 20. Januar 1940. Prüfnummer: B 53178
Länge: 334 Meter
Prädikate: staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 15. Mai 1940. Prüfnummer: B 53753
Länge: 134 Meter
Prädikate: staatspolitisch und künstlerisch wertvoll, volksbildend

Schmalfilm, stumm:
Zensur: 31. Oktober 1940. Prüfnummer: B 54455
Länge: 125 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend, Lehrfilm

Uraufführung: 14. Februar 1940, Berlin, Pressevorführung

Kinostart: 21. März 1940, Berlin (Tauentzien-Palast, im Vorprogramm zu *Kriminalkommissar Eyck)*

Wettbewerb: Venedig, 1. - 8. September 1940

Inhalt

Dieser Film, von Walter Ruttmann gestaltet, führt den Zuschauer in Werke der deutschen Rüstungsindustrie und läßt ihn miterleben, wie die Soldaten der Heimat - die deutschen Arbeiter - die Waffen für die Soldaten an der Front schmieden. Auf Zechen, in Gruben, vor den Hochöfen sowie in Werften und Werken - überall wird mit Hochdruck gearbeitet. Mensch, Maschine und Stahl - das sind die Hauptdarsteller. Der Filmablauf zeigt Bilder von der Stahlerzeugung, von der Herstellung von Bomben und Granaten, von Infanteriegewehren und Patronen, von Geschützen aller Art und gibt einen Überblick über die unüberwindliche Stärke unserer Waffen, die in unerschöpflichen Vorräten einsatzbereit lagern. Der Film schließt mit einer stolzen Schau aller Waffengattungen - zeigt die bestausgerüstete Wehrmacht der Welt, die uns der Führer geschaffen hat.

Aus dem Ufa-Programmzettel

Dokument

Sprechtext

1. Wir sind jetzt eine verschworene Gemeinschaft! Das hat der Führer gesagt. So gibt es zwei Soldaten heute: den Soldaten an der Waffe und den Soldaten an der Maschine.

2. So arbeiten sie Mann für Mann - auf Zechen - in Gruben - vor den Hochöfen - in Werften und Werken - getreu dem Befehl des Führers!

3. Tag und Nacht arbeiten die deutschen Rüstungsfabriken. Riesige Glühöfen härten Eisen und Stahl. Stahl für unsere Waffen: für Bomben und Granaten - für MG's und Kanonen - für Panzerwagen und Flugzeuge - und für die stolzen Schiffe unserer Kriegsmarine.

4. Unerschöpfliche Vorräte an Kriegsmaterial lagern einsatzbereit. Wenn wir an einem Tage Zehntausende von Granaten verschossen haben, so sagte der Generalfeldmarschall, müssen Hunderttausende am nächsten Tag bereit sein, um die Bestände aufzufüllen. Denn, wenn unser Wille - nach den Worten des Führers - so stark ist, daß keine Not ihn mehr zu zwingen vermag, dann wird auch unser Wille und unser deutscher Stahl die Not zerbrechen und besiegen.

Zensurkarte Nr. 53178 vom 20. Januar 1940

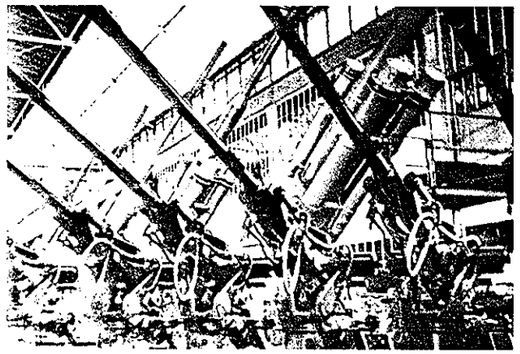
Kritik

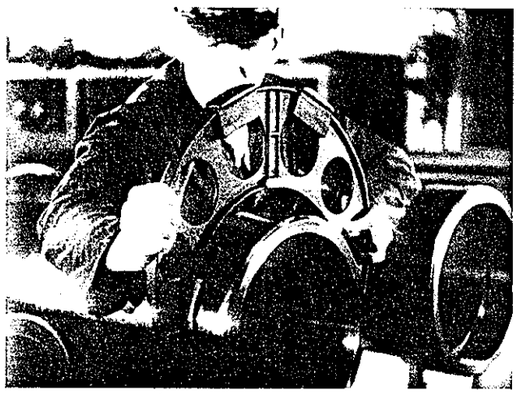
(...) Im Vorprogramm indessen sieht man ein Beispiel echter Filmkunst: den von Walter Ruttmann geschaffenen Ufa-Kulturfilm DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN. Ruttmann ist mit seinem Kameramann Walter Brandes in die Stahlwerke, die Gewehr-, Geschütz- und Munitionsfabriken gegangen und hat das Erlebnis, das er in dieser Welt der pausenlosen Arbeit, der stampfenden Dampfhämmer und der Präzisionsmaschinen empfing, in einer künstlerischen Form zum Ausdruck gebracht, die wirklich den Geist dieser Welt atmet. Diese Bilder haben Wucht und Energie. Eine Einstellung ist packender als die andere, und eine ist aus der anderen mit einer zwingenden Kontinuität der Bewegungsführung entwickelt.

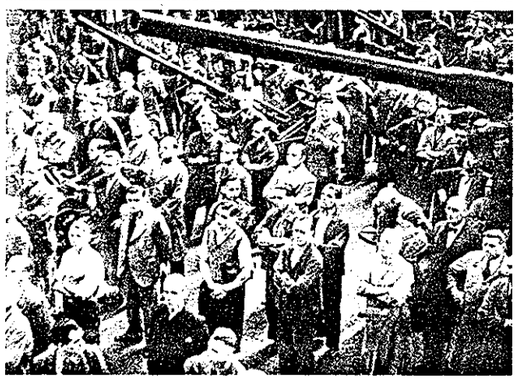
In diesem Film hat auf vorbildliche Art ein Gedanke Anschauung gewonnen: die Männer, die die Waffen schmieden, sind von dem gleichen Geiste beseelt und dem gleichen Lebensgesetz untertan wie die Männer, die die Waffen tragen und bedienen. Hier und dort dieselben entschlossenen harten Gesichter, dieselben kalten prüfenden Augen, dieselben schnellen zupackenden Handgriffe. In überlegener Anwendung der Parallelmontage wird dieser Gedanke zum unmittelbaren Erlebnis gebracht. Der exakte kurze Schnitt, der die Bildwechsel wie auf unhörbare Komandos erfolgen läßt, erweckt selber den Eindruck soldatischer Knappheit und technischer Präzision. Auch der sparsam eingesetzte Begleittext: Keine umständliche Erklärung, sondern energievolle Willensbezeugung. Die Dynamik der Bilder wird durch die Musik von Rudolf Perak wirksam unterstrichen.

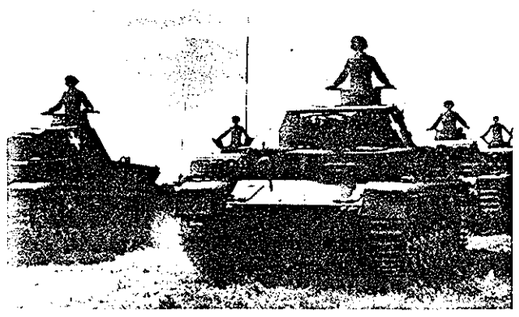
Ein kleines Meisterwerk souveräner filmischer Gestaltung ist hier entstanden. An einem solchen Film könnten die jungen Talente, die in die Ateliers gehen, lernen, was wirkliche Filmkunst ist.

Frank Maraun: Ruttmanns "Deutsche Waffenschmieden", in: Berliner Börsenzeitung, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß









DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1, 2, 3) DEUTSCHE PANZER (4)

DEUTSCHE PANZER
(1940)

Produktion: Universum Film AG, Herstellungsgruppe Nay
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Dr. Heinz Hesemann
Kamera: Otto Martini
Musik: Walter Schütze
1. Zensur: 31. August 1940. Prüfnummer: B 54175
Länge: 350 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend
2. Zensur: 2. August 1944. Prüfnummer: B 60470
Länge: 349 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend

Schmalfilm, Ton:
Zensur: 9. Oktober 1941. Prüfnummer: B 55951
Länge: 139 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend

Wettbewerb: Venedig, 1. - 8. September 1940

Inhalt

In einer großen, menschenleeren Fabrikhalle fährt die Kamera über Maschinenteile, Geschoßrohre, Zahnräder und Zeichenbretter. Die Konstruktionszeichnung eines Panzers wird ausgerollt, die Fabrik beginnt zu arbeiten. Große und kleine Zahnräder werden gefräst, Arbeiter bedienen große Drehbänke. Eine Wellenachse wird in ein Becken getaucht, Flammen und Rauch steigen auf. In analoger Bewegung springen junge Männer in ein Schwimmbecken. Nach der sportlichen Betätigung folgt die theoretische Schulung. Ein Arbeiter baut ein Modell eines Panzerwagens zusammen. Lehrlinge werden an der Drehbank ausgebildet. In der Fabrik geht währenddessen die Montage der Panzer weiter. Die schwere Kette wird auf die Räder aufgesetzt. Dann erfolgt eine Lautsprecherdurchsage.: "Wie das Oberkommando der Wehrmacht bekanntgibt..." Die Arbeiter und Angestellten versammeln sich und hören gespannt zu. Nach einem aufmunternden Schulterklopfen geht die Arbeit weiter: nun wir der Motor in den Panzer eingesetzt. Dann rollen die Panzer auf die Prüfstrecke. Steile Hügel und schanzenartige Hindernisse werden spielend bewältigt, selbst dicke Bäume könne die Panzer nicht aufhalten. Nach der schnellen Fahrt im offenen Gelände werden die Fahrzeuge gesäubert. Ein Vorarbeiter überwacht die Montage des Geschützrohrs. Die Soldaten nehmen vor der fertigen Panzern Aufstellung. Sie sitzen auf und fahren in geschlossener Formation davon. Silhouettenhaft zeichnen sich die Panzer und die Männer auf dem Ausguck gegen den Sommerhimmel ab.

Dokument

Sprechtext

In riesigen Hallen erwuchs uns eine mächtige Waffe: Der deutsche Panzer. In unaufhaltsamen Vorwärtsstürmen bahnte er dem Heer den Weg zum Sieg. Weiter wird er am laufenden Band geschmiedet, das Reich zu sichern für alle Zeiten. Wie das Oberkommando der Wehrmacht bereits bekanntgab, war unsere Panzerwaffe an den gestrigen Kämpfen wieder hervorragend beteiligt. Die vernichtende Schlagkraft unserer Panzer-Divisionen ist dem einzigartigen Angriffsgeist der Truppe und der Überlegenheit unseres Kampfmaterials zu danken. Auch den Männern am Konstruktionstisch und an der Maschine, die in unermüdlichem Einsatz diese Panzerwaffe schufen, gehört daher die vollste Anerkennung von Front und Heimat.

Zensurkarte Nr. 54175 vom 31. August 1940

ABERGLAUBE
(1940)

Produktion: Universum-Film AG, Herstellungsgruppe Nay
Regie: Walter Ruttmann
Buch: Arnold Funke, Walter Ruttmann
Musik: Wolfgang Zeller
Kamera: Gerhard Müller
Darsteller: Maria Koppenhöfer (Wahrsagerin Proschowski), Peter Voss (Arzt). u.a.
1. Zensur: 11. September 1940. Prüfnummer: B 54207
Länge: 504 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend
2. Zensur: 9. November 1943. Prüfnummer: B 59544
Länge: 491 Meter
Prädikate: staatspolitisch wertvoll, volksbildend

Inhalt

Ein Film, der gegen den immer noch grassierenden Unfug des Wahrsagens und des Hellsehens in den verschiedenartig getarnten Formen Front macht und an Hand eines tragischen Einzelschicksals das Wirken dieser verbrecherischen Elemente und die verhängnisvollen Folgen für die Volksgemeinschaft geißelt.

Aus dem Ufa-Programmblatt

Kritik

Im Rahmen einer internen Vorführung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wurde ein Einblick in neues deutsches Kulturfilmschaffen vermittelt, der die Vielzahl der filmisch gelösten Themen und die meisterliche Art der Behandlung derartiger Aufgaben erkennen ließ (...)

Den Abschluß bildete ein Kurzfilm über den Aberglauben. Er lenkt in aufgelockerter Handlung die Aufmerksamkeit auf das unheilvolle Wirken von Wahrsagerinnen und geschäftstüchtigen Propheten. Manch junges, blühendes Menschenleben zerbricht an diesem Hang zum Aberglauben, und ganze Familien werden dem finanziellen Ruin zugetrieben und erkennen erst den Schwindel, wenn es zu spät ist. Walter Ruttmann ist der Regisseur dieses aufklärenden und spannend gestalteten Films. Wolfgang Zeller schrieb die Musik. Der Film erhielt die Prädikate staatspolitisch wertvoll und volksbildend.

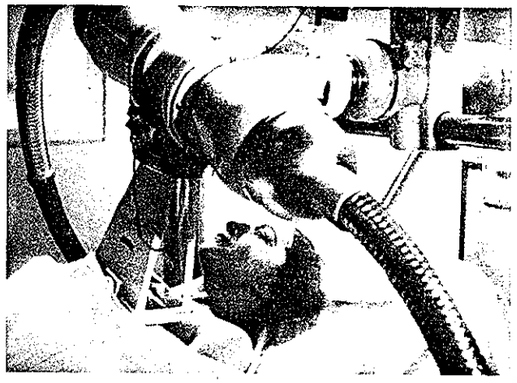
Joachim Rutenberg: Neue Kulturfilme, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 222, 21. September 1940

EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS
(1941)

Produktion: Universum-Film AG, Herstellungsgruppe Nay
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Walter Ruttmann, Ernst Dahle
Wissenschaftliche Mitarbeit: Professor Dr. Auler
Kamera: Gerhard Müller. Musik: Wolfgang Zeller
Zensur: 4. August 1941. Prüfnummer: B 55709
Länge: 457 Meter
Prädikate: staatspolitisch u. künstlerisch wertvoll, volksbildend
Uraufführung: Ende September 1941, München (im Rahmen der 'Reichswoche für den deutschen Kulturfilm')
Preis: Ehrenpreis des Reichsschatzmeisters Reichsleiter Schwarz in der Sondergruppe 'Volksgesundheit und Volkswohlfahrt' im Rahmen der 'Reichswoche für den deutschen Kulturfilm' Ende September 1941 in München

Anmerkung

Auf dem Ufa-Programmzettel und in den Zeitungsberichten über die 'Reichswoche für den deutschen Kulturfilm' in München Ende September 1941 wird der Film als JEDER ACHTE EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS bzw. als JEDER ACHTE vorgestellt.



Inhalt

Film über die Heilbarkeit von Krebs und gegen die Machenschaften der Kurpfuscher. Frau Hoffmann hat von Schwindlern die Nase voll, der Mechaniker Weber vertraut weiter ihren Künsten. Ein Professor liest über die Bedeutung der Frühbehandlung bei Krebsverdacht. Weber begibt sich in das obskure Institut 'Lerne glauben'. Die Rechnung muß er an Ort und Stelle begleichen. Ein Freund drängt ihn, den Wunderheiler Bielitz aufzusuchen, der Wirt rät zum Arztbesuch. Frau Hoffmanns Arzt erklärt die einzelnen Behandlungsschritte: Untersuchung der Geschwulst, Bluttest, Röntgenaufnahme der Lunge usw. Als Therapie bieten sich Operation oder Bestrahlung an. Weber geht zum Kurpfuscher Bielitz. Um die Rechnung bezahlen zu können, muß er seine Drehbank verkaufen.

Im Krankenhaus erhält Frau Hoffmann Bestrahlungen. Als Weber erneut Bielitz aufsucht will, erfährt er, daß dieser verhaftet worden ist. Ohnmächtig bricht er zusammen und wird in die Poliklinik eingeliefert. Frau Hoffmann wird als geheilt entlassen, muß sich aber Nachuntersuchungen unterziehen. Bielitz steht wegen Schädigung der Volksgesundheit vor Gericht. Er benennt Weber als Entlastungszeugen, aber Weber kann nicht mehr gehört werden - er ist seinem Krebsleiden erlegen.

4. PROJEKTE UND UNVOLLENDETE FILME

FILME FÜR DIE TÄNZERIN MARY WIGMAN UND DIE TANZBÜHNE LABAN (vor 1926)

Über diese Projekte berichtet Fritz Böhme 1926 in seinem Buch 'Der Tanz der Zukunft': "Da ist zunächst das Bestreben, den Bühnenhintergrund dem rhythmischen Charakter der in Pantomimen und Balletten getanzten Bewegungsfolgen architektonisch und linear anzupassen. (...) Einen Schritt weiter würde die Beweglichkeit eines rhythmisch-linear dem Tanz angepaßten Hintergrundes führen: etwa als filmisches Vorspiel zu einem Tanz oder als Nachspiel. Die Begleitung eines rhythmisch-linearen Hintergrundspiels zu einem Tanz würde wegen der Zweidimensionalität der Zeichnung oder Malerei und der Dreidimensionalität des Tanzes hier allerdings ein Auseinanderfallen beider Schöpfungen bedeuten. Versuche in der hier angegebenen Richtung sind noch fast nicht gemacht worden. Ich habe den Maler Ruttmann schon vor Jahren angeregt, derartiges ins Werk zu setzen, ich dachte damals an filmische Hintergrundspiele und Vorspiele für die Einzeltänze Mary Wigmans, - ein gemeinsames Zusammenwirken von Tanz und Film ist aber nicht zustandegekommen. Auch die für die Tanzbühne Laban (Hamburg) geplanten Ruttmannfilme, die als Zwischenakte eingeschoben werden sollten, erblickten nie das Licht der Welt" (Fritz Böhme: Der Tanz der Zukunft, München 1926, S. 41f, zitiert nach: Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.): Film als Film. 1910 bis heute, Stuttgart 1977, S.29).

ENTSCHEIDUNG AUF DEN SCHIENEN (1928)

Am 14. September 1928 schreibt Edmund Meisel, der Komponist der Filmmusik zu BERLIN und TÖNENDE WELLE an Sergej Eisenstein: "Momentan arbeiten wir alle zusammen an einem neuen Manuskript, das dann wie folgt herauskommen soll: Manuskript: Els Meisel, Regie: Walter Ruttmann, Musik: Edmund Meisel. Man muß aber erst sehen, wie alles wird..." (Werner Sudendorf: Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel, Frankfurt/Main 1984 = Kinematograph. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt, Nr. 1, S. 84).

Unter der Überschrift 'Bild- und Musikmontage. Das erste Tonfilm-Manuskript' berichtet der 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 230) am 26. September 1928 über dieses Projekt. Els Meisel, die Frau Edmund Meisels, hatte sich hierzu das Pseudonym M. Els zugelegt: "Das erste Tonfilm-Manuskript, das eine kontrapunktische Montage von Bild, Geräusch, Musik, Sprache und Gesang vorsieht, ist soeben von M. Els fertiggestellt worden. Es hat den Titel *Entscheidung auf den Schienen* und ist unter Ausnutzung der jüngsten Erfahrungen reportagemäßig durchgeführt. Die Hauptperson ist ein Lokomotivführer. Die tonliche Durchführung des Vorwurfs besorgt Edmund Meisel."

MENSCHEN IN GEFAHR (1929)

Im Jahre 1929 gab die 'Deutsche Gesellschaft für den Kampf gegen die Geschlechtskrankheiten' Walter Ruttmann den Auftrag zu einem dokumentarischen Aufklärungsfilm mit dem Titel *Menschen in Gefahr*. Als Produktionsfirma war die Schweizer Praesens-Film AG unter Lazar Wechsler vorgesehen. Hervé Dumont, der in seiner 'Geschichte des Schweizer Films' (Lausanne 1987) über dieses Vorhaben berichtet, vermutet, daß Wechsler selbst dieses Projekt torpediert habe. Ende 1930 begannen dann die Dreharbeiten zu FEIND IM BLUT unter der Regie

LES 32 nach einem Drehbuch von Antonin Artaud (1930)

Artaud hatte dieses Drehbuch am 17. Januar 1929 bei der 'Association des Auteurs de Films' eingereicht. Es ist abgedruckt im Band 3 seiner 'Oeuvres complètes' S. 39 - 55. Es handelt von einem 'Vampir', der 32 Frauen in 32 Kisten in seinem Keller vergraben hatte. Dieser Vorfall hat sich tatsächlich in einem zentraleuropäischen Land abgespielt.

Im Sommer und Herbst des Jahres 1930 hielt sich Artaud in Berlin auf. Es gelang ihm, Ruttmann für die Aufnahmen zu *Les 32* zu engagieren. Das Projekt scheiterte daran, daß Artaud die nötigen Gelder nicht zusammenbringen konnte (Steven Kovacs: From Enchantment to Rage. The Story of Surrealistic Cinema. London und Toronto, 1980, S. 174 - Ado Kyrou: Le surréalisme au cinéma. Paris 1963, édition mise à jour, S. 185).

ON TOURNE FAUST/MAN DREHT FAUST (1930/31)

Jean Lenauer gibt im Juli 1930 ein Gespräch mit Walter Ruttmann wieder, das sich auch um dessen nächste Arbeit - ein Sprechfilm, der in einem Dorf in der Provençe spielen wird - drehte: "Eine Filmequipe trifft dort ein. Das friedliche Leben der Dorfbewohner wird durch die unverhoffte Ankunft der Künstler erschüttert. Es kommt zu Komplikationen. Zum Umsturz der Gewohnheiten. Neue Blickfelder und Perspektiven tun sich auf. (...) Das hier angedeutete Sujet ist Ruttmann zu verdanken. (...) Es wird nur eine einzige Version geben. (...) Seine Frau, Nina Hamson, wird darin ebenfalls spielen und singen" (in: Pour vous, Paris, Nr. 88, 24. Juli 1930).

Ein weiterer Hinweis auf dieses Projekt findet sich in 'Internationale Filmschau' (Prag, Nr. 8, 31. August 1930). Dort heißt es: "Walter Ruttmann, (...) der sich schon vor einiger Zeit dauernd in Paris niedergelassen hat, wird seinen nächsten Film im Auftrage einer neugegründeten französischen Gesellschaft drehen. Der geplante Film, dessen Manuskript auch von Ruttmann stammt, wird ein heiteres Sujet darstellen. Ruttmann will nur eine einzige Version, in französischer Sprache, herstellen, indem er nämlich das gesprochene Wort so verwenden will, daß es auch ohne Kenntnisse der Sprache durch das Temperament, mit dem es ausgesprochen wird, verständlich ist."

Eine letzte Erwähnung dieses Projektes findet sich in einem Artikel der 'Neuen Berliner 12 Uhr-Zeitung' vom 25. März 1931 ("Walter Ruttmanns neuer Film"), der über den Schnitt von FEIND IM BLUT berichtet: "In Paris liegt sein angefangenes Werk, das den Titel *Man dreht Faust* führt. Das ist ein ganz neuartiger Stoff. Der Einbruch einer internationalen Tonfilmgesellschaft, die die Oper Faust drehen will, in eine kleine, französische Provinzstadt. Es gibt nur eine Version, weil die Dialoge international knapp sind. Und seine Frau Nina Hamson spielt die Hauptrolle."

Dokument

ON TOURNE FAUST ("Wir drehn Faust")
Tonfilm von Walter Ruttmann
Exposé zu dem gleichnamigen Drehbuch

Der sonnige Zauber einer kleinen Stadt, die irgendwo im Süden träumt, - unberührt von moderner Civilisation und dem Tempo der großen Städte.

Jeder Tag bringt zur selben Stunde die gleichen Ereignisse, - idyllische Nichtigkeiten, bedeutungsvoll trotzdem für den Lebensrhythmus der kleinenStadt.

Von der bunten Vielheit der Katzen, Kinder, Bocciaspieler, der Handwerker, Weiber am Brunnen und Greise heben sich zwei Figuren ab:

Marie, die junge Lehrerin, vergöttert von ihren Schulkindern, respektiert von jedermann, die aber trotzdem - jung, hübsch und musikalisch wie sie ist - von einem größeren Leben in Glanz und Ruhm träumt, und

Philippe, ihr Verlobter, der junge Apotheker, der wenig Verständnis von ihrer Sehnsucht nach der großen Welt aufbringen kann. Zwar ist auch er, der schmucke intelligente Bursche, mit seinem Motorrad und seinem Radioapparat der fortschrittlichste unter den Kleinstädtern, aber trotzdem bleibt die Stadt sein Boden und seine Welt.

In dieses Idyll bricht eines Tages das Fremde ein:

Die "Internationale Opern-Tonfilm-Corporation" erscheint mit einer Karawane phantastischer Autos und Lastwagen, mit Sängern, Sängerinnen und Technikern aus aller Herren Länder, um in der romantischen Architektur der kleinen Stadt die Außenaufnahmen zur Oper "Faust" zu drehen. Maßloses Staunen der Bevölkerung, die selten ein Auto sah, über diese Offenbarung einer fremden Welt.

Die Tonfilmgruppe ergreift Besitz von der kleinen Stadt, Gassen und Plätze werden Tonfilmatelier, - und während die Musik der Oper "Faust" die Straßen durchhallt, weicht allmählich die erste staunende Neugier einem zunehmenden Protest gegen die fremde Gefahr. Denn überall werden die Funktionen der Stadt gestört: der Bocciaplatz ist bald in den Händen der Truppe, auf der Caféterrasse spielt nun "Mephisto" mit dem Kapellmeister seinen Skat, und auch das Leben der Hauptfiguren wird beunruhigt: Philippe, der junge Apotheker, ist nicht blind für die mondänen Reize der eleganten Primadonna, die - obwohl "Gretchen" in ihrer Rolle - ausgiebig mit ihm kokettiert, - und Marie, die junge Lehrerin, wittert in dieser Invasion den Anlaß zur Verwirklichung ihrer ehrgeizigen Träume. Der ewig begeisterte Tenor der Truppe, ein Glatzkopf in den besten Jahren, hört sie durch Zufall singen, glaubt eine Entdeckung zu machen und gibt ihr heimlich Gesangsunterricht. Sie sieht ihren Traum in Erfüllung gehen, vernachlässigt die Schule, entfremdet sich den Kindern. All das steigert den Unwillen der Bürger, die schon beginnen, die Aufnahmen der Truppe zu sabotieren.

Exponent der Feindseligkeiten ist der unsympathische Hilfsregisseur, der sich durch seine Schnoddrigkeit und seine fortwährenden Anbandlungsversuche von Anfang an unbeliebt gemacht hatte. Auch an Marie hatte er sich öfters herangepirscht, aber sehr ohne Erfolg.

Da kommt der Tag der letzten Aufnahmen. Marie soll dem Kapellmeister vorsingen. Aber - ihr Lampenfieber und die Nervosität des Kapellmeisters, der zur letzten Aufnahme muß, führen zu einem großen Fiasko. Sie singt miserabel, und damit bricht ihr großer Traum plötzlich zusammen... Den Augenblick ihrer Fassungslosigkeit benutzt der Hilfsregisseur, um sie nach Hause zu bringen. Fast ohne Bewußtsein läßt sie sich seine Begleitung gefallen. So kommen sie am Boccia-Platz vorbei, um in ihre Gasse einzubiegen. Aber Philippe, der dort gerade mit den anderen Burschen spielt, sieht das Paar, geht ihnen nach und kommt gerade dazu, wie Marie dem zudringlichen Hilfsregisseur nach einer gutsitzenden Ohrfeige die Tür vor der Nase zuwirft. Da macht sich endlich der aufgespeicherte Groll der Bevölkerung Luft: Philippe und seine Freunde verprügeln den Hilfsregisseur nach allen Regeln der Kunst. -

Am nächsten Morgen steht die Autokarawane der Truppe zur Abfahrt bereit auf dem Marktplatz. Niemand kümmert sich um sie, - nur Marie sieht einsam den davonziehenden Staubwolken nach, mit denen ihr großer Traum entschwindet...

Doch da ertönt Gesang, näher und näher. Die Schulkinder - mit Papierhelmen und Holzschwertern - rücken an. Sie singen den Soldatenmarsch aus "Faust", den sie so oft von der Truppe hörten, umzingeln spitzbübisch Marie, die, betroffen von ihrer Liebe, mit einem Schlage wieder ganz die ihre ist. Sie nimmt das kleinste hoch und setzt sich an ihre Spitze.

So ziehn sie singend durch die Stadt, die, von einem Alb erlöst, dies Zeichen wiedereinkehrender Harmonie mit Freuden begrüßt.

Aus dem Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

FILMVORHABEN IN DER UdSSR
(1931)

1931 gab es Kontakte zwischen der Sowjetunion und Walter Ruttmann zwecks Übernahme eines Regieauftrags. Diese Verhandlungen zerschlugen sich aber definitiv Ende 1931. Drei verschiedenen Quellen benennen drei unterschiedliche Projekte:

KÖNIG ALKOHOL
nach Jack London

Dieses Vorhaben wird in der von Heinz Steike zusammengestellten Filmographe erwähnt (in: 'Film als Film', Hg. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977, S. 62). Er bezieht sich dabei auf eine Mitteilung von Jean Oser.

SYMPHONIE RUSSLANDS

Frank Avril berichtet in seinem Ruttmann-Portrait (Avantgardisten des deutschen Films, in: Der deutsche Film, Berlin, H. 5, November 1936, S. 135f), daß die Sowjets Ruttmann ein "verlokkendes Angebot" gemacht hätten: "er soll die 'Symphonie Rußlands' verfilmen. Doch das Projekt zerschlägt sich an der kompromißlosen Bedingung Ruttmanns, der das Thema nur vom Gesichtswinkel des Westeuropäers anpacken will".

FILM ÜBER DIE JUGEND

Dies teilte Carl Junghans in einem Gespräch mit Hans-Jürgen Brandt mit (Hans-Jürgen Brandt: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis. Hipler, Noldan, Junghans. Typoskript. o.O., o.J. = Frankfurt/Main, Univ., Fachbereich 09 - Klass. Philologie und Kunstwiss., Diss., 1985, auch: Niemeyer, 1987, hier: S. 128).

PARIS
(1931)

Dieses Projekt wird in dem Artikel 'Walter Ruttmanns neuer Film' in der 'Neuen Berliner 12 Uhr-Zeitung' vom 25. März 1931 erwähnt. In Paris, wo Ruttmann mit Abel Gance das *Ende der Welt* drehte, "sprach er von seinen Plänen, für den Baron Rothschild einen Parisfilm im Stil des Berlinfilms zu drehen".

EIN SIMENON-FILM
(1932)

Darüber berichtet der Schnittmeister und Regisseur Paul Falkenberg in einem Brief an den Verfasser: Ruttmann "holte mich im Frühjahr 1932 nach Paris, um als Assistent an einem Simenon-Film zu arbeiten. Dieses Projekt zerschlug sich aber..." (Brief vom 23. Dezember 1985).

DON QUICHOTTE
(1932)

Der Film wurde 1933 in Frankreich von G.W. Pabst inszeniert; die Hauptrolle spielte Fjodor Schaljapin. Für diese Produktion, die eine lange und wechselhafte Vorbereitungszeit hatte, war zeitweilig auch Walter Ruttmann als Regisseur vorgesehen.

In einem Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, datiert vom 20. April 1932, heißt es dazu:

"Walter Ruttmann erzählte einem Mitarbeiter des Intransigeant etwas Näheres über den von ihm entworfenen *Don Quichotte*-Film. Schaljapin soll, soviel man weiß, die Hauptrolle spielen, und der Regisseur ist jetzt auf der Suche nach dem Sancho Pancha. Er weiß noch nicht, ob er diese Rolle einem Unbekannten oder von einem bekannten Schauspieler spielen lassen wird. Man hatte gesagt, daß Charlie Chaplin beim Zustandekommen des Films tätigen Anteil nehmen sollte, aber Ruttmann glaubt nicht, daß dieser jetzt dafür Zeit hat. Anfangs hatte er überlegt, in zeitgenössischer Kleidung spielen zu lassen, aber momentan spricht er davon, die Kostüme der Legende beizubehalten. Ruttmann sieht darin vor allem das allgemein Menschliche. Ab und zu muß Don Quichotte singen. Das passiert, wenn seine Leidenschaft ihn übermannt, wenn ihm seine Phantasie die bekannten Bilder vorspiegelt. Im übrigen kennt er den russischen Sänger noch nicht persönlich. Er will drei Versionen, eine englische, eine französische und eine internationale drehen lassen. Mit dem letzteren meint er Esperanto oder etwas Vergleichbares, denn er denkt schon lange darüber nach, einen Film in einer Sprache zu machen, der nur durch Intonation und Mimik verstanden wird. Im Kino ist das Timbre der Stimme wichtiger als der Wortsinn. Aber selbst Ruttmann zweifelt an der Durchführbarkeit des Plans.

In unserer Abendausgabe vom 13. März meldeten wir einen Bericht, Schaljapin werde in einem *Don Quichotte*-Film auftreten, für den Paul Morand das Drehbuch geschrieben hätte und in dem Jean de Limur Regie führen sollte. Die Idee stamme von Charlie Chaplin, und in unserer Abendausgabe vom 4. April wurde weiter berichtet, daß dieser an der Regie mitarbeiten solle oder wenigstens Hinweise dafür geben, während Kurt Weill die Musik komponieren werde. Schließlich erreichte uns aus Paris der oben zitierte Bericht, nach dem Walter Ruttmann und nicht de Limur Regie führen werde. Wer glaubt, daß wenigstens vorläufig das letzte Wort über diesen Film gesprochen wäre, den man noch nicht einmal zu drehen angefangen hat, der irrt. Finden wir doch im heutigen Film-Kurier eine Lesart der Sache, die wieder alles ins Ungewisse rückt.

Es ist lange her, daß so viel Widersprüchliches über einen Film berichtet oder geschrieben wurde wie über dieses seit Monaten umstrittene Projekt. (...) An ein und demselben Tag erschienen (...) in jedem der zwei großen Pariser Abendblätter (...) ein groß aufgemachtes Interview mit dem endlich 'auserkorenen' Regisseur des *Don Quichotte*. In der einen Zeitung erklärte Bernard Deschamps dem Interviewer, daß (...) er vor drei Tagen den ehrenvollen Auftrag erhielt, *Don Quichotte* mit Schaljapin zu verfilmen. (...) Wie gesagt, las man am selben Abend (...) ein großes Interview mit Ruttmann, der bis in die Einzelheitem die gleiche Geschichte erzählte..."

DEUTSCHE HELDEN ZUR SEE
(1933)

Über die Dreharbeiten berichtet die 'Licht-Bild-Bühne' (Berlin, Nr. 246) vom 18. Oktober 1933: "Der Aufnahmestab der 'Kulturfilm Berolina' hat sich dieser Tage nach Kiel begeben, um unter Leitung des Regisseurs Walter Ruttmann Aufnahmen für den Marine-Tonfilm *Deutsche Helden zur See* herzustellen. Die Uraufführung des Films erfolgt voraussichtlich schon Anfang November im Rahmen einer Festvorstellung für die Hinterbliebenen der Reichsmarine."

Der 'Kinematograph' (Berlin, Nr. 229) berichtet am 25. November 1933 von den Schlußaufnahmen zu *Deutsche Helden zur See*. Am 30. und 31. August 1933 brachten der Norddeutsche Rundfunk und der Westdeutsche Rundfunk ein Interview mit Admiral von Reuter bzw. dem Pressechef von Portatius von der Berolina Kulturfilm, Berlin, "über den ersten deutschen Marine-Tonfilm *Deutsche Helden zur See*".

Die in Düsseldorf erscheinende 'Rheinisch-Westfälische Filmzeitung' hatte allerdings bereits am 12. August 1933 (Nr. 33) berichtet, daß der "seit langem in allen filminteressierten Kreisen erwartetet deutsche Marine-Tonfilm *Deutsche Helden zur See* (...) unter der Regie von Paul Martens hergestellt wurde. (Der Film) ist ein gewaltiges Gemälde unserer ruhmreichen Kriegsflotte, deren Aufbau, Fortentwicklung und unvergessene Seeschlachten bei den Falklandinseln und am Skagerrak bis zur Versenkung der deutschen Flotte in der Bucht von Scapa Flow zum ersten Mal im Tonfilm gezeigt wird. (...) Die Uraufführung soll im Rahmen einer Festvorstellung in einem der größten Berliner Filmpaläste stattfinden. Der Reinertrag dieser Vorstellung wird dem Fonds der Marinehinterbliebenen überwiesen."

Glenzdorfs 'Internationales Film-Lexikon' (Bad Münden, 1961) kennt jedoch nur einen Paul Martens als Komponist und Kapellmeister, der nach 1933 die Musik zu etwa 200 Kulturfilmen geschrieben hat. Es liegt hier also offensichtlich eine Verwechslung von Regisseur und Komponist vor. In dem Fragebogen, den Ruttmann am 14. Oktober 1933 für die Aufnahme in die Reichsfachschaft Film ausfüllte, erwähnt er in seiner Filmographie als letzten Film *Helden zur See* sowie die 'Berolina Kulturfilm'. Weitere Angaben waren nicht zu ermitteln.

Mitarbeit bei:

TRIUMPH DES WILLENS
Regie: Leni Riefenstahl
(1934/35)

Walter Ruttmann arbeitete als "selbständiger Regisseur" unter der "künstlerischen und technischen Oberleitung" von Leni Riefenstahl und drehte die später nicht verwendete Rahmenhandlung nach eigenem Manuskript.

Die ursprüngliche Version des Reichsparteitagfilms 1934 sah vor, im ersten Drittel eine "Symphonie vom neuen Deutschland" (Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 196, 24. August 1934) sowie die "Geschichte der nationalsozialistischen Freiheitsbewegung" (Völkischer Beobachter, Norddeutsche Ausgabe/Ausgabe A, Berlin, Nr. 236, 24. August 1934) darzustellen; die beiden anderen Drittel sollten dem eigentlichen Reichparteitag in Nürnberg vorbehalten sein.

Bereits Wochen vor dem Parteitag wurden in "Berlin, Ostpreußen, in Bayern, im Schwarzwald" (Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 217, 15. September 1934) Aufnahmen gemacht. Der Film-Kurier (Berlin, Nr. 217, 15. September 1934) berichtete darüber in einem Gespräch mit Walter Ruttmann: "Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen" (Abdruck in diesem Band S. 91).

Im Oktober 1934 drehte Walter Ruttmann in der Südhalle der Neubabelsberger Ateliers Ergänzungsaufnahmen für *Triumph des Willens*. Am 1. Oktober wurde mit den Aufbauten im Studio begonnen. Drehbeginn war der 5. Oktober; die Aufnahmen sollten zwei Wochen in Anspruch nehmen. Letzter Drehtag war der 22. Oktober. An diesem Tag beobachteten Reichspropagandaminister Goebbels, der Chef des Stabes der SA, Lutze, der Reichsfilmdramaturg Willi Krause, der Reichspressechef der NSDAP und andere NS-Würdenträger die Dreharbeiten.

Die Ergänzungsaufnahmen sollten "innerhalb der Rahmenhandlung hauptsächlich die Geschichte der Bewegung in symbolischen Bildern" darstellen ('Triumph des Willens' im Neubabelsberger Atelier, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 229, 2. Oktober 1934). Diese Dreharbeiten würden in der NS-Presse groß heausgestellt, ganz im Gegensatz zu den anderen Aufnahmen zur Rahmenhandlung, über die so gut wie nicht berichtet wurde. Weiterhin fällt auf, daß die Notwendigkeit dieser Atelieraufnahmen ausdrücklich begründet wird, so als ob jemand sie stark in Zweifel gezogen hätte.

So schreibt zum Beispiel die 'Passauer Zeitung' (Nr. 253, 25. Oktober 1934: 'Atelierarbeit am Parteitag-Film'): "Leni Riefenstahl erklärte die Szenen, die hier gedreht werden. Es handelt sich dabei um Aufnahmen, die *in der Zeit vor der Machtergreifung* spielen und für die keine Originalfilmstreifen vorliegen (...). Diese Atelieraufnahmen gehören zu dem historischen Überblick des Films über die Zeit *vor* der Machtergreifung. Sie machten aber nur wenige tausend Meter aus, während die Originalaufnahmen von den Tagen der Umwälzung rund um den 30. Januar 1933 bis zum diesjährigen Nürnberger Parteitag einschließlich *sämtlich echt sind* " (Hervorhebung im Original). Diese Atelierszenen, so der Bericht weiter, würden "einen Ausweg darstellen, da es nicht genügend Originalaufnahmen aus der Zeit vor 1933 gebe; diese Szenen sollten "jedoch möglichst naturgetreu" gestellt werden.

Auch die 'Licht-Bild-Bühne' (Nr. 247, 23. Oktober 1934: 'Hochbetrieb in Neubabelsberg') rechtfertigt und begründet die zusätzlichen Atelieraufnahmen: "*Triumph des Willens* ist bei weitem nicht bloß ein Parteitagfilm wie der vorjährige, er soll vielmehr ein naturgetreues Kolossal-Gemälde von dem neuen Deutschland (...) geben. Die bedeutungsvollsten Etappen, die Deutschland durch zwanzig Jahre der unerhörtesten Schicksale zurückzulegen hatte, sollen filmisch wiedergegeben werden. Diese 20 Jahre des dramatischen Geschehens vor Nürnberg 1934 füllen als Vorspiel ein Drittel des ganzen Films aus. 'So war es !' Dieser Grundsatz ist maßgebend bei dem Aufbau des Films; dessen Rahmenhandlung von Walter Ruttmann im Manuskript niedergelegt und gedreht worden ist. Der Versuch, einen Film von dem Schicksal eines ganzen Volkes in dem hier beabsichtigten Rahmen zu schaffen, ist erstmalig. Alles, was in diesem Film gezeigt wird, ist unverfälschte Wahrheit. Wie es wirklich war, so ist alles durchgehend gestaltet. Kein Star, dagegen das ganze Volk, spielt mit. (...) Die im Atelier gedrehten Szenen sind an der Hand der früheren tatsächlichen Ereignisse und Zustände rekonstruiert worden. Das war hier und da selbst dann notwendig, wenn auch Originalaufnahmen von früher vorhanden waren; denn die Aufnahmetechnik ist seitdem (...) derartig fortgeschritten, daß alte Aufnahmen zu matt wirken würden. Manche Zustände müssen auch deshalb nachgebildet werden, weil sie in natura gar nicht mehr bestehen. Zum Beispiel war dies bei den Aufnahmen von der Inflationsbörse der Fall."

Ganz anders beurteilt Klaus Ronneburg im 'Völkischen Beobachter' (Norddeutsche Ausgabe/Ausgabe A, Berlin, Nr. 289, 16. Oktober 1934: 'Triumph des Willens') Ruttmanns Atelieraufnahmen. Originalaufnahmen aus den Archiven könnten "selbstverständlich nur in den seltensten Fällen" benutzt werden. Er tritt offen für diese Atelieraufnahmen ein, denn der visionäre Teil von *Triumph des Willens* "soll ja keine Chronik werden, keine bloße Aufzählung historischer Ereignisse, sondern ihre symbolhafte Deutung".

Klaus Ronneburg gibt in seinem erwähnten Artikel auch einen Einblick in den Aufbau der Rahmenhandlung zu *Triumph des Willens*:

Das Drehbuch für den Reichsparteitagfilm 1934

"Vor Walter Ruttmann liegt ein dünnes Heft, 27 mit Schreibmaschine beschriebene Seiten. Das Drehbuch für den Reichsparteitagfilm 1934 *Triumph des Willens*.

Das Drehbuch für jeden 'anständigen Spielfilm' hat an die 400 Seiten. Also: Der Umfang macht's nicht.

Es ist das kleinste Drehbuch für den größten Film.

'Am 5. September 1934, --- 20 Jahre nach dem Ausbruch des Weltkrieges, 16 Jahre nach dem Anfang deutschen Leidens, 19 Monate nach dem Beginn der deutschen Wiedergeburt, flog Adolf Hitler wiederum nach Nürnberg, um Heerschau abzuhalten über seine Getreuen.

Und 20 Jahre deutschen Schicksals, in das er eingriff, ziehen an seinem Blick vorüber ---'

So beginnt der Film.

Und dann jagen kaleidoskopartig glänzend gesehene, großartig erfaßte Bilder vorüber---

Weltkrieg --- Zusammenbruch und Schmach von 1918 --- Bürgerkrieg --- Versailles!

Not und Hunger, Elend und Verzweiflung, und dann, am 24. Februar 1920, zum ersten Male --- die Stimme des Führers!

Der Kampf um Deutschlands Erwachen beginnt!

Die Kämpfe in Oberschlesien und an der Ruhr zucken vorüber. Schlageter fällt. ---

Der wilde, irrrsinnige Totentanz der Inflation. Eine Sintflut von Papier bricht herein.

Dann: Totenstille ---

Feldhermhalle.

Landsberg.

'Mein Kampf' ensteht.

Ereignisse und Bilder jagen sich. Versammlungen --- Reden--Kämpfe ---

Das Horst-Wessel-Lied erklingt. S.A. marschiert. Eine Naturgewalt braust über das deutsche Land.

Millionen Hände erheben sich zum Gruß --- *dem Reichskanzler Adolf Hitler*!

Hindenburg und Hitler in Potsdam ---

Der Fackelzug --- und dann:

Der Aufbau!"

Am 23. Oktober 1934 dokumentiert der 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 249) Auszüge aus dem Drehbuch:

Ein Film-Text, den die Geschichte schrieb:

BILD:

54. Serie gestauter Gebirgsbäche, die von allen Seiten heranflutend Haufen von Unrast wegspülen, Wehre durchbrechen usw.
55. Stürmische Strudel und Wasserfälle.
56. Sturmgepeitschte Baumkronen.
57. Jagende Wolken.
58. Meeresbrandung in stets wechselnden Einstellungen.
59. Aufgeregt durcheinanderwogende Menge (von oben aufgenommen).
60. Wild durcheinanderwogende Brandung.

61. Majestätisch nach vorn heranrollendes Meer.
62. Ähnlich dem heranrollenden Meer stürmt die durcheinanderwogende Volksmenge plötzlich geschlossen nach vorn, steht, schaut in höchster Erwartung nach oben:
63. Lichtschrift auf einem Riesentransparent leuchtet auf: REICHSKANZLER!
64. Kurzschnittserie von Großaufnahmen aus der bis zum Bersten gespannten Volksmenge.
65. Auf dem Riesentransparent leuchtet ganz groß die Leuchtschrift: ADOLF HITLER auf."

Auch der 'Film-Kurier' sieht sich genötigt, diese Atelieraufnahmen zu rechtfertigen: "Die Bilder-Reihe 54-65 ist eine kurze Einfügung in das großartige Tatsachenmaterial, das das deutsche Volk aus zahllosen Wochenschauen des 30. Januar kennt (...). Keine 'gestellten' Aufnahmen, mit denen Geschichte zu klittern wäre - in eine höhere Wirklichkeit werden die Dokumente des deutschen Daseins und der Bewegung in diesem filmdichterischen ersten Teil des Reichsparteitagfilms erhoben - eine Musik der Bilder wird angestimmt zu dem Text, den die Geschichte schrieb."

Die folgenden Stabangaben für die die Rahmenhandlung ergänzenden Atelieraufnahmen wurden aus zeitgenössischen Berichten zusammengestellt.

Regie und Manuskript: Walter Ruttmann
Kamera: Werner Bohne, Herbert Kebelmann, Walter Frentz, Bender
Bauten: Erich Czerwonsky
Standphotographie: Lantin

Die umfangreiche Berichterstattung über Ruttmanns ergänzende Atelieraufnahmen gibt Einblicke in diesen Teil der später dann nicht verwendeten Rahmenhandlung:

- Motiv "Wohnungselend 1918" :

"An der Grenze eines Mietskasernen-Viertels, da wo die Trostlosigkeit der engen Gassen und halbverfallenen Häusermauern in die hoffnungslose Scheinweite eines stinkenden Müllabladeplatzes übergeht: ein Stück Lebensraum. - Fast ist das Wort Leben, das blühende, fruchtbare Wort nicht zu gebrauchen, dennoch ist es, was wir sehen, echte, realistisch nachgestaltete Umwelt. Das erschütternd gesehene Stück Stadt am Rande elenden Daseins.

Über die Schutthügel, über die trübe Wasserlache dazwischen weht der Spätherbst Staub, Papierfetzen und welkes Laub. Langsam, gebeugt, den Blick suchend nach unten gerichtet, durchwandern Menschen die Kehrichtfelder der Großstadt, suchend, ob sich in diesem Abraum des Verbrauchten noch etwas fände, das verwertbar wäre, verschlingbar auch dem hungernden Magen... Menschenschutt, in Lumpen gehüllt, kriecht über die Hügel...

Kinder spielen mit dem Abfall, unter einem Hügel hat sich jemand eine Höhle ausgegraben, ein Wohnloch, Lappen hängen vor dem Eingang, sie halten den kommenden Frost nicht ab von dem Armen, der selbst in dieser Umwelt kein Quartier mehr hat.

Eine Mutter sitzt da, stumpf, reglos, sie hat ein Kind auf dem Arm... einer liegt dort, entkräftet vom Hunger schläft er unter einem dürren Rest von Baum.

Das letzte Haus der Reihe, brüchig, mit abgebröckeltem Putz wie alles hier, ist etwas Besonderes: Ein Schild hängt dran, verwaschen die Buchstaben 'Leihhaus'. Eine lange Kette Menschen davor. Schweigend stehen sie in der dunstigen Trübe eines häßlich dämmernden Morgens - zwanzig, dreißig - und warten, warten bis sich die Tür auftut, und sie von dem Nichts, das sie besitzen, noch etwas versetzen können. Das Bewegungslose dieses Wartens, dieses Schweigens ist bedrückend, es ist unheim

Wohnungselend 1918

Durch ein Fenster an der Ecke dieser Wohnruinen dringt der Blick in ein Zimmer, einen kleinen, elenden Raum. Zwei nur teilweise und bunt bezogene Betten stehen da, in einem ein Mann, im anderen eine alte und eine junge Frau mit einem Kind, auf der Erde liegen nebeneinander ein paar zerlegene Matratzen, darauf, mit schmutzigen Wolldecken zugedeckt, drei, vier Kinder: noch jemand muß dieses Lager schon verlassen haben, ein alter Mann sitzt angezogen auf einem Stuhl...

Die ganze Nacht ist es in diesem elenden Schlaf- und Wohnloch hell und dunkel geworden: Durch die zerrissenen Vorhangreste ist der rhythmisch-automatisch aufleuchtende Schein der Lichtreklame der 'Bar' die da gegenüberliegt hereingedrungen, mit aufdringlicher stummer Beharrlichkeit blinkt das Licht herein - Hell - Dunkel - Hell - Dunkel - ...

Blinkt die menschenleere Gasse entlang, kriecht zuckend um eine Plakatsäule herum und springt blaß in der Ferne noch eine kleine Menschengruppe an, die sich, im halben Nebeldüster undeutlich erkennbar, um einen Selbstmörder bemüht..."

"Elend, über das der Wille triumphierte. Vision der Vergangenheit. Eine Aufnahme für den entstehenden Reichsparteitagfilm", in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 235, 6. Oktober 1934

- Motiv "Inflation"

"Burgstraße 25! Deutschlands aufgeregteste und zugleich trübste Börsen-Epoche aus 1923 rekonstruiert! Vor dem Berliner Börsen-Gebäude eine wahre Völker-Wanderung. Drinnen ein Tohuwabohu ungezählter durcheinanderlaufender und gestikulierender Gestalten. An jedem der Fernsprechapparate, die in dem Vorraum an den Säulen angebracht sind, klebt ein Börsianer oder Bankangestellter 'an der Strippe'. An einem großen Tisch haben Vertreter einer Großbank Platz genommen und besprechen die 'Lage'. In der Mitte des Saales umdrängt eine große Menschengruppe den Stand der Makler und verfolgt mit angespanntester Aufmerksamkeit die mit Kreide auf einer schwarzen Tafel notierten Zeichen, das heißt die Kurse der verschiedenen Papiere. Man liest: 'Rheinische Hypothekenbank, Berliner Handelsgesellschaft, Sächsische Bank' usw. und daneben die Kurssprünge. Dann kommt die Sensation, die eine ungeheure Aufregung hervorruft: 'Dollar — 4 2000 000 000...'. Verzerrte Gesichter, lachende Börsianer-Fratzen, gellende Lachsalven sind die Antwort auf den Kurssturz der deutschen Mark. (...)

Als Abschluß des Börsentreibens ergießt sich eine ungeheure Flut von Papierscheinen über die Szenerie."

- Motiv "Feldherrnhalle"

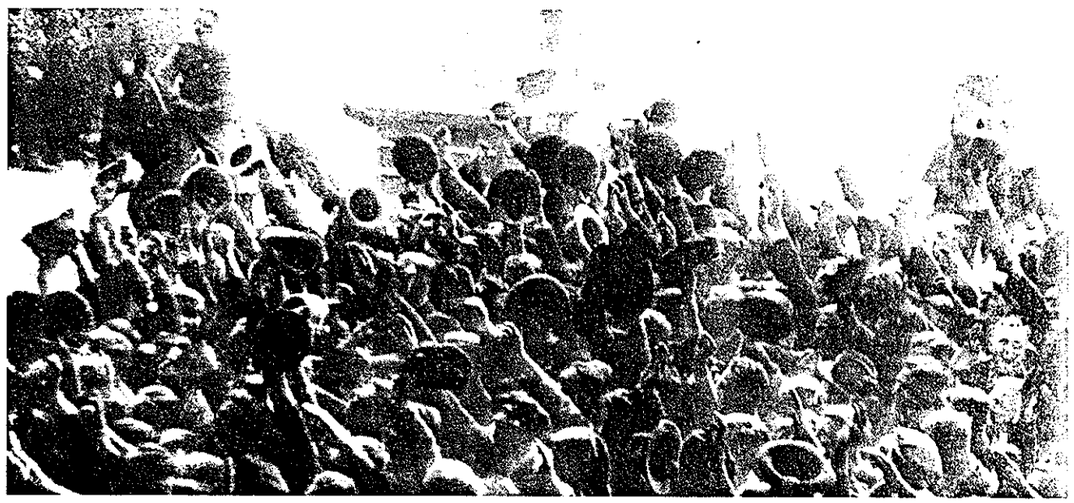
"Ein Kommando von zehn Polizisten hat sich in einer Reihe aufgestellt. Der Schauplatz der Handlung ist die Feldherrnhalle. Alles ist dem Stand des Jahres 1923 naturgetreu nachgebildet. Jeder Mann des Kommandos hält einen Karabiner Modell 98 in der Hand. Der Führer der Abteilung kommandiert: 'Legt an! Feuer!' Eine Salve kracht mit gewaltigem Getöse!"

Aus: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 238, 12. Oktober 1934

- Motiv "Wilhelmstraße, 30. Januar 1933"

"Stahlblau schnitt ein Licht, schräg durch den Raum, hieb eine Gasse über die Menschenmauer, erblitzte auf den Tschakos der Polizei, die, fern von jeder Strenge, mit der Masse verschmolz, und wurde zerschnitten von dem schweren, schmiedeeisernen Gitter der Reichskanzlei. Und dann geschah es, daß die Menge den Polizeikordon durchbrach, in einer fast spielerischen Art, und anschäumte gegen dieses dunkle Gitter. Eine unsichtbare Macht schien sie zu schieben; getrieben war alles wie bei einem heiligen Tempelsturm, so klammerten sich ihre Augen an ein heimliches Ziel, die Gesichter erhoben zu dem Fenster, an dem der Führer erscheinen sollte. *"Wir wollen unseren Führer sehen!"* ... Erst war es ein Ruf, dann ein Schrei, dann ein Sturm, dann ein Orkan, dem - ein Herzschlag lang - atemberaubende Stille folgte..."

Ernst Keienburg: Erschütterung in Neubabelsberg, in: Der Angriff, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934



Tausende grüßen den Führer am Tage der Machtergreifung. Phot Ferenczdt

Ergänzende Atelieraufnahmen zur Rahmenhandlung von Triumph des Willens *(1934/35)*

Von der ursprünglichen Konzeption von *Triumph des Willens* blieb - neben den Aufnahmen vom Reichsparteitag selbst - nur der Vorspanntext übrig; eine direkte Übernahme aus Ruttmanns Manuskript.

In den Stabangaben zu *Triumph des Willens* wird Walter Ruttmann nicht erwähnt.

Zu den ungeklärten Fragen, die mit der Produktionsgeschichte und Ruttmanns Mitwirkung an der Rahmenhandlung zusammenhängen, gehören die Länge der insgesamt belichteten Filmmeter und der Verbleib des nicht verwendeten Materials.

In den Vorberichten zum Reichsparteitagfilm ist durchgehend von 50.000 bis 60.000 Meter Film, die aufgenommen werden sollen, die Rede. Am 14. September schreibt die 'Licht-Bild-Bühne' (Berlin), daß insgesamt "bei den Aufnahmen in Nürnberg und vorher auch in anderen Orten rund 60.000 Meter Rohfilm" verbraucht worden seien (Nr. 214: "60.000 m entwickelt und kopiert"). Ab Ende September verdoppeln sich aber aus unbekannten Gründen die aufgenommenen Filmmeter: "nahezu hunderttausend Meter Film" seien gedreht worden, heißt es im 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 227, 27. September 1934: "Des Führers Interesse am *Triumph des Willens*"). Die ergänzenden Atelieraufnahmen Walter Ruttmanns begannen erst, wie oben aufgeführt, Anfang Oktober - sie können diese Steigerung also nicht bewirkt haben. Sie umfaßten zudem "nur wenige tausend Meter" und dürften somit an der weiteren Vermehrung der Filmmeter nur unwesentlich beteiligt gewesen sein. Anfang 1935 heißt es nämlich, "120.000 Meter Film sind gesichtet" ("Parteitagfilm vor der Vollendung", in: 'Film-Kurier', Berlin, Nr. 27, 1. Februar 1935). Die Höchstmarke wird Ende 1934 zur Uraufführung erreicht: der 'Film-Kurier' spricht von 130.000 Meter Material (Nr. 75, 29. März 1935: "Triumph über die Herzen").

Triumph des Willens wurde mit einer Länge von 3.109 Metern zensiert. Was passierte mit dem übrigen Material, also auch mit der von Ruttmann aufgenommenen Rahmenhandlung?

Als am 6. Dezember 1934 Adolf Hitler Leni Riefenstahl bei den Schnittarbeiten zu *Triumph des Willens* in den Geyer-Kopier-Werkstätten in Berlin-Neukölln besuchte, gab sie ihm auch "einen Einblick in das System der Organisation, nach dem das gesamte Bild- und Tonmaterial, das nicht in diesem Film Verwendung findet, für spätere Zwecke archivmäßig aufbewahrt wird" ('Film-Kurier', Berlin, Nr. 287, 7. Dezember 1934). Das nicht verwendete Filmaterial soll auch als "Ergänzungsstoff für abgebrauchte Filmstellen in Bereitschaft" gehalten werden ("Was der Reichsparteitagfilm kostet", in: 'Licht-Bild-Bühne', Berlin, Nr. 81, 4. April 1935).

Es gab in der Tat ein, mal "Archiv des Reichsparteitags" ("Kameraleute auf dem Reichsparteitag", in: 'Film-Kurier', Berlin, Nr. 212, 11. September 1935), mal "Archiv der Reichsparteitagfilme" ("Schule Riefenstahl", in: 'Film-Kurier', Berlin, Nr. 21, 25. Januar 1936) genanntes Depot; es befand sich auf dem Baukomplex der erwähnten Geyer-Werke in Berlin-Neukölln. Was aus diesem Archiv wurde, ist aber nicht bekannt.

TRIUMPH DES WILLENS (1934/35)
Regie: Leni Riefenstahl

Großfilm vom Reichsparteitag 1934, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 194, 22. August 1934
Der Führer in Nürnberg, in: Germania, Berlin, Nr. 231, 22. August 1934
Die Vorbereitungen zum Reichsparteitag, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 234, 22. August 1934
Überall erwartet von Volk und Arbeit, in: Fränkische Tageszeitung, Ausgabe Nürnberg-Fürth, Nr. 199, 22. August 1934
Der Besuch des Führers in Nürnberg, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 235, 23. August 1934
Der Film vom Reichsparteitag 1934, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 236, 24. August 1934
Parteitag wieder verfilmt, in: Germania, Berlin, Nr. 233, 24. August 1934
Was der Reichsparteitagfilm zeigen soll. Eine Symphonie vom neuen Deutschland, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 196, 24. August 1934
Reichsparteitagfilm im Ufa-Verleih, in: Ufa-Information, Berlin, 30. August 1934; Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 202, 31. August 1934
Die Vorbereitungen für den Nürnberg-Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 206, 3. September 1934
Vorbereitungen zum Parteitag-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 204, 3. September 1934
Achtung! Fertig! Aufnahme!, in: Fränkische Tageszeitung, Ausgabe Nürnberg-Fürth, Nr. 211, 3. September 1934
Der Film des Reichsparteitages, in: Bamberger Volksblatt, Nr. 201, 3. September 1934
Heute Beginn des Reichsparteitages, in: Germania, Berlin, Nr. 244, 4. September 1934
Filmkameras auf dem Reichsparteitag, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 247, 4. September 1934; auch in: Völkischer Beobachter, Reichsparteitag-Sondernummer, 6. September 1934
Im Hauptquartier des Reichsparteitagfilms, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 208, 7. September 1934
Regiebesprechung in Nürnberg, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 209, 8. September 1934
Leni Riefenstahls Abschied von Nürnberg, in: Fränkische Tageszeitung, Ausgabe Nürnberg und Fürth, Nr. 211, 13. September 1934
60.000 m entwickelt und kopiert, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 214, 14. September 1934
Die deutsche Bewegung und seine (sic!) lebendigen Zeugen. Walter Ruttmann über seine Mitarbeit am Reichsparteitagfilm 1934, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 217, 15. September 1934
Der Film vom Reichsparteitag, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 37, 15. September 1934
Reichsparteitagfilm in französischer Kritik, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 221, 22. September 1934
Wie die Kamera Nürnberg erlebte, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, 23./24. September 1934 (= Unterhaltungsbeilage, Folge 37)
TRIUMPH DES WILLENS heißt der neue Reichsparteitagfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 225, 25. September 1934
Der Führer prägt den Titel für den Reichsparteitag-Film 1934: TRIUMPH DES WILLENS!, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 269, 26. September 1934
Des Führers Interesse am TRIUMPH DES WILLENS, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 227, 27. September 1934
TRIUMPH DES WILLENS im Neubabelsberger Atelier, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 229, 2. Oktober 1934
Elend, über das Wille triumphierte. Vision der Vergangenheit. Eine Aufnahme für den entstehenden Reichsparteitagfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 235, 6. Oktober 1934
Burgstraße im Jahre 1923... Filmmotive für TRIUMPH DES WILLENS, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 238, 12.10. 1934
Klaus Ronneburg: *TRIUMPH DES WILLENS Walter Ruttmann dreht in Neubabelsberg Ergänzungsaufnahmen für den Reichsparteitagfilm*, in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 289, 16. Oktober 1934
Die letzte Szene für "Sieg (sic!) des Willens" wird gedreht, 20. Oktober 1934, Zeitungsausschnitt im Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt/M.
Dr. Goebbels in Neubabelsberg, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934
Ein Film-Text, den die Geschichte schrieb, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934
Ernst Keienburg: *Erschütterung in Neubabelsberg. Der Film, den sich die Bewegung schuf*, in: Der Angriff, Berlin, Nr. 249, 23. Oktober 1934
Hochbetrieb in Neubabelsberg. Ergänzungsaufnahmen für TRIUMPH DES WILLENS, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 247, 23. Oktober 1934
Letzte Arbeit am TRIUMPH DES WILLENS (Photos von Lantin und Fernstädt), in: Völkischer Beobachter, Ausgabe A/Norddeutsche Ausgabe, Berlin, Nr. 297, 24. Oktober 1934
Atelierarbeit am Parteitag-Film, in: Passauer Zeitung, Nr. 253, 25. Oktober 1934
Der Führer bei den Schneidearbeiten Leni Riefenstahls für TRIUMPH DES WILLENS, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 287, 7. Dezember 1934
Der Stellvertreter des Führers bei dem Reichsparteitagfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 296, 18. Dezember 1934
Noch 600 Filmmeter... Parteitagfilm vor der Vollendung, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 27, 1. Februar 1935
Die Macht des Willens formt den TRIUMPH DES WILLENS, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 8, 23. Februar 1935
"Ja, er ist fertig", sagt Leni Riefenstahl, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 69, 22. März 1935
Triumph über die Herzen - TRIUMPH DES WILLENS. Festvorstellung des Weihefilms im Beisein des Führers, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 75, 29. März 1935
TRIUMPH DES WILLENS, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 13, 30. März 1935
Was der Reichsparteitagfilm kostet. Leni Riefenstahl in der Lessing-Hochschule, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 81, 4. April 1935
In der Lessing-Hochschule. Lenie Riefenstahl sprach, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 80, 4. April 1935
Nürnberg - in der Burgstraße. Kameraleute auf dem Reichsparteitag, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 212, 11. September 1935
Erwin Leiser: *"Deutschland erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek bei Hamburg 1968
Hans Barkhausen: *War auch Walter Ruttmann politisch blind?* in: Neue Zürcher Zeitung, 18. August 1973
Erik Barnouw: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford 1974
Leni Riefenstahl: *Memoiren*, München und Hamburg 1987
Martin Loiperdinger: *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagsfilm TRIUMPH DES WILLENS von Leni Riefenstahl*, Opladen 1987

GLÜCK AUF!
(1939)

Produktion: Universum-Film GmbH
Regie: Walter Ruttmann
Manuskript: Emil Endres
Kamera: Walter Brandes

Anmerkung

Der Film sollte auf 1000 Metern das Bergmannsleben dokumentieren. Die Dreharbeiten begannen im Juli 1939 in Bochum. Der Film wurde aber wegen des Ausbruchs des Krieges nicht fertiggestellt.

Bericht von den Dreharbeiten

Mit Vergnügen verzeichnen wir die Tatsache, daß die Ufa seit etwa zehn Tagen bei uns an der Arbeit ist, um einen bemerkenswerten Kulturfilm zu drehen, der den vorläufigen Titel *Glück auf!* führt. Tausend Meter Bergmannsleben soll er zeigen, er soll von der Ehre und der Arbeit der Knappen an der Ruhr reden, bei uns im Revier und draußen im ganzen deutschen Lande. Dieser Film fehlt uns geradezu, denn so viel über die Kohle geschrieben wird, so viel von der schweren Tätigkeit der Männer im tiefen Schacht die Rede ist, das tiefere Erfassen, das letzte Wissen um die Dinge vor Ort fehlt den allermeisten. Aber gerade der Bergmann, der einen der wichtigsten Berufe im Vaterland ausfüllt, hat ein Recht darauf, in seiner schweren und verantwortungsvollen Arbeit gekannt und gewertet zu werden.

In diesem Film geht es nicht um oberflächliche Dinge. Emil Endres, der Manuskriptverfasser (zahlreiche Kulturfilme tragen seinen Namen), will das Ethos der Arbeit herausstellen, will den Bergknappen zeigen, wie er ist, wie er lebt, wie er denkt, wie er aus alter, ältester Tradition heraus etwas hält auf sich und seinen Stand, auf den er stolz ist. Daß dieser Film ein lebhaft-lebendiger werden wird, dafür garantiert von vornherein Walter Ruttmann, der einen klangvollen Namen unter den Ufa-Männern hat, der es versteht, die schönsten Bilder aneinanderzureihen, weil er das Auge für die Gestaltung dieser schönsten Bilder hat, wobei ihm der Kameramann Brandes wertvoller Helfer ist. (...)

Ganz Blankenstein war auf den Beinen, als am Nachmittag die Filmarbeit im Burggarten abgebrochen und als Hauptereignis der Festzug durch den Ort gefilmt wurde. In den engen Straßen der schönen Bergstadt hatte man die rechte Stelle gewählt, hier eint sich alles zum herrlichen Bild.

Weil das Thema dieses Filmes unser ganzes Interesse hat, wird unsere Aufmerksamkeit dem werdenden Werke weiter gelten, und wenn die 'Tausend Meter Bergmannsleben' aus der Fülle des bis dahin gesammelten Materials herausgeschnitten sind, dann hoffen wir, daß man die Uraufführung nach Bochum legen wird...

N.N: Tausend Meter Bergmannsleben, in: Westfälische Rundschau Rote Erde, Bochum, Nr. 188, 15. Juli 1939

DER WARTHEGAU
(1940/41)

Über diesen Film heißt es im 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 202, 29. August 1940) in einer Vorschau auf 'Das Kulturfilm-Programm der Ufa 1940-41': "So gab schon der Sieg über Polen im Vorjahr Anlaß und Möglichkeit, den der Heimat wiedergewonnenen Warthegau im lebenden Bilde erstehen zu lassen (Regie: W. Ruttmann), die Schönheit und den Wert dieses Schatzkästleins, das unser Deutschland im Osten rundet".

Der Film wird auch in einer Anzeige erwähnt, in der die Ufa einen Überblick über die von ihr 1940/41 verliehenen Kulturfilme gibt. Neben dem Film *Der Warthegau* sind in dieser Aufstellung noch die Ruttmann-Filme DEUTSCHE PANZER, ABERGLAUBEN sowie *Gefahr!!* aufgeführt (Der deutsche Film, Berlin, 5. Jg., Heft 3, September 1940).

Ein Ufa-Kulturfilm mit dem Titel *Der Warthegau* konnte nicht nachgewiesen werden. Möglicherweise handelt es sich hier um einen Arbeitstitel. Hinweise, daß dieser Film tatsächlich gedreht wurde, konnten nicht gefunden werden. Beim Bundesarchiv Koblenz ist kein Film vorhanden, der dem genannten Film entspräche.

EIN FILM ÜBER DIE POST
(1941)

Es war Ruttmanns letztes Projekt. Kaum von seiner schweren Operation 1941 genesen, machte er sich bereits Gedanken über die filmische Umsetzung dieses "spröden Stoffes" (Mitteilung von Frau Witthalm, München).

5. FILME, AN DENEN WALTER RUTTMANN WAHRSCHEINLICH MITGEWIRKT HAT

"EIN FRAGMENT" (um 1925)

Länge: 12 Meter, Farbe

Bei diesem *"Fragment"* handelt es sich um einen Teil jener Rollen mit Ruttmanns OPUS-Filmen, die Enno Patalas 1977 und 1981 aus Moskau bekam. Neben Opus 1 - 4 sowie Stücken aus Werbefilmen von Ruttmann/Pinschewer enthielt diese Rolle auch "unbekanntes nicht von Ruttmann, vielleicht von Fischinger" (Enno Patalas: Das vernichtete Opus 1, in: Film und Musik. Avantgardefilme der 20er Jahre. Hg.: Stadt Oberhausen, Westdeutsche Kurzfilmtage, Nordrhein-Westfalen 1983, S. 36). Es handelt sich hierbei sehr wahrscheinlich um einen Ausschnitt aus einem nicht identifizierten Werbefilm von Ruttmann/Pinschewer. Das *"Fragment"* zeigt, grünlich eingetönt, weich verlaufende Fingerabdruck-Muster, die mit Oskar Fischingers Wachsschneidemaschine hergestellt wurden. Zu Beginn des *"Fragments"* erscheinen in diesem Muster ein Kreis und ein spitzes Dreieck - typische Ruttmann-Motive, wie sie auch in OPUS 1 und 2 verwendet werden. Ruttmann hat Fischingers Erfindung ähnlich bei seiner Arbeit an Lotte Reinigers *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* eingesetzt. Nach dem abstrakten Kreis-Dreieck-Motiv folgt eine Überblendung: vier sich an den Händen haltende Personen in Realaufnahme "schweben" durch die grünliche Phantasielandschaft. Julius Pinschewer hat aber mit Vorliebe solche Trickaufnahmern für seine Werbefilme benutzt. All dies spricht dafür, daß dieses *"Fragment"* aus einem unbekannten Ruttmann-Pinschewer-Werbefilm stammt, der wohl um 1923/24, als Ruttmann für Lotte Reiniger arbeitete, entstanden ist.

Das *"Fragment"* könnte aber auch aus *Lebende Buddhas* stammen. Ruttmann hat für diesen aus vielen Trickaufnahmen bestehenden Film *Formenspiele* komponiert. Die 'schwebenden Personen' müßten dazu als Darsteller dieses Films identifiziert werden.

Mitwirkung bei:

SYMPHONIE DIAGONALE
Regie: Viking Eggeling

Produktion und Regie: Viking Eggeling
Länge: 1 Akt, 149 Meter
Zensur: 21. April 1925

Über die Mitwirkung Walter Ruttmanns an der Herausgabe dieses Films berichtet Hans Richter: "Eggelings *Diagonal-Symphonie* nach seinem zweiten Satz Rollenbilder von 1920 wurde zum ersten Mal im November 1923 in Berlin gezeigt. Da er nichts vom Film verstand, wurde sie mit technischer Hilfe des Film-Regisseurs Winfried Basse und Eggelings zeitweiliger Freundin Erna Niemeyer produziert. Sie trennten sich kurz nachdem der Film 1924 fertiggestellt wurde und ehe Eggeling einen neuen Film anfangen oder seinen ersten verbessern konnte. Auf Anraten Walter Ruttmanns und mit dessen Hilfe gaben sie zusammen eine Kurzfassung von *Diagonal-Symphonie* für die 'Kinoauswertung' heraus. Diese zwei Fassungen wurden von Frederick Kiesler nach den Vereinigten Staaten mitgenommen, wo er sie auf der von der Zeitschrift 'The Little Review' veranstalteten Theaterausstellung zeigte" (Hans Richter: Step by Step. An account of the transition from painting to the first abstract films 1919 - 21, in: Studies in the 20th century (Russell Sage College), Troy, New York, Nr. 2, Fall 1968, S. 7-20, hier: S. 15. Vgl. auch ders.: Viking Eggeling, in: Studio International, New York, Vol. 183, Nr. 942, März 1972, S. 97-99, hier: S. 99).

Eine Bestätigung für diese Angaben von Hans Richter konnte aber nicht gefunden werden. Zumindest die von Hans Richter erwähnte Mitwirkung von Wilfried Basse erscheint zweifelhaft, da Basse erst 1926 sein Volontariat bei dem Kulturfilmregisseur Hans Cürlis begann. Basses erste Filmarbeit war die Assistenz bei dem 1928/29 von Hans Cürlis hergestellten Dokumentarfilm *Die Donau*. Basses erster eigener Film *Baumblütenzeit in Werder* datiert von Mitte 1929.

AUS DER WELT DER GERÄUSCHE (1929)

Produktion: Tonbild-Industrie GmbH, Berlin (Tobis)
Länge: 1 Akt, 94 Meter
Zensur: 23. April 1929

Ende April 1929 stellte die Degeto (Deutsche Gesellschaft für Bild und Ton e.V.) in dem Berliner Kino 'Kamera' im Rahmen einer Sonderveranstaltung neue Kurz-Tonfilme vor. 'Der Film' (Berlin, Nr. 17, 27. April 1929 - Wochenausgabe: Kritiken der Woche, S. 317) berichtet von einem 'Montage-Film' mit dem Titel *Aus der Welt der Geräusche* und kommentiert: "Ein kleiner Ruttmann". Der Berichterstatter der Berliner Zeitung 'Welt am Montag' schreibt: "Ruttmann gab einige Bildproben aus dem Bereich des Geräuschfilms" (Nr. 17, 29. April 1929, C. K-i.: 'Neue Tonfilme'). Die Urheberschaft Walter Ruttmanns ist daher wahrscheinlich, aber nicht zu beweisen. Der Film ist nicht erhalten.

Tonillustration zu:

ROBINSON JUNIOR
Regie: Alfred Machin (1931)

Produktion: Alfred Machin
Assistenz Maurice Bessy
Kamera: Mario Badouaille
Texte und Illustrationen: André Rigaud
Darsteller: Der kleine Claude Machin (Clo-Clo), Colibri (der Negerjunge Vendredi)
Länge: 2000 Meter

Den Hinweis auf Ruttmanns Mitarbeit geben Hans Scheugl und Ernst Schmidt jr. in 'Subgeschichte des Films' (Frankfurt/Main 1974, Bd. 2, S. 796ff). Es handelt sich bei diesem Film um die Geschichte von Robinson und Freitag, die im Dschungel auf einer einsamen Insel eine Reihe von Abenteuern mit Tieren und Menschenfressern erleben. Es ist der letzte Film des belgischen Regisseurs Alfred Machin (1877-1929), der vornehmlich Tier- und Großjagdfilme drehte. *Robinson Junior* - der auch unter dem Titel *Black and White* herauskam - entstand bereits 1929, kurz vor

Machins Tod. Über Ruttmanns Mitwirkung berichtet Francis Lacassin in 'Alfred Machin. 1877-1929': "Kein Verleih wollte den als Stummfilm gedrehten *Robinson Junior* übernehmen. Schließlich kam er drei Jahre später heraus, nachdem Germaine Machin den damals bei Abel Gance Film *La fin du monde* beschäftigten Walter Ruttmann für die Tonillustration gewinnen konnte" (Anthologie du Cinéma, Paris, Nr. 39, November 1968, S. 478).

Robinson Junior kam im Mai 1930 in die Pariser Kinos. Ruttmanns Mitwirkung wird in den Besprechungen jedoch nicht erwähnt. 'La critique cinématographique', Paris (Nr. 178, 30. Mai 1930, S. 130) lobt vielmehr Maurice Gleize für dessen gelungene Tonillustration und Musik.

Die von Francis Lacassin (a.a.O., S. 494) für den 14. Mai 1931 angegebene Uraufführung konnte noch nicht nachgewiesen werden.

Im Vorspann von *Robinson Junior* wird Walter Ruttmann nicht aufgeführt.

6. WALTER RUTTMANN FÄLSCHLICH ZUGESCHRIEBENE FILME

OPUS V (1925/26)

Länge: 44 Meter, schwarz-weiß

Dieser Film wird von Heinz Steike in seiner Filmographie in 'Film als Film' (Hg.: Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977, S.62f) aufgeführt. Nach Auskunft von Heinz Steike befindet sich dieses *Opus V* in 'Det Danske Filmmuseum' in Kopenhagen. Die Durchsicht der dort archivierten OPUS-Filme brachte jedoch keinen Hinweis auf ein bisher unbekanntes *Opus V*. Die in Frage kommende Rolle besteht vielmehr ausschließlich aus zum Teil kopfstehenden Ausschnitten und Restmaterial aus OPUS 2-4. Es ist allerdings verblüffend, daß sich auf diesem Material die römischen Ziffern I, II, III - die IV fehlt - sowie eine V befinden. Heinz Steike hat das auf diese 'V' folgende Material als ein neues *Opus V* fehlinterpretiert.

Lore Leudesdorff, Ruttmanns Mitarbeiterin Mitte der 20er Jahre, hat verschiedentlich berichtet, daß sie damals an einem *Opus V* gearbeitet haben (Mitteilungen von Heinz Steike, Prof. William Uricchio, Pennsylvania, und William Moritz, Los Angeles). Die Vermutung drängt sich auf, daß dieses Material identisch sein könnte mit der abstrakten Eröffnungssequenz des BERLIN-Films. Ruttmann selbst gibt in seiner Filmographie, die er im Fragebogen für die Aufnahme in die Reichsfachschaft Film Ende 1933 aufführt, nur vier OPUS-Filme an.

Mitarbeit bei:

METROPOLIS
Regie: Fritz Lang
(1927)

Dorothea Gebauer und Steffen Wolf (Bilddokumente zur Geschichte des Films. Der klassische Stummfilm 1919-1929, München o.J., S. 115) erwähnen in ihrer Filmographie von Walter Ruttmann dessen Mitarbeit bei der Gestaltung der unterirdischen Stadt. Diese Annahme geht möglicherweise auf einen Aufsatz von Luis Buñuel zurück, den dieser 1927 unter dem Titel 'Metropolis' in der 'Gazetta Literaria de Madrid' veröffentlicht hat. Die 'Cahiers du Cinéma' (Paris) brachten in der Nr. 223 (August/September 1971, S. 20-21) eine französische Übersetzung. Buñuel erwähnt Ruttmann, den Schöpfer des absoluten Films, als Mitarbeiter an METROPOLIS und schreibt weiter: "An der Spitze der Architekten steht Otto Hunte; ihm und Ruttmann verdankt man in Wahrheit die gelungensten 'Visualisierungen' von METROPOLIS."

Weitere Hinweise über eine mögliche Mitwirkung Walter Ruttmanns an METROPOLIS konnten nicht gefunden werden. Auch E. Ann Kaplan erwähnt in ihrer Literaturzusammenstellung 'Fritz Lang. A guide to references and resources' (Boston 1981) keine weiteren Quellen.

DORT WO DER RHEIN (1927)

Produktion: Werbefilm GmbH, Berlin
Länge: 1 Akt, 94 Meter
Zensur: 27. Dezember 1927

Der Film wirbt für die 'Kölnische Zeitung'. Bruno Edera gibt in seiner 'Histoire du Cinéma suisse d'animation' (in: Travelling Nr. 51/52, Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Sommer 1978, S. 57) Walter Ruttmann als Mitarbeiter an; andere Filmographien übernahmen diese Angabe. Während bei den anderen Werbefilmen, die Ruttmann mit und für Julius Pinschewer realisiert hat, sein Name im Vorspann aufgeführt ist, wird bei *Dort wo der Rhein* nur Pinschewer erwähnt.

ZUSAMMENSCHNITT VON SCHLAGERSZENEN AUS UFA-TONFILMEN (1934)

Dieser Kurzfilm wird von Heinz Steike in seiner Ruttmann-Filmographie in 'Film als Film' (Herausgegeben von Birgit Hein und Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1977, S. 62f) erwähnt. Eine Bestätigung konnte nicht gefunden werden.

DIE STADT DER VERHEISSUNG (1934/35)

Produktion: Erich Stöcker Land- und Industrie-Film
Länge: 738 Meter

Dieser Film wird u.a. in 'A Biographical Dictionary of Film' von David Thomson (New York 1976, S. 501) angeführt.

Es handelt sich hierbei um einen Film vom Reichsbauerntag in Goslar mit Ausschnitten aus den dort gehaltenen Reden. "Es wurde hier der Versuch gemacht, etwas anderes zu schaffen als einen nüchternen Tatsachenbericht. Man hat die tausendjährige Geschichte der Stadt Goslar zum Anlaß genommen, um hinzuweisen auf den langen und endlich siegreichen Kampf um die deutsche Einigkeit. Man hat die Landschaft des Harzes in den Film eingespannt und deutsche Bauern in Trachten und Tänzen gezeigt"(Film-Kurier, Berlin, Nr. 23, 28. Januar 1935).

Aus einem Artikel der 'Licht-Bild-Bühne' (Berlin, Nr. 22, 25. Januar 1935: "Tonfilme auf der 'Grünen Woche'") geht hervor, daß Hans von Passavant für die Regie verantwortlich zeichnete und daß der Film im Auftrag des Stabsamts beim Reichsbauernführer Darré entstand. *Die Stadt der Verheißung* wurde zusammen mit Walter Ruttmanns ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR ab 26. Februar 1935 im Ausstellungskino der 'Grünen Woche' in Berlin gezeigt. Dort lief mit *Die Saat geht auf* noch ein weiterer Film von Hans von Passavant. Zwei Tage später gibt die 'Licht-Bild-Bühne' (Berlin, Nr. 24, 28. Januar 1935) für *Die Stadt der Verheißung* allerdings folgende Stabangaben: Regie: Paul Beyer. Künstlerische Leitung: Herbert Grau. Kamera: Erwin Schmücker, Edgar Ziesemer. Musik: Richard Ralph.

Eine Mitwirkung von Walter Ruttmann konnte nicht nachgewiesen werden. Der Film scheint nicht erhalten zu sein.

Mitarbeit bei:

OLYMPIA
Regie: Leni Riefenstahl
(1936-38)

In Buchers 'Enzyklopädie des Films' (München und Luzern, 1983, 2. Auflage, S. 669f) z.B. wird Ruttmann als "Berater bei den ersten Montagen" von Leni Riefenstahls *Olympia* genannt.

In dem Buch von G.C. Castello und Cl. Bertieri: Venezia 1932-1939. Filmografia critica (Rom, 1959, S. 72) wird Walter Ruttmann unter "Regieassistenz" aufgeführt.

Als früheste Erwähnung von Ruttmanns angeblicher Mitarbeit an *Olympia* mag ein Nachruf in der Prager Zeitung 'Der neue Tag' vom 20. Juli 1941 gelten. Dort heißt es: "Als Assistent und Kameramann Leni Riefenstahls trug er wesentlich zum Gelingen der Olympiafilme bei."

In den Stabangaben des Films wird Ruttmann nicht erwähnt.

Für eine Mitwirkung Ruttmanns an *Olympia* ließen sich keine Hinweise finden.

Montage der:

UFA-TONWOCHE 470/37/1939
vom 7. September 1939

Ruttmanns Mitarbeit an dieser ersten Ufa-Wochenschau des II. Weltkriegs wird von Barry A. Fulks in seiner Abhandlung 'Walter Ruttmann, the Avant-Garde-Film, and Nazi-Modernism' (in: Film & History, New Jersey, Vol. XIV, Nr. 2, Mai 1984, S. 26-35, 46, deutsche Übersetzung in diesem Band) angeführt. Er stützt sich dabei auf das von Antonio Petrucci herausgegebene Buch 'Twenty Years of Cinema in Venice', Rom 1952.

Diese Wochenschau wurde als offizieller deutscher Beitrag auf der Biennale 1940 in Venedig (1. - 8. September) in der Reihe 'Dokumentarfilme' vorgestellt. Antonio Petrucci erwähnt S. 520 zwei Ruttmann-Filme in dieser Kategorie: DEUTSCHE PANZER, P.: Ufa sowie *Wochenschau 470*, P.: Ufa, E.: Walter Brandes.

Laut 'Film-Kurier' (Berlin, Nr. 214 vom 12. September 1940) wurden jedoch in Venedig sowohl DEUTSCHE PANZER als auch DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN gezeigt. Bei letzterem zeichnete in der Tat Walter Brandes für die Kamera verantwortlich. Da Petrucci DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN nicht erwähnt, wohl aber die Angaben dazu der *Wochenschau 470* zuordnet, kann mit einiger Sicherheit auf einen Übertragungsfehler geschlossen werden, zumal bei Wochenschauen Stabangaben nicht üblich waren.

Die *Ufa-Tonwoche* 470/37/1939 ist im Bundesarchiv Koblenz vorhanden. Sie enthält keine Stabangaben.

HINTER DEN ZAHLEN
(1939/1940)

Dieser Film wird vor allem in amerikanischen Ruttmann-Filmographien erwähnt, so z.B. in David Thomson: 'A Biographical Dictionary of Film', New York 1976, S. 501. Es handelt sich wahrscheinlich um einen Kulturfilm. Genaue Angaben konnten nicht ermittelt werden.

Der Film ist im Bundesarchiv Koblenz nicht vorhanden.

GEFAHR!!
(1940/41)

Dieser Ufa-Film wird von Hans Jürgen Brandt in seiner Ruttmann-Filmographie ('FilmFaust', Frankfurt/M., Nr. 51/1986, S.53) aufgeführt. In einer Vorschau auf das Kulturfilm-Programm der Ufa 1940/41 war dieser Film wie folgt angekündigt worden: "Und einer der ernstesten medizinischen Fragen unserer Zeit wendet sich der von Walter Ruttmann in der Herstellungsgruppe Nay geschaffene Film *Gefahr!!* zu, der im Rahmen einer Spielhandlung die heute zur sicheren Heilung einer Krebserkrankung führenden, von der Wissenschaft erforschten Wege aufzeigt, die allerdings einzig und allein durch den Facharzt und nicht durch das Kurpfuschertum gewiesen werden können' (Film-Kurier, Berlin, Nr. 202, 29. August 1940, S. 6f). Es handelt sich hierbei um Walter Ruttmanns letzten Film JEDER ACHTE. EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS aus dem Jahr 1941. *Gefahr!!* war offensichtlich der Arbeitstitel dieses Films.

Mitarbeit bei:

SIEG IM WESTEN
Regie: Svend Noldan/Fritz Brunsch
(1941)

Ruttmanns Mitwirkung an *Sieg im Westen* wird u.a.. von Ephraim Katz ('The International Film Encyclopedia', London 1980, S. 1006), Georges Sadoul ('Dictionnaire des cinéastes, Paris 1981, S. 243) und Henri Langlois ('Trois cents ans de cinéma', Paris 1986, S. 123f) angeführt.

Für eine Beteiligung Ruttmanns an *Sieg im Westen* konnten aber weder Hinweise noch Belege gefunden werden. Für eine detaillierte Darstellung von *Sieg im Westen* vgl. Hans-Jürgen Brandt: NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis. Hippler, Noldan, Junghans. Typoskript, o.O., o.J., S. 91ff (=Frankfurt/Main, Univ., Fachbereich 09 - Klass. Philologie und Kunstwiss., Diss., 1985, auch: Niemeyer, 1987).

Mitarbeit bei:

SIEG IM OSTEN
(1941)

In Buchers 'Enzyklopädie des Films' (München/Luzern 1983, 2. Auflage, S. 670) heißt es über Walter Ruttmann: "Er fiel während der Aufnahmearbeiten für *Sieg im Osten* (1941) an der Ostfront."

'Le Cinéma. Grand Dictionnaire illustré'. Editions Atlas, Paris 1985 (Band 3, S. 610) verneint zwar ausdrücklich Ruttmanns Beteiligung an den Filmen von Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* und *Olympia*, gibt jedoch eine Mitwirkung von Ruttmann an *Sieg im Osten* (*Victoire à l'est*) an.

Ein Zusammenhang zwischen Walter Ruttmann und einem Film mit dem Titel *Sieg im Osten* konnte nicht gefunden werden. Auch ließ sich kein einziger Beleg für diese angebliche Mitarbeit ermitteln.

7. LITERATUR

WALTER RUTTMANN ALLGEMEIN

Ein Frankfurter Maler schafft die 'Sinfonie der Großstadt', in: Frankfurter Nachrichten, 13. November 1927

Ejott (=Ernst Jäger): *Wieder Ruttmann* (in: Rund um die Woche. Wochenschau Nr. 29), in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 177, 27. Juli 1929

Tonfilm-Pioniere, in: Der Abend, Berlin, 30. März 1931

Walter Ruttmann wieder in Berlin, in: Tempo, Berlin, 20. Juli 1933

Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 172, 25. Juli 1933

Profil eines Filmschaffenden. Walter Ruttmann als Mensch und Gestalter, in: Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 357, 23. Dezember 1935

Frank Avril: *Avantgardisten des deutschen Films. 1. Walter Ruttmann*, in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 5/November 1936, S. 135f

Günther Man: *Lanze für den 'optischen Filmdichter'. Der dramatische Film ohne Spielhandlung. Ein Beispiel: Der 'Außenseiter' Walter Ruttmann - sein Weg, sein Werk und seine Anregungen in der Gegenwart*, in: Hamburger Tageblatt, Nr. 170, 25. Juni 1938

Georg Santé: *Bildsinfonie der Arbeit. Über das Ziel des deutschen Werkfilms - Sinnvolle Technik*, in: Henkel-Bote, Düsseldorf 1939

Thea Völcker: *Ein Vorkämpfer des Films*, in: Das Reich, Berlin, Nr. 11, 4. August 1940, S. 20

Walter Ruttmann gestorben, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 165, 17. Juli 1941

W. Fiedler: *Walter Ruttmann gestorben*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 18. Juli 1941

Walter Ruttmann plötzlich gestorben, in: B.Z. am Mittag, Berlin, 18. Juli 1941

Walter Ruttmann gestorben, in: Völkischer Beobachter, Berlin, 19. Juli 1941

Th. Voelcker: *Walter Ruttmann*, in: Kölnische Zeitung, 22. Juli 1941

Walter Ruttmann gestorben, in: Filmwoche, Berlin, 30. Juli 1941

Ein Meister des absoluten Films. Zum Tode Walter Ruttmanns, in: Nationalzeitung, Essen, 2. August 1941

Walter Ruttmann gestorben, in: Der deutsche Film, Berlin, H. 4/5, Oktober/November 1941, S. 28

Walter Ruttmann. Sein Schaffen bei der Ufa. Zusammengestellt von der Universum-Film Aktiengesellschaft. Abteilung Ufa-Werbefilm, Berlin 1941 (Herbst); im Walter Ruttmann-Nachlaß

Adrianus van Domburg: *Walter Ruttmann en het beginsel*, Pumerend 1956, 75. S. (= Reihe 'Cinegrafia', Publicaties van het Nederlands Filminstitutet. Hg.: J. Muusses)

Renate Gleißberg: *Walter Ruttmann - Ein deutscher Avantgardist.* Deutsches Institut für Film und Fernsehen, München, Abschlußarbeit Sommersemester 1958, Typoskript, 25 S.

Peter Bevelius: *Ein Gedenkblatt für Walter Ruttmann*, in: Neue Presse, Frankfurt/M., 15. Dezember 1959

Lotte H. Eisner: *Walter Ruttmann Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage* (=Programmblätter der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage, Oberhausen 1963, 3 S.

Hans Richter: *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich 1967

Hans Barkhausen: *War auch Ruttmann politisch blind?*, in: Neue Zürcher Zeitung, 18. August 1973

Walter Ruttmann 1887 - 1941. Versuch einer Befreiung. Dokumentation über den Maler und Filmemacher. Fernsehbericht für den Bayerischen Rundfunk, Teleclub. Erstsendung: 5. Mai 1977, 21 Uhr 20; Länge: 45 Minuten. Manuskript im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin.

Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart 1977; darin: Heinz Steike: *Walter Ruttmann*, S. 61-67

William Uricchio: Ruttmann's BERLIN and the City Film to 1930, Ph. D., New York University 1982

Barry A. Fulks: *Film Culture and Kulturfilm. Walter Ruttmann, the Avant-garde-Film, and the Kulturfilm in Weimar Germany and the Third Reich.* Ph. D., The University of Wisconsin-Madison 1982

Rob Edelman: *Walter Ruttmann*, in: The Macmillan Dictionary. Films and Filmmakers: Vol. II. Directors/Filmmakers. Ed.: Christopher Lyon, London 1984

Hans Jürgen Brandt: *Walter Ruttmann: Vom Expressionismus zum Faschismus*, in: FilmFaust, Frankfurt/M., Nr. 49, 1985, S. 38-46; Nr. 50, 1985, S. 45-54; Nr. 51, 1986, S. 42-54

LICHTSPIEL OPUS 1 - 4 (1921-1925)

Bernhard Diebold: *Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films*, in: Frankfurter Zeitung, 2. April 1921

Vorführung eines gemalten Films, in: Der Tag, Berlin, Nr. 158, 5. April 1921

Ein gemalter Film, in: Der Film, Berlin, Nr. 15, 9. April 1921

Ein gekurbeltes Filmgemälde, in: Der Kinematograph, Düsseldorf, Nr. 738, 10. April 1921

Leonhard Adelt: *Die gefilmte Symphonie*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 186, 21. April 1921, Abendausgabe

L.A. (= Leonhard Adelt): *Musikexpressionismus im Film*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 94, 22. April 1921

LICHTSPIEL OPUS 1, in: Der Tag, Berlin, Nr. 200, 29. April 1921

Ein Lichtspiel-Opus, in: Der Film, Berlin, Nr. 18, 30. April 1921

Der Maler Walter Ruttmann..., in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 18, 30. April 1921

Herbert Jhering: *LICHTSPIEL OP. 1*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 201, 1. Mai 1921

Hans Knudsen: *LICHTSPIEL OPUS 1*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 202, 1. Mai 1921

Die Direktion des Frankfurter Ufatheaters..., in: Der Kinematograph, Düsseldorf, Nr. 741, 1.Mai 1921

LICHTSPIEL OPUS 1, in: Tägliche Rundschau, Berlin, 8. Mai 1921

LICHTSPIEL OPUS 1, in: Der Kinematograph, Düsseldorf, Nr. 742, 8. Mai 1921

Bewegte Malerei und bewegte Zeichnung, in: Kunstwart und Kulturwart, München, H. 9, Juni 1921, S. 173f

Alfred Kerr: *Der Vorstoß im Film*, in: Berliner Tageblatt, 16. Juni 1921, Abendausgabe

Expressionismus im Film, in: Frankfurter Nachrichten, 6. November 1921

Adolf Behne: *Der Film als Kunstwerk*, in: Sozialistische Monatshefte, Berlin, 27. Jg., 57. Band, 15. Dezember 1921, S. 1116-1118

Bernhard Diebold: *Der gemalte Film*, in: Frankfurter Zeitung, Nr.

86, 1. Februar 1922. Nachdruck in: Der Kinematograph, Düsseldorf, Nr. 782, 12. Februar 1922
Oskar Kalbus: *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Berlin 1922
Herman George Scheffauer: *The New Vision in the German Arts*, New York 1924
Hans Pander: *LICHTSPIEL OPUS 1 UND OPUS 2*, in: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung, Berlin, Heft 7, Juli 1924, S. 203-205 und Heft 9, August 1924, S. 281-283
Erwin Magnus: *Lichtspiel und Leben. Filmplaudereien*, Berlin 1926
Rudolf Schneider: *Formspiel durch Kino*, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 511, 12. Juli 1926, Abendausgabe
Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926 (Reprint: Zürich 1965)
Walther Günther: *Verzeichnis deutscher Filme, 1. Nachtrag*, Berlin 1928
Frank Maraun: *Was ist "Absoluter Film?"*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 10. November 1928
Historische Filmschau in München, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 130, 6. Juni 1931
Victor Schamoni: *Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster. Tag der mündlichen Prüfung: 23. Februar 1926, Hamm 1936
Victor Schamoni: *Die Anfänge des absoluten Films in Deutschland*, in: Der deutsche Film, Berlin, H. 9, März 1938, S. 242-246
Reinhold Johann Holtz: *Die Phänomenologie und Psychologie des Trickfilms*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Hansischen Universität Hamburg. Tag der mündlichen Prüfung: 17. Oktober 1939. Hamburg 1940
Dr. Werner Kelch: *Rund um den Trickfilm*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 223, 28. September 1940
Max Butting: *Walter Ruttmann* . Undatiertes Manuskript, 7 Seiten, im Besitz des Svenska Filminstitutet, Stockholm
Max Butting: *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Berlin (DDR) 1955
Friedrich v. Zglinicki: *Der Weg des Films*, Berlin 1956
Hans Richter: *Der avantgardistische Film in Deutschland (von 1921-1951)*, in: Cinéaste, Göttingen. Sonderheft 'Deutsche Filmtage Göttingen 1953'
Louise O'Konor: *Viking Eggeling. 1880-1925. Artist and Film-Maker. Life and Work*. (= Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in History of Art, 23), Stockholm 1971
William Moritz: *The Films of Oskar Fischinger*, in: Film Culture, New York, Nr. 58/59/60, 1974, S. 37-187
Cinéma dadaiste et surréaliste. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1976
Robert Russett/Cecile Starr: Experimental Animation, N.Y. 1976
Malcolm LeGrice: *Abstract Film and Beyond*, London 1977
Standish D. Lawder: *The Cubist Cinema*, New York 1975
Birgit Hein/Wulf Herzogenrath (Hg.): *Film als Film. 1910 bis heute*, Stuttgart 1977
William Moritz: *Beyond "Abstract" Criticism*, in: Film Quarterly, Berkeley, California, Vol. XXXI, Nr. 3, Spring 1978, S. 29-39
Ute Eskildsen/Jan-Christopher Horak (Hg.): *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Stuttgart 1979
Film und Musik. Avantgardefilme der zwanziger Jahre. Hg: Stadt Oberhausen - Westdeutsche Kurzfilmtage, Redaktion: Lothar Prox, Nordrhein-Westfalen 1983
Film und Musik. Alte Oper Frankfurt. Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 28./29. August 1985 (=Frankfurter Feste '85)
Brigitte Schulze: *Mit Musik*, in: Frankfurter Rundschau, 31. August 1985
Giannalberto Bendazzi: *Le film d'animation*, Vol. 1, La pensée sauvage/JICA, Grenoble 1985
Musique Film. Scratch/Cinémathèque Française, Paris 1986

RUTTMANN OPUS 3 (1924)

Musik-Chronometer und Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 158, 7. Juli 1927
Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 164, 14. Juli 1927
Deutsche Kammermusik. 2.: Mechanische Musik, in: Bade-Blatt, Baden-Baden, Nr. 165, 19. Juli 1927
Die Baden-Badener Musikoffensive, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 332, 19. Juli 1927
Das Musikfest in Baden-Baden, in: Berliner Tageblatt, Nr. 342, 22. Juli 1927
Guido Bagier: *Film und Musik*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 172, 23. Juli 1927
Max Marschalk: *Kunst und Kunsthandwerk*, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 176, 24. Juli 1927
Hans Böhm: *Film-Musik auf dem Musikfest in Baden-Baden*, in: Das Kino-Orchester, Beilage zu 'Licht-Bild-Bühne', Berlin, 30. Juli 1927
Hans Böhm: *Film-Musik und Musik-Film in Baden-Baden*, in: Der Film, Berlin, Nr. 14, 1. August 1927
Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 31, 6. August 1927
Carl Robert Blum: *Das Musik-Chronometer*, in: Die Musik, Berlin, XX/1, Oktober 1927
H.H. Stuckenschmidt: *Filmmusik*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 241, 25. Mai 1928
Carl Robert Blum: *Der Ismen und die Filmmusik*, in: Der Film, Berlin, Nr. 15, Sondernummer, 21.-24. August 1928
Hanns Eisler: *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, München 1973
Helga de la Motte-Haber/Hans Emons: *Filmmusik*, München 1980
Dietrich Stern: *Musik und Film. Filmkomposition zu Beginn der Tonfilmzeit*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie am Fachbereich Geschichts- und Kommunikationswissenschaften der Technischen Universität Berlin, Juni 1981
Hanns Eisler - Komposition für den Film, Berlin 1982 (= Materialien zur Filmgeschichte, Nr. 12, Hg.: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin)
Berndt Heller: *OPUS III*, in: Film in den Niederlanden gestern und heute (= Kinemathek, Hg.: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 20. Jg., H. 62, Juni 1983)
Albrecht Dümling: *Entdeckungen zur Filmmusik*, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 25. Mai 1983

RUTTMANN OPUS 2-4 (1921-25)

Bernhard Diebold: *Der gemalte Film*, in: Germania, Berlin, Nr. 206, 3. Mai 1925
Der absolute Film und seine Freunde, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 105, 5. Mai 1925
Der absolute Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 104, 4. Mai 1925; Hannoverscher Kurier, 6. Mai 1925; Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 217, 9. Mai 1925; Kinematograph, Berlin, Nr. 951, 10. Mai 1925; Licht-Bild-Bühne, Berlin, 10. Mai 1925; Der Film, Berlin, Nr. 19, 10. Mai 1925; Das Kunstblatt, Berlin, Juni 1925, S. 187f.

Friedrich Vordemberge-Gildewart: *Der absolute Film*, in: Die zwanziger Jahre: Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Hg. und kommentiert von Uwe M. Schneede, Köln 1979, S. 256-258
Roland Schacht: *Absolute Filme*, in: Kölnische Zeitung, 15. Mai 1925
Peter Panter (=Kurt Tucholsky): *Studio des Ursulines*, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 117, Post-Ausgabe, 16. Mai 1926
Verzeichnis deutscher Filme. Grundausgabe. I. Lehr- und Kulturfilme, Berlin 1927
The Film Society, Programmes, London: First performance, 25. Oktober 1925 (Reprint: New York 1972)
Film making as an art, in: Times, London, 26. Oktober 1925
Walter Ruttmanns absolute Filme, in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 3, 1927
Henrik Scholte: *Onze derde Matinee*, in: Filmliga, Amsterdam, Nr., 4, Dezember 1927, S. 2
Ders.: *Walter Ruttmann*, in: Filmliga, Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927, S. 3f
Filmliga Amsterdam, in: Filmliga Amsterdam, Nr. 4, Dezember 1927, S. 15
Geteilte Aufnahme eines absoluten Films in Paris, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 55, 3. März 1928
H.P. (= Hans Pander): *Vom absoluten Film*, in: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung, Berlin, H. 6/7, Juni/Juli 1928, S. 408-410
Freddy Chevalley: *Man Ray - Ruttmann - L. Reiniger*, in: Close Up, Riant Château, Territet (Schweiz), Vol. IV, Nr. 6, Juni 1929, S. 88-91 (=Kraus Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969)

DAS WUNDER (1922) und andere Werbefilme

Werbung durch Film, in: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 3, März 1927
Eröffnung der Reklameschau am Kaiserdamm, in: Film-Kurier, Berlin, 10. August 1929
Werbefilme, in: Rote Fahne, Berlin, Nr. 155, 17. August 1929
Von der Wundertrommel zum Werbe-Tonfilm, in: Der Bildwart, Berlin, 7.Jg., H. 10, Oktober 1929, S. 610
Friedrich v. Zglinicki: *Der Weg des Films*, Berlin 1956
Fritz Kempe: *Dokumente zur Geschichte des Werbefilms*, Beiheft zum Film FT 1617, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München, 1962
Fritz Kempe: *Er warb - indem er amüsierte*, in: Die Zeit, Hamburg, 23. Oktober 1964
Fritz Kempe: *Zur Geschichte des Werbefilms und seiner Techniken*, in: Film-Bild-Ton, München, Nr. 11, November 1965
A Tribute to Anthology Film Archives. Avantgarde Film Preservation Programm: *Léger - Murphy - Ruttmann - Cornell - Deren-Leslie*. Museum of Modern Art, New York, October 19, 1977, ed. by Anthology Film Archives, New York, 1977
Bruno Edera: *Histoire du cinéma suisse d'animation*, in: Travelling. Documentes Cinémathèques suisse, Lausanne, Nr. 51/52, Sommer 1978
Freddy Buache: *Films indépendants et d'avant-garde*, in: Travelling. Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Nr. 55, Sommer 1979
Ingrid Westbrock: *Der Werbefilm. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Genres vom Stummfilm zum frühen Ton- und Farbfilm*, Hildesheim/Zürich/New York 1983 (=Studien zur Filmgeschichte, Bd. 1)
Julius-Pinschewer-Retrospektive, Stuttgart, Februar 1984

ZWEI FILME NACH GEDICHTEN VON PHILIPPE SOUPAULT (1922)

Philippe Soupault: *Gleichgültigkeit*, in: G. Zeitschrift für elementare Gestaltung, Hg.: Hans Richter, Berlin, Nr. 5-6, 1926, S. 111
Jean-Pierre Mabire: *Entretien avec Philippe Soupault*, in: Surréalisme et Cinéma (I), Hg.: Ives Kovacs (= études cinématographiques, Nr. 38-39, Frühling 1965), Paris 1965, S. 29ff
Ado Kyrou: *Le surréalisme au cinéma*, Paris 1963
Alain Virmaux: *'La Bréhatine' et le cinéma: Apollinaire en quête d'un langage neuf*, in: La Bréhatine, cinémadrame par Guillaume Apollinaire et André Billy = Archives des Lettres Modernes, VIII, 1971 (7), Nr. 126, 452-459, S. 97-117
Steven Kovács: *From Enchantment to Rage. The Story of Surrealist Cinema*, London and Toronto 1980

FALKENTRAUM (1924)

Fritz Lang: *Drehbuch zu* Die Nibelungen (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
The Film Society, Programmes, London 1925-39 (Reprint: New York 1972)
Michael Töteberg: *Fritz Lang*, Reinbek bei Hamburg 1985

DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED Scherenschnittfilm von Lotte Reiniger (1924-26)

Lotte Reiniger: *Die Abenteuer meines Prinzen Achmed*, in: Programmheft der Comenius-Film GmbH zu *Die Geschichte des Prinzen Achmed*, Berlin 1926 (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
Lotte Reiniger - Eine Dokumentation.. Deutsche Kinemathek Berlin (14), 1969 (Umfangreiche Literaturliste)
Lotte Reiniger: *Silhouettenfilm und Schattentheater*. Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum, 2. Juni bis 17. August 1979 (Umfangreiche Literaturliste)
Lotte Reiniger: *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Tag des Scherenschnittfilms im Heidelberger Herbst, Hg.: Stadtkulturring Heidelberg, Heidelberg (o.J.)
The Adventures of Prince Achmed, in: The Film Society, Programmes, London 1925-39 (Reprint: New York 1972), S. 63

LEBENDE BUDDHAS (1924) Regie: Paul Wegener

Programmzettel zu *Lebende Buddhas* (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
Herbert Jhering: *Wegener-Film und anderes*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 222, 13. Mai 1925
Lebende Buddhas, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 72, 13. Mai 1925
Lebende Buddhas, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 952, 1925
Lebende Buddhas, in: Film-Echo. Beilage zur Sonderausgabe des Berliner Lokal-Anzeigers, Nr. 19, 18. Mai 1925
Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber. Hg. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1979

WOLKENHINTERGRUNDSFILM (1927)

Friedrich v. Zglinicki: *Der Weg des Films*, Berlin 1956

BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)

Clarus: *Der Schöpfer des abstrakten Films. Walther Ruttmann*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 243, 11. September 1926 (Archiv Seeber, Nr. 450, Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

William Fox dreht, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 9, 15. Mai 1927

Berlin im Filmmanuskript, in: Der Film, Berlin, Nr. 10, 1. Juni 1927

Edmund Meisel: *Wie schreibt man Filmmusik?*, in : Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 133, 4. Juli 1927, Beilage: Das Kino-Orchester

Herbert Jhering: *Die Behörde erzwingt den Filmkitsch*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 420, 8. September 1927

Edmund Meisel: *Edmund Meisel über seine BERLIN-Musik*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 222, 20. September 1927

Kritiken in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 447, 24. September 1927/ Nr. 448, 24. September 1927/ 458, 30. September 1927; Film-Kurier, Berlin, Nr. 226, 24. September 1927; Berliner Tageblatt, Nr. 453, 24. September 1927/ Nr. 343, 22. Juli 1928; Der Film, Berlin, 24. September 1927; Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 448, 24. September 1927; Neue Berliner Zeitung. Das 12 Uhr-Blatt, Nr. 224, 24. September 1927; Film- B.Z., Berlin, Nr. 250, 24. September 1927; Kino und Kultur, 25. September 1927; Kinematograph, Berlin, Nr. 1075, 25. September 1927; Vorwärts, Berlin, 25. September 1927; Der Tag, Berlin, 25. September 1927; Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 230, 25 September 1927; Germania, Berlin, Nr. 448, 26. September 1927; Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 39, 26. September 1927; Film-Ton-Kunst, Nr. 10, 15. Oktober 1927; Filmtechnik, Halle, Nr. 22, 29. Oktober 1927; Filmwoche, Wien, Nr. 40, 1927

Rudolf Kurtz: *BERLIN DIE SYMPHONIE DER GROSSTADT*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 229, 24. September 1927

Paul Friedländer: *BERLIN - SYMPHONIE DER GROSSTADT*, in: Rote Fahne, Berlin, Nr. 226, 25. September 1927

Edmund Meisel: *Die Musik zum BERLIN-Film*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 230, 26. September 1927

Carl Mayer: *Wie ich zur Idee des BERLIN-Films kam*, in: B.Z., Berlin, Nr. 252, 27. September 1927 (Sammlung Richter, Erwin Piscator-Center der Akademie der Künste, Berlin)

Julius Außenberg: *Das Experiment*, in: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 658/1927 zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, 23. - 29. September 1927 (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

Edmund Meisel: *Musikalische Richtlinien zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 235, 1. Oktober 1927

Hans Erdmann: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT, in: Reichsfilmblatt, Berlin, 1. Oktober 1927

Harry Kahn: *Die Film-Symphonie*, in: Die Weltbühne, Berlin, Nr. 40, 4. Oktober 1927

Gong: *Film der Zukunft*, in: Deutsche Republik, Frankfurt/Main, 2.Jg., H. 1, 7. Oktober 1927

Balthasar (=Roland Schacht): *Enttäuschte Hoffnungen und ein Aufschwung*, in: Das blaue Heft, Berlin, H. 20, 15. Oktober 1927

Ein Frankfurter Maler schafft die SINFONIE DER GROSSTADT, in: Frankfurter Nachrichten, 13. November 1927

Siegfried Kracauer: *Wir schaffens*, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927

Max Geisenheyner: *Der richtige Berliner*, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927

Bernhard Diebold: *Die Sinfonie ohne Komposition*, in: Frankfurter Zeitung, 13. November 1927

H. Th. W.: *Künstlerische und technische Filmreform*, in: Frankfurter Nachrichten, 18. November 1927

Siegfried Kracauer: *Der heutige Film und sein Publikum*, in: Frankfurter Zeitung, 30. November und 1. Dezember 1927

A New German Film: BERLIN. THE CITY SYMPHONY, in: The Times, London, 26. September 1927

BERLIN, in: The Times, London, 5. März 1928

G.W. Stonier: *An Experiment*, in: New Statesman, London, Vol. XXXI, Nr. 782, 21. April 1928

Lucie Derain: *SINFONIE D' UNE GRANDE VILLE*, in: Cinématographie Française, Paris, Nr. 498, 19. Mai 1928

John Grierson: *Documentary (2): Symphonics*, in: Cinema Quarterly, London, Spring 1933, S. 135ff. Deutsch in: Ders.: *Grierson und der Dokumentarfilm*, Gütersloh 1947

O.B. (=Oswell Blakeston)*Interview with Carl Freund*, in: Close Up, Riant Château, Territet, Schweiz, (= Kraus Reprint: Nendeln/ Lichtenstein 1969) Vol. IV, Nr. 1, Januar 1929, S. 58ff

filmrhythmus, filmgestaltung, in: bauhaus. vierteljahrzeitschrift für gestaltung, dessau, jg. 3, heft 2, april - juni 1929, s. 5, 10, 11 (Berlin-West, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ona 50/ 10 KD)

Film als Bühnenkunst, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 276, 25. November 1931

Wick Evans: *Karl Freund, Candid Cinematographer*, in: Popular Photography, Chicago, Februar 1939

A. van Domburg: *Walter Ruttmann en het beginsel*, Purmerend 1956

Roger Manvell/John Huntley: *The Technique of Film Music*, London und New York, 1957

Renate Gleißberg: *Walter Ruttmann - Ein deutscher Avantgardist*. Abschlußarbeit Sommersemester 1958. Deutsches Institut für Film und Fernsehen, München

Werner Wallroth: *Walter Ruttmann: BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSTADT, Dziga Wertow:* Der Mann mit der Filmkamera. *Eine vergleichende Studie*. Diplomarbeit an der Deutschen Hochschule für Filmkunst, DDR. 1959

Marianne Viefhaus-Mildenberger: *Film und Projektion auf der Bühne*, Emsdetten (Westf.) 1961

Herbert G. Luft: *Karl Freund*, in: Films in Review, New York, Vol. XIV, Nr. 2, Februar 1963

Karl Freund: *Additions & Corrections*, in: Films in Review, New York, Vol. XIV, Nr. 4, April 1963, S. 248f

Lotte H. Eisner: *Walter Ruttmann Retrospektive der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage* (=Programmblätter der IX. Westdeutschen Kurzfilmtage, Oberhausen 1963)

Jiri Kolaja/Arnold W. Foster: *BERLIN, THE SYMPHONY OF A CITY as a Theme of Visual Rhythm*, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Ed.: University Film and Video Association, Baltimore, Md., Spring 1965, Vol. XXIII, Nr. 3

Rolf Liebmann: *Dramaturgie und Montage in Ruttmanns BERLIN - SYMPHONIE EINER GROSSTADT*, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin / DDR, 6. Jg., Sonderheft 1 / 1965 (=Beiträge zur Deutschen Filmgeschichte)

Thomas Kuschel: *Die Darstellung des Menschen und seiner Gesellschaft in den Filmen BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT von Walter Ruttmann und* Vorwärts, Sowjet! *von Dziga Wertow unter Berücksichtigung der künstlerisch-formalen Gestaltungsmittel*, in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Berlin (DDR), 6. Jg., Sonderheft 1/1965 (=Beiträge zur deutschen Filmgeschichte)

Paul Rotha: *Documentary Film*, London 1966

Rolf Hempel: *Carl Mayer*, Berlin (DDR) 1968

Kurt London: *Film Music*, New York 1970 (Reprint)

The Film Society, Programmes, London 1925-39 (Reprint: New

York 1972); Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*, Bd. 1, 1895-1928, Berlin (DDR) 1972
Richard Meran Barsam: *Nonfiction Film*, London 1974
Erik Barnouw: *Documentary. A History of the Non-Fiction Film*, Oxford University Press 1974
Klaus Wildenhahn: *Über synthetischen oder dokumentarischen Film*, Frankfurt/M. 1975
David Travis: *Photographs from the Julien Levy Collection*. The Art Institute of Chicago, 1975/76
Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt/M. 1974
Helmut Korte (Hg.): *Film und Realität in der Weimarer Republik*, München 1978
Jay Chapmann: *Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann*, in: Lewis Jacobs (Hg.): The Documentary Tradition, New York 1979, 2. Auflage
Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt/M. 1979
Tim Pulleine: *BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSTADT*, in: Monthly Film Bulletin, London, 46: 132, Juni 1979
Umbo: *Photographien 1925-1933*. Ausstellungskatalog. Hg.: Georg Reinhardt, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel, Hannover 1979
Dorothea Gebauer/Steffen Wolf (Hg.): *Dokumente zur Geschichte des Films. Der klassische deutsche Stummfilm*. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München o.J.
Eberhard Spiess: Carl Mayer: *Ein Filmautor zwischen Expressionismus und Idylle* (=Filmblätter. Kommunales Kino, Frankfurt, Nr. 11, o.J.)
Barry A. Fulks: *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT*, in: The Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers, Vol. 1: Films, London 1981
Georges Sadoul: *BERLIN. SYMPHONIE D'UNE GRANDE VILLE*, in: ders.: Dictionnaire des Films, Paris 1981
Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin (DDR) 1981
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Programmblatt der 32. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1982 anläßlich der Wiederentdeckung der Originalmusik von Edmund Meisel
William Uricchio: *Ruttmann's BERLIN and the City Films to 1930*. Ph.D., New York University 1982 (sowie die dort angegebene umfangreiche Literatur zum Thema Dokumentar- und Städtefilm)
Michel van Nieuwstadt: *Filmliga 1927-1931 herdruckt*, in: Skrien, Amsterdam, Nr. 123, Winter 1982-83
Wsewolod Pudowkin: *Über den Montagerhythmus*, in: Ders.: Die Zeit in Großaufnahme, Berlin (DDR) 1983
Werner Sudendorf: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel* (= Kinematograph, Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt, Nr. 1, 1984
Matthew Bernstein: *Visual Style and Spatial Articulations in BERLIN, SYMPHONY OF A CITY (1927)*, in: The Journal of Film and Video, Ed. University Film and Video Association, Illinois, Vol. 36, Nr. 4, Herbst 1984
750 Jahre Berlin 1987. Broschüre zum Festakt der Eröffnung der 750-Jahr-Feier Berlin 1987 am 30. April 1987
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Broschüre zu '750 Jahre Berlin 1987'. Stadtfeste. Eröffnungsveranstaltung, Waldbühne 17. Juli 1987
Günther Dahlke/Günter Karl: *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*, Berlin (DDR) 1988
William Uricchio: *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT*. Vortrag gehalten im Kino Arsenal anläßlich des Seminars am 9./10. Januar 1988 zur Walter Ruttmann-Retrospektive der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin. Unveröffentlicht.

HOPPLA, WIR LEBEN ! (1927)

Erwin Wolfgang Nack: *Für die Piscator-Lautfilme*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 202, 27. August 1927
ders.: *Film auf der Bühne*, in: Filmtechnik, Halle, Nr. 20, 1927, S. 368-370
Dr. Hans Erdmann: *Politik, Kunst, Bühne, Film, Musik*, in: Filmtechnik, Halle, Nr. 20, 1927, S. 358f
Piscator, Bühne und Film, in: Der Film, Berlin, Nr. 16, 1. September 1927
Alfred Kerr: *Hoppla, wir leben!* in: Berliner Tageblatt, 5. September 1927
Hans W. Fischer: *Hoppla - wir leben*, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 36, 5. September 1927
Hans Feld: *Bühne und Film, eine neue Kunstgestaltung*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 209, 5. September 1927
Der Film beginnt das Bühnenbild zu revolutionieren, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 210, 6. September 1927
Der Piscator-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 214, 14. September 1927
Film im Bühnenstück, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 1073, 11. September 1927
Felix Henseleit: *Film auf der Bühne*, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 37, 17. September 1927
Bernhard Diebold: *Das Piscator-Drama*, in: Kölner Operetten Revue. Illustriertes Programm, o.J. (=15. Februar 1928)
E. Goldey: *Le film dans les mises en scène d'Erwin Piscator*, in: La revue du cinéma, Paris, Nr. 7, 1. Februar 1930, S. 47-58
Marianne Viefhaus-Mildenberger: *Film und Projektion auf der Bühne*, Emsdetten (Westf.) 1961
Erwin Piscator: *Das Politische Theater*, Berlin (DDR) 1968
Friedrich Wolfgang Knellessen: *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik*, Emsdetten 1970
The Film Society, Programmes, London 1925-39 (Reprint: New York 1972)
Hervé Dumont: *Leopold Lindtberg und der Schweizer Film 1935-1953*, Ulm 1981
Filmographie Curt Oertel, in: FilmFaust, Frankfurt/M., Nr. 40/41, 1984
Gertrud Hecker: *Die Verwendung von Film und Projektion im politischen Theater am Beispiel von drei Inszenierungen der Piscator-Bühnen*. Magisterarbeit am FB Kommunikationswissenschaften der FU Berlin, 1986
Ralf Engelhardt: *Politisches Theater aus der Sicht Erwin Piscators und Ernst Tollers: die Piscator-Inszenierung von Tollers* Hoppla, wir leben! Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung für das Amt des Studienrats, Berlin, 26. März 1986

DAS WEISSE STADION (1928)
Regie: Arnold Fanck/Othmar Gurtner

Anzeige zu *Das weiße Stadion*, in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 11, 9. März 1928, S. 19
Georg Herzberg: *Das weiße Stadion*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 69, 20. März 1928
Arnold Fanck: *Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen*, München 1973

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (1928)
Regie: René Clair

Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, vom 10. - 16. Juli 1928 (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
DER FLORENTINER HUT, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 1128,

12. Juli 1928; Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 166, 11. Juli 1928
Hans Feld: *DER FLORENTINER HUT*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 164, 11. Juli 1928
Ernst Blass: *DER FLORENTINER HUT*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 331, 15. Juli 1928
Flegeljahre des Films, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 303, 27. Dezember 1933

DEUTSCHER RUNDFUNK/ TÖNENDE WELLE (1928)

Ein Film von Ruttmann und Bagier, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 166, 13. Juli 1928
Ruttmann und Bagier in Stuttgart, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 179, 28. Juli 1928
Tonfilmaufnahmen in Stuttgart, in: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, Nr. 32, 3. August 1928, S. 2124
Hans Spielhofer: *Walter Ruttmann bei Karl Valentin*, in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 32, 3. August 1928
Tri-Ergon-Sprechfilm der Reichsrundfunkgesellschaft, in: Berliner Tageblatt, Nr. 377, 11. August 1928, Morgen-Ausgabe
Edmund Meisel komponiert den Tri-Ergon-Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 193, 14. August 1928
Edmund Meisel: *Musik und Tonfilm*, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 204, 26. August 1928
Ruttmanns Tri-Ergon-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 209, 30. August 1928
Rund um Triergon, in: Deutsche Filmzeitung, München, Nr. 35, 31. August 1928
Der Tonfilm am Kaiserdamm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 208, 31. August 1928
Der Tonfilm auf der Funkausstellung, in: Berliner Tageblatt, Nr. 411, 31. August 1928
Die 5. Funkausstellung eröffnet, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 408, 31. August 1928
Karl Westermeyer: *Der neue Tonfilm*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 414, 1. September 1928, Abend-Ausgabe
P.M.: *DEUTSCHER RUNDFUNK*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 211, 1. September 1928
Armer deutscher Rundfunk, in: Der Film, Berlin, Nr. 16, 1. September 1928
Ernst Jäger: *Deutscher Rundfunk*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 209, 1. September 1928
Der erste deutsche Tonbildfilm, in: Germania, Berlin, Nr. 407, 2. September 1928
Hans Sahl: *Ruttmanns Tonfilm*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 411, 2. September 1928
Rundfunk Deutschland, in: Vossische Zeitung, Berlin, 2. September 1928
Rundfunk-Film, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 36, 3. September 1928
Die 5. Große Deutsche Funkausstellung, in: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, H. 37, 7. September 1928
Der Tonbildfilm, in: Funk, Berlin, Heft 37, 7. September 1928
Edmund Meisels Tonfilm-Arbeit, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 215, 8. September 1928
Edmund Meisel: *Der Tonfilm hat eigene Gesetze*, in: Die Film-Musik, Nr. 28 = Beilage zu: Film-Kurier, Berlin, Nr. 219, 13. September 1928
Der tönende Funkfilm, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 37, 15. September 1928
Colloquium mit Meisel, in: Der Film, Berlin, Nr. 17, 15. September 1928
Premiere des ersten Ton-Kino-Spielplans, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 227, 20. September 1928
Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, 19. - 25. September 1928 (Archiv Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)
Guido Bagier: *Die Mode des Tages: der Tonfilm*, in: Spielplan des Tauentzien-Palast, Berlin, vom 19. - 25. September 1928
Joseph Massolle: *Nachwort zur TÖNENDEN WELLE*, in: Spielplan des Tauentzienpalast, Berlin, vom 19. - 25. September 1928
Toki. Der erste Ton-Kino-Spielplan der Tri-Ergon-Musik AG, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 38, 22. September 1928
Ernst Jäger: *'Toki'*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 225, 20. September 1928
TÖNENDE WELLE, in: Vorwärts, Berlin, Nr. 446, 20. September 1928
Ton-Kino, in: Rote Fahne, Berlin, Nr. 225, 23. September 1928
Die TÖNENDE WELLE, in: Germania, Berlin, 23. September 1928
Hans Horkheimer: *Zehn Jahre Tonfilm*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 451, 23. September 1928
Tönende Wellen, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 39, 24. September 1928
Ruttmann-Tonfilm im Reiche, in: Der Film, Berlin, Nr. 18, 1. Oktober 1928
Siegfried Kracauer: *Tonbildfilm*, in: Frankfurter Zeitung, 12. Oktober 1928
Der deutsche Tonbildfilm ist da, in: S.R.Z. (Südwestdeutsche Rundfunkzeitung), Ausgabe C, Frankfurt/M., Nr. 42, 14. Oktober 1928, S. 20
Tonfilm in München, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 69, 22. März 1929
Alfred Fiedler: *Der Siegeszug der Tobis-Produktion*, in: Die Woche, Berlin. Sondernummer: Der Tonfilm, H. 27, 4. Juli 1931
Die Degeto in den Berliner Kunstwochen, in: Neue Preußische Kreuzzeitung, Berlin, 21. März 1933
Noch ein Film-Club, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 19, 23. Januar 1936
"Wir warten auf schlechtes Wetter". Nach einer Unterredung mit Walter Ruttmann, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 56, 6. März 1936
Guido Bagier: *Das tönende Licht*, Berlin 1943
Karl Brodmerkel: *Zur Vorgeschichte der deutschen Tonfilmindustrie*, in: Bild und Ton, Berlin (DDR), 6. Jg., 1953, H.8
Karl Brodmerkel: *Die Anfänge der deutschen Tonfilmindustrie, III. Teil*, in: Bild und Ton, Berlin (DDR), 8. Jg., 1955, H. 2
Werner Sudendorf: *Der Stummfilmmusiker Edmund Meisel*, Frankfurt/M. 1984 (=Kinematograph. Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt, Nr. 1)
Georges Patrick Langlois/Glenn Myrent: *Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma*, Paris 1986

DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN (1929)

Tonfilm im Imperial-Theater, in: Münchner Neueste Nachrichten, Nr. 195, 20. Juli 1929
George Herzberg: *DES HAARES UND DER LIEBE WELLEN*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 173, 23. Juli 1929
Julien Sorel: *Chevelure*, in: Cinémonde, Paris, Nr. 175, 25. Februar 1932
Günter Knorr: *Deutscher Kurzspielfilm 1929-1940*, Verlag des Dokumentationszentrum ACTION, Wien

LA SARRAZ (1929)

Georg Schmidt: *Lieber Hans Richter*, in: Hans Richter. Ein Leben für Bild und Film. Ausstellung im Kunstgewerbemuseum Zürich, 7. März bis 19. April 1959

Hans Richter: *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich 1967

François Albera: *Tempête sur La Sarraz*, in: Travelling 55. Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Sommer 1979, S. 31ff

MELODIE DER WELT (1929)

Ein internationaler Kultur-Tonfilm der Hapag, in: Germania, Berlin, 30. September 1928

Die 'Tobis' arbeitet, in: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 10, Oktober 1928

Die MELODIE DER WELT, in: Der Filmspiegel, Berlin, Nr. 11, Oktober 1928

Somalis werden tongefilmt, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 41, 13. Oktober 1928

Leise, ganz leise..., in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 42, 20. Oktober 1928

Hochbetrieb bei der Tobis, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 43, 27. Oktober 1928

Tausend Worte international, in: Der Film. Wochenausgabe: Kritiken der Woche, Berlin, Nr. 43., 27. Oktober 1928

Malaientanz im Tonfilm, in: Der Film, Berlin, Nr. 20, 1. November 1928

Ein chinesischer Filmstar im Tonfilm, in: Der Film, Berlin, Nr. 20, 1. November 1928

E. W. Nack: *An der Geburtsstätte der ersten Tonfilme*, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 48, 1. Dezember 1928

Tonfilm auf Reisen, in: Film und Ton = Sonderausgabe des Filmspiegel, Berlin, Nr. 1, Januar 1929. S. 5

Historischer Tag des deutschen Tonfilms, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 60, 9. März 1929

Heinrich Mutzenbecher: *MELODIE DER WELT. Ein Präludium zum ersten deutschen Tonfilm*, Hg.: Hapag, 1929 (Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin)

Kritiken in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 63, 13. März 1929; B.Z. am Mittag, Berlin, 13. März 1929; Berliner Lokal-Anzeiger, 13. März 1929; Berliner Nachtausgabe, 13. März 1929; H.N. am Mittag, Hamburg, 14. März 1929; Der Montag, Berlin, 18. März 1929; Die Filmwelt, Berlin, Nr. 8, 24. März 1929; 12-Uhr-Blatt, Berlin, 13. März 1929; Film und Ton. Illustriertes Beiblatt des 'Filmspiegel', Berlin, Nr. 3, März 1929; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 11, 16. März 1929; Hamburger Nachrichten, 14. März 1929; Berliner Börsen-Courier, Nr. 122, 13. März 1929; Kinematograph, Berlin, Nr. 61, 13. März 1929; Der Film, Berlin, Nr. 11, 16. März 1929; Filmkunst und Filmkünstler, Berlin, Nr. 6, 1929; Der Bildwart, Berlin, H. 4, 1929

Rudolf Kurtz: *Die MELODIE DER WELT*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 61, 13. März 1929

K.E.K.: *Die MELODIE DER WELT*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 14. März 1929

Musik zum Tonfilm, in: Vossische Zeitung, Berlin, 19. März 1929

Neue Tonfilme...der Tobis, in: DRALOWID-Nachrichten, Berlin-Friedenau, H. 4, April 1929

MELODIE DER WELT, in: Close Up, Riant Château, Territet (Schweiz), Vol. IV, Nr. 4, April 1929 (=Kraus Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969)

A. Kraszna-Krausz: *Berlin Stands on its Head*, in: Close Up, Riant Château, Territet (Schweiz), Vol. IV, Nr. 6, Juni 1929 (=Kraus Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969)

Tonfilme der Baden-Badener-Musikwoche, in: Tonfilm-Zeitung, Berlin, Nr. 7, Juli 1929

Rudolf Schaad: *Der Film in Baden-Baden*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 178, 29. Juli 1929

Alfred Einstein: *Tonfilm in Baden-Baden*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 353, 29. Juli 1929, Abendausgabe

Sie sehen und hören...Die MELODIE DER WELT, in: Volks-Zeitung, Wien, 20. September 1929

Lucie Derain: *La MELODIE DU MONDE*, in: Cinémonde, Paris, Nr. 55, 7. November 1929 / Nr. 58, 28. November 1929

La MELODIE DU MONDE, in: L'Ecran, Paris, Nr. 704, 9. November 1929

Jean Lenauer: *W. Ruttmann, chasseur d'images et de mélodies*, in: Pour vous, Paris, Nr. 56, 12. Dezember 1929

WORLD MELODY, in: The Film Society, Programmes, London, Nr. 43, 14. Dezember 1930 (Reprint: New York 1972)

Freddy Chevalley: *Mickey Virtuose - La MELODIE DU MONDE*, in: Close Up, Riant Château, Territet (Schweiz), Vol. VI, Nr. 1, Januar 1930 (= Kraus Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969)

René Clair: *Der Weg des Tonfilms*, in: Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, 8. August 1931

MELODIE DER WELT, in: Der Film, Berlin, Nr. 19, 10. Mai 1930; Germania, Berlin, 11. Mai 1930; Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 19, 12. Mai 1930; Berliner Tageblatt, Nr. 220, 11. Mai 1930

Robert Chauvelot: *La MELODIE DU MONDE. Récit de voyages autour du monde d'après le film sonore de Tobis, réalisé par Walter Ruttmann. Abondamment illustré par les photographies du film. Avec un portrait de Walter Ruttmann par René Ginet.* Cinéma-Bibliothèque. Editions Jules Tallandier, Paris 1930, 48 S., XLVII Illustrations

Alberto Cavalcanti: *Sound in Films*, in: films, New York, Vol. 1, Nr. 1, November 1939, S. 25-39

René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, München 1952

M. Tessier: *La MELODIE DU MONDE*, in: Ecran, Paris, Nr. 86, 15. Dezember 1979

MELODIE DU MONDE, in: Georges Sadoul: Dictionnaire des Films, Paris 1981

WEEKEND (1930)

Ruttmanns akustischer Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 40, 14. Februar 1930

-ner (= Lotte H. Eisner): *Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 33, 1. März 1930

Hans Flesch: *Rundfunk Heute*, in: Der Querschnitt, Berlin, H. 4, Ende April 1930, S. 245ff

L. H. Eisner: *Reichsrundfunk sendet akustische Filme*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 116, 16. Mai 1930

Herbert Jhering: *Hörfilme*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 226, 16. Mai 1930, Abend-Ausgabe

W. G.: *Fixierte Hörfolgen*, in: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, Heft 21, 23. Mai 1930

Christophor: *Hinter den Kulissen des Rundfunks. Der Hörfilm*, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 23, 10. Juni 1930

Lothar Band: *Radio-Kritik*, in: Berliner Tageblatt, 20. Juni 1930

Acustos: *Funk-Kritik der Woche*, in: Ostdeutsche Illustrierte Funkwoche, Breslau, Nr. 25, 20. Juni 1930

Altus: *Achtung! Achtung! Hier ist die Kritik!*, in: Funk-Woche, Berlin, Nr. 25, 22.-28. Juni 1930

Die ersten deutschen Hörspielfilme, in: Bayerische Radio-Zeitung. Bayernfunk. Ausgabe C., München, H. 24, 1930

Die ersten deutschen Hörspielfilme, in: Schlesische Funkstunde, Breslau, Nr. 24, 1930

Nina Hamson: *Une nouvelle oeuvre de Ruttmann*, in: La Revue du Cinéma, Paris, Nr. 12, 1. Juli 1930
Jean Lenauer: *Walter Ruttmann et son film sans images*, in: Pour vous, Paris, Nr. 88, 24. Juli 1930
Charles E. Stenhouse: *And Thus It Goes On*, in: Close Up, Riant Château, Territet (Schweiz), Nr. 5, Dezember 1930, S. 393ff (= Kraus Reprint: Nendeln/Lichtenstein 1969)
-ken (= A. Hackenschmied): *Film bez Obrazu*, in: Studio, Prag, Nr. 9, 1930, S. 276
Janine Boussounouse: *Weekend*, in: La Revue du Cinéma, Paris, Vol. 3, Nr. 18, 1. Januar 1931
Hans Richter: *Der avantgardistische Film in Deutschland (von 1921-1951)*, in: Cinéaste. Sonderheft: Deutsche Filmtage Göttingen 1953, S. 13-23
Paul Falkenberg: *Sound Montage: A propos de Ruttmann*, in: Film Culture, New York, Sommer 1961, S. 59-62 (deutsche Übersetzung in diesem Band)
Hans Richter: *Köpfe und Hinterköpfe*, Zürich 1967
WEEK-END di Walter Ruttmann, in: Mario Verdone: Cinema e letteratura del futurismo. Edizioni di bianco e nero, Rom 1968
Erste deutsche Hörspieldokumente im BR, in: epd/ Kirche und Rundfunk, Frankfurt/M., Nr. 18, 4. März 1978
Hansjörg Schmitthenner: *Erste deutsche Hörspieldokumente, Sendung der Hörspielabteilung des Bayerischen Rundfunks*, Redaktion: Dieter Hasselblatt, Regie: Hansjörg Schmitthenner. Ausstrahlung: 28. April 1978, Bayern 2. Nachdruck in: Rundfunk und Fernsehen, Hamburg, Heft 2, 1978 S. 229-245
Wilfried Geldner: *Technische Muse. Erste deutsche Hörspieldokumente mit WEEK-END von Walter Ruttmann*, in: epd/ Kirche und Rundfunk, Frankfurt/M., Nr. 35, 10. Mai 1978
Wilfried Geldner: *Genialer Wurf ohne Vorbild*, in: Neue Zürcher Zeitung, 11. Mai 1978
Karl H. Karst: *Motorenlärm und Glockengeläut*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 206, 6. September 1983
Helmut Heißenbüttel: *Metropolis (1): Berlin. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (Alfred Döblin) und WEEKEND (Walter Ruttmann.)* Sendung des WDR, Hörspielstudio, 3. April 1984, WDR 3, Redaktion: Klaus Schöning
Rudolf Frisius: *Hörspiel - Hörfilm?*, Sendung des WDR, Hörspielstudio, 15. Mai 1984, WDR 3, Redaktion: Klaus Schöning
Klaus Schöning: *Klänge sind nur Schaumblasen auf der Oberfläche der Stille*, Sendung des Südwestfunks, Dramaturgie: Hans Burkhard Schlichting, Sendung: 1. Dezember 1984, SWF 2
Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann - Der Visionär bewegter Bilder. Ein Radioportrait.* Sendung der Hörspielabteilung des Bayerischen Rundfunks. Redaktion: Karl H. Karst, Ausstrahlung: 8. Mai 1987, Bayern 2

LA FIN DU MONDE (1930)
Regie: Abel Gance

Pierre Leprohon: *A Versailles Abel Gance nous parle de la fin du monde*, in: Pour vous, Paris, Nr. 43, 12. September 1929
La fin du monde est commencée, in: Pour vous, Paris, Nr. 58, 26. Dezember 1929
Atelier Reportagen: Improvisationen eines Frankreichreisenden, in: Der Film, Berlin, Nr. 6, 8. Februar 1930
Arthur Koestler: *Der große Komet naht!*, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 41, 16. Februar 1930
Pierre Leprohon: *La fin du monde* , in: Cinémonde, Paris, Nr. 72, 6. März 1930
Nina Hamson tonfilmt, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 101/102, 2. Mai 1930
L. Delaprée: *La fin du monde*, in: Pour vous, Paris, Nr. 94, 4. September 1930
J. Jordan: *Walter Ruttmann*, in: Studio, Prag, Nr. 9, 1930, S. 276f
André Lang: *La fin du monde, violente et pathétique, vue et entendue par Abel Gance*, in: Pour vous, Paris, Nr. 113, 15. Januar 1931
Wie die Schweiz den Abel Gance-Film sieht, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 17, 21. Januar 1931
Nino Frank: *LA FIN DU MONDE*, in: Pour vous, Paris, Nr. 116, 5. Februar 1931
Denis Marion: *LA FIN DU MONDE*, in: La Revue du Cinéma, Paris, Nr. 20, 1. März 1931
Abel Gance - Premiere in München, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 90, 15. April 1931
Reichsaufführung DAS ENDE DER WELT *in München*, in: Kinemathograph, Berlin, Nr. 90, 18. April 1931
DAS ENDE DER WELT, in: Der Film, Berlin, Nr. 18, 2. Mai 1931; Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 104/105, 2. Mai 1931; Berliner Tageblatt, Nr. 206, 3. Mai 1931; Film-Kurier, Berlin, Nr. 101/102, 2. Mai 1931; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 18, 2. Mai 1931
Mißglückter Weltuntergang, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 101, 2. Mai 1931

FEIND IM BLUT (1931)

Praesens-Film verpflichtet Walter Ruttmann, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 1, 1. Januar 1931
Pudowkin beim namenlosen Ruttmann-Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 44, 21. Februar 1931
Praesens-Film, in: Reichsfilmblatt, Berlin, 21. März 1931
Kritiken in: Kinematograph, Berlin, Nr. 90, 18. April 1931; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 16, 18. April 1931; Münchner Neueste Nachrichten, 27. Mai 1931; Der Film, Berlin, Nr. 16, 18. April 1931; Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 93, 18. April 1931; Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 94, 19. April 1931; Berliner Börsen-Courier, Nr. 181, 19. April 1931; Film-Kurier, Berlin, Nr. 90, 18. April 1931; Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, Nr. 14, 4. April 1931/ Nr. 17, 25. April 1931
Praesens startet FEIND IM BLUT, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 91, 16. April 1931
Aufklärungstee im Bristol, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 88, 16. April 1931
Dr. med. G. Mamlock: *Geißeln der Menschheit*, in: Berliner Tageblatt, Nr. 184, 19. April 1931
Geschlechtskrankheiten im Film, in: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 16, 20. April 1931
Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1588/1931 zu FEIND IM BLUT
Uraufführung des Films FEIND IM BLUT, in: Neue Zürcher Zeitung, 20. April 1931
"Bei der Uraufführung des Films FEIND IM BLUT...", in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 94, 20. April 1931
Dr. med. Curt Emmrich: *Der Film als Prophylaktikum*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 25. April 1931
Siegfried Kracauer: *Film-Notizen*, in: Frankfurter Zeitung, Nr. 310, 27. April 1931, Abend-Ausgabe
FEIND IM BLUT in veränderter Fassung, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 102, 29. April 1931
H. Angel: *Kleiner Querschnitt - Wolfgang Zeller*, in: Film und Ton, Nr. 18, 2. Mai 1931 (= Wochenbeiblatt zu: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 104/105, 2. Mai 1931)
Een nieuw succes voor Ruttmann. Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum Amsterdam, vermutlich 1931
Daniel de Gor: *L'ENNEMI DANS LE SANG. Roman illustré de*

nombreuses photographies du film édité par Films Sonores Tobis, Paris. Edition Jules tallandier, Paris 1932
FEIND IM BLUT, in: Aussiger Tagblatt, 13. September 1933; Hallische Nachrichten, 3. Oktober 1938
Hervé Dumont: *FEIND IM BLUT*, in: ders.: Geschichte des Schweizer Films, Lausanne 1987

Zu den Prozessen Ruttmann vs. Praesens

Walter Ruttmann vor dem Arbeitsgericht, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 127, 28. Mai 1931
Film vor Gericht, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 137, 9. Juni 1931
Ruttmann contra Praesens, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 143, 23. Juni 1931
Vergleich im Ruttmann-Prozeß?, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 150, 24. Juni 1931
Ruttmanns Klage um FEIND IM BLUT stattgegeben, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 295, 28. Juni 1931
Urteil im Prozeß Ruttmann - Praesens-Film, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 149, 1. Juli 1931
Praesens legt Berufung ein, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 151, 1. Juli 1931

IN DER NACHT (1931)

Ruttmanns Robert Schumann-Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 197, 24. August 1931
Neue Wege des Beifilms?, in: Der Film, Berlin, Nr. 42, 17. Oktober 1931
H. Angel: *Musikalischer Querschnitt*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 250, 19. Oktober 1931
Hans Erdmann: *Filme von heute zu Musik von gestern*, in: Filmtechnik/Filmkunst, Halle, 31. Oktober 1931
J. Bouissounouse: *IN DER NACHT*, in: La Revue du Cinéma, Paris, Nr. 28, 1. November 1931
Eberhard Preußner: *Neue Ton-Bild-Versuche*, in: Melos, Mainz, H. 11, November 1931
Muziek-films. Walter Ruttmann's IN DER NACHT. Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, datiert vom 5. November 1933
Film-Festspiele in Hamburg, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 133, 11. Juni 1935
Freddy Buache: *Films indépendants et d'avant-garde*, in: Travelling. Documents Cinémathèque suisse, Lausanne, Nr. 55, Sommer 1979, S. 54

CEUX DU VIKING (1931)
Regie: Varick Frissell/René Ginet

Robert Trevise: *CEUX DU VIKING*, in: Cinéma, Paris, Nr. 51, März 1932
CEUX DU VIKING, in: Cinémonde, Paris, Nr. 175, 25. Februar 1932, S. 116
Michel Gérac: *CEUX DU VIKING*, in: Cinémonde, Paris, Nr. 176, 3. März 1932
Jacques Bernier: *Drames polaires*, in: Ciné-Miroir, Paris, Nr. 362, 11. März 1932, S. 163
CEUX DU VIKING, in: Ciné-Miroir, Paris, Nr. 363; 18. März 1932, S. 184f
Avec René Ginet...en tournant au bord d'une terre nuevas, in: Cinémonde, Paris, Nr. 161, 19. November 1931, S. 747
Catalogue des film français de long métrage. Films sonores de fiction 1929-1939, Bruxelles 1981

ACCIAIO (1933)

Walter Ruttmann bei der Arbeit, in: Film-Kurier, Berlin, 3. Dezember 1932
Wie der Film den Tag der Arbeit feiert, in: Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, Nr. 18, 29. April 1933
Adolf Lantz: *Der verschmähte Dichter*, in: Berliner Tageblatt, 2. Mai 1933
Große Kundgebung in Bochum, in: Film-Kurier, Berlin, 3. Mai 1933
Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 1968/1933 zu: *Arbeit macht glücklich*
Arbeit macht glücklich, in: Berliner Tageblatt, Nr. 233, 14. Mai 1933 / Nr. 288, 17. Mai 1933; Der Film, Berlin, Nr. 20, 13. Mai 1933 / Nr 21, 20. Mai 1933; Der Angriff, Berlin, Nr. 115, 17. Mai 1933; Kinematograph, Berlin, Nr. 84, 4. Mai 1933 / Nr. 94, 17. Mai 1933; Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 138, 13. Mai 1933; Berliner Morgenpost, 18. Mai 1933; Die Filmwoche, Nr. 21, 24. Mai 1933 / Nr. 22, 31. Mai 1933; Der Bildwart, Berlin, H. 1-6, Januar-Juni 1933 / H. 7-8; Juli-August 1933; Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 116, 17. Mai 1933; Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 234, 17. Mai 1933; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 21, 20. Mai 1933; Film-Kurier, Berlin, 17. Mai 1933; Rheinisch-Westfälische Filmzeitung, Düsseldorf, Nr. 19, 6. Mai 1933
Herbert Jhering: *Arbeit macht glücklich*, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 228, 17. Mai 1933
Ruttmann in Berlin, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 172, 25. Juli 1933
Gespielte Kulturdokumente. Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
Luigi Pirandello: *Giuca, Pietro*, in: Cinema nuovo, Turin, Nr. 275, Februar 1982, S. 35-41 / Nr. 276, April 1982, S. 41-48
Mario Verdone: *Malipiero tra avanguardia e cinema*, in: Filmcritica, Rom, XXXV/350, Dezember 1984, S. 507-537
R. Vittori: *Una trama di Pirandello tradita dalla sceneggiatura*, in: Cinema niuovo, Turin, XXXIV/295, Juni 1985, S. 32-38

BLUT UND BODEN (1933)
Regie: Rolf von Sonjewski-Jamrowski

Minister Darré über den Bauernfilm, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 262, 6. November 1933
BLUT UND BODEN, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 263, 7. November 1933; Nr. 277, 24. November 1933; Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 541, 24. November 1933; Berliner Tageblatt, 24. November 1933; Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 329, 25. November 1933; Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 522, 25. November 1933; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 48, 25. November 1933; Kinematograph, Berlin, Nr. 229, 25. November 1933; Der Bildwart, Berlin, H. 2, Mai 1934

ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934)

ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 8, 24. Februar 1934
Reichsminister R.W. Darré bei den Aufnahmen zu ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 41, 28. Februar 1934
Aus der Filmarbeit. Kleines Nachmittagsgespräch mit Walter Ruttmann, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 61, 13. März 1934
Ein Spielfilm über altgermanische Bauernkultur, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 62, 13. März 1934
Kulturfilm des Reichsbauernführers, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 87, 13. April 1934

Erstvorführung Altgermanische Bauernkultur, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 72, 14. April 1934

Beifall des Reichsbauernführers für den Kulturfilm ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 89, 16. April 1934

Sonderaufführung des Films ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR im Gloria-Palast, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 73, 17. April 1934

ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 113, 16. Mai 1934; Kinematograph, Berlin, Nr. 93, 17. Mai 1934; Der Film, Berlin, Nr. 20, 19. Mai 1934; Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 20, 19. Mai 1934

METALL DES HIMMELS (1935)

Das METALL DES HIMMELS, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 47, 25. Februar 1935

Industrie- und Kulturfilme der Ufa, in: Der Film, Berlin, Nr. 9, 2. März 1935

Industrie- und Kulturfilme, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 9, 2. März 1935

Besprechungen in: Rheinische Landeszeitung, 5. April 1935; Düsseldorfer Tageblatt, 5. April 1935; Düsseldorfer Nachrichten, 5. April 1935; Kölnische Volkszeitung, 11. April 1935; Rheinisch-Westfälische Zeitung, 13. April 1935; Frankfurter Zeitung, 24. April 1935; Saarbrücker Zeitung, 25. Mai 1935

METALL DES HIMMELS. Wie ein Kulturfilm entstand, in: Aachener Anzeiger, 13. Juli 1935

Augusto Fraga: *METAL DO CEU. A fotogenia e Walter Ruttmann*, in: Cinefilo, Lissabon, 21. November 1936

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ... der Stadt Düsseldorf am Rhein (1935)

Neue Ruttmann-Arbeit, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 53, 4. März 1935

Ein Düsseldorf-Film, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 104, 4. Mai 1935

Ein Düsseldorf-Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 125, 31. Mai 1935

Aus der Produktion: Walter Ruttmann, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 129, 4. Juni 1935

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, 16. November 1935

Der Düsseldorf Stadt-Film lief an, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 271, 18. November 1935

Besprechungen in: Berliner Morgenpost, 4. April 1936; Kölnische Zeitung, 16. November 1935; Düsseldorfer Nachrichten, 16./18. November 1935, 26. August 1936; Tremonia, Dortmund, 3. Januar 1936

W. Witthaus: *Volk und Land am Niederrhein*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 14. Dezember 1935

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT, in: Der Bildwart, Berlin, H. 10 / 12, Januar / März 1936, S. 311

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 78, 1. April 1936

Peter Bevelius: *Ein Gedenkblatt für Walter Ruttmann*, in: Frankfurter Neue Presse, 15. Dezember 1959

STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935)

Ein Film von der Stadt Stuttgart, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 111, 14. Mai 1935

400 Meter STUTTGART, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 160, 12. Juli 1935

STUTTGART, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 287, 9. Dezember 1935

Spiegel des schwäbischen Volkes, in: Stuttgarter NS-Kurier, 9. Dezember 1935, Abend-Ausgabe

Stuttgart-Film in Berlin uraufgeführt, in: Stuttgarter Neues Tageblatt, Nr. 575, 9. Dezember 1935, Morgen-Blatt

Stuttgart-Film in Berlin ein Erfolg, in: Württemberger Zeitung, 9. Dezember 1935

STUTTGART, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 288, 9. Dezember 1935

P.Zw.: *STUTTGART*, in: Reichsfilmblatt, Berlin, Nr. 50, 1935

Was man in Berlin noch zum Stuttgart-Film sagte, in: Württemberger Zeitung, 11. Dezember 1935

Der Film einer Stadt, in: Fränkischer Kurier, 11. Dezember 1935

Über den Stuttgart-Film, in: Stuttgarter Neues Tageblatt, 12. Dezember 1935

Das Erlebnis einer schönen Stadt, in: Schwäbischer Merkur. Wochenausgabe für das Ausland, Nr. 50, 13. Dezember 1935

-my.: *STUTTGART*, in: Der Film, Berlin, Nr. 50, 14. Dezember 1935

Stadt im lebendigen Bild, in: N.S. Kurier, Stuttgart, 16. Dezember 1935

Lob des Stuttgart-Films, in: Stuttgarter Neues Tageblatt, 20. Dezember 1935

Vorbildlicher Städte-Film der Ufa, in: Westfälische Landeszeitung 'Rote Erde', Dortmund, 22. Januar 1936

Ufa zeigt neue Kulturfilme, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 40, 17. Februar 1936

William M. Shelley: *German Films Rediscovered*, in: Films in Review, Sommerville, N.J., Vol. XXXVII, Nr. 3, March 1986

SCHIFF IN NOT (1936)

"Wir warten auf schlechtes Wetter". Nach einer Unterredung mit Walter Ruttmann, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 56, 6. März 1936

Heinrich Miltner: *Filmarbeit bei Windstärke 12*, in: Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 71, 11. März 1936, 1. Beilage

Walter Ruttmann dreht SCHIFF IN NOT, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 55, 3. Mai 1936

SCHIFF IN NOT, in: Bremer Zeitung, 18. Mai 1936

Aus der Kulturfilmarbeit, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 117, 20. Mai 1936

SCHIFF IN NOT, in: Nautische Zeitschrift 'Hansa', 23. Mai 1936

SCHIFF IN NOT, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 172, 25. Juli 1936

Die Kulturfilme der Woche, in: Der Film, Berlin, Nr. 30, 25. Juli 1936

SCHIFF IN NOT, in: Neue Volksblätter, 14. August 1936

Albert Schneider: *Fünf neue Kulturfilme*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 38, 15. Februar 1937

Heinrich Haensler: *Kulturfilme der Ufa*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 17. Februar 1937

MANNESMANN (1938)

Heinz Malorny: *Ein neuer Ruttmann-Industriefilm*, in: Der Film, Berlin, Nr. 8, 20. Februar 1937

Heinz-Dieter Pilgram: *MANNESMANN*, in: Der Mittag, Düsseldorf, 20. Februar 1937
Peter Hays: *Der Mannesmann-Film im Ufa-Pavillon*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 43, 20. Februar 1937
H.D.P.: *Film im Dienst der Industriewerbung*, in: Deutsche Bergwerkszeitung, Düsseldorf, 21. Februar 1937
Frank Maraun: *Künstlerische Werbung*, in: Berliner Börsen-Zeitung, 27. Februar 1937
Georg Schemmerling: *Hymne an die Arbeit*, in: Dortmunder Zeitung, 18. April 1937
Hans Schumacher: *MANNESMANN*, in: Film-Kurier, Berlin, 10. Mai 1937
W-n.: *MANNESMANN van Walter Ruttmann*, in: Utrechtsche Courant, 28. Juni 1937
Deutschland erhält drei Pokale in Venedig, in: Frankfurter Zeitung, 5. September 1937
Carl Heinz Petersen: *Stählernes Drama*, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 1. April 1938
Felix Henseleit: *MANNESMANN*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 91. 19. April 1938

IM ZEICHEN DES VERTRAUENS (1938)

Ruttmann bei neuer Arbeit, in: Der Film, Berlin, 28. August 1937
Klaus Luserke: (Besprechung), in: Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, 14. Februar 1938
Arthur Brandt: *IM ZEICHEN DES VERTRAUENS*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 38, 14. Februar 1938
Georg Herzberg: *IM ZEICHEN DES VERTRAUENS*, in: Film-Kurier, Berlin, 14. Februar 1938
Otto Lins-Morstadt: *IM ZEICHEN DES VERTRAUENS*, in: Völkischer Beobachter, Berlin, 15. Februar 1938
Heinz A. Bopp: (Besprechung), in: Der Mittag, Düsseldorf, 16. Februar 1938
Stärkstes Interesse für neue Industrie- und Kulturfilme der Ufa, in: Der Film, Berlin, Nr. 8, 19. Februar 1938
IM ZEICHEN DES VERTRAUENS, in: Der Film, Berlin, Nr. 8, 19. Februar 1938
A.M. Schmidt: *IM ZEICHEN DES VERTRAUENS*, in: Deutsche Filmzeitung, München, 20. Februar 1938

WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938)

Werner Kark: *WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG. Ein Kulturfilm der Ufa entsteht unter der Spielleitung von W. Ruttmann*, in: Hamburger Tageblatt, 30. Juli 1938
Deutsche Stadt und deutsche Landschaft im Kulturfilm, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 194, 19. August 1938
Albert Schneider: *WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 240, 12. Oktober 1938
Hans-Walther Betz: *WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG*, in: Der Film, Berlin, Nr. 42, 15. Oktober 1938
WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG, in: Film-Kurier, Berlin, 17. Oktober 1938
WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG, in: Ufa Kulturfilm-Informationen, Berlin, September II 1938: Deutsche Stadt - Deutsche Landschaft, 1. Folge
Besprechungen in: Hamburger Tageblatt, 30. Juli, 2. November und 8. Oktober 1938; Berliner Lokal-Anzeiger, 12. Oktober 1938; Berliner Nachtausgabe, 12. Oktober 1938; Berliner Morgenpost, 13. Oktober 1938; Hamburger Nachrichten, 17. Oktober 1938; Westfälische Landeszeitung, 20. März 1939 und Bochumer Anzeiger, 5. April 1939

HENKEL (1938)

Emil Endres: *HENKEL - ein deutsches Werk in seiner Arbeit. Ein Ufa-Mitarbeiter berichtet über seine Eindrücke vom Henkel-Werk*, in: Henkel-Bote, 1939, S. 100-107
Willy Neubert: *Von deutscher Arbeit*, in: Chemnitzer Neueste Nachrichten, 3. Juni 1940

DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940)

Hans-Walther Betz: *DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN*, in: Der Film, Berlin, Nr. 12, 23. März 1940
Albert Schneider: *Neue Kulturfilme wurden gezeigt*, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 39, 15. Februar 1940
DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN, in: Licht-Bild-Bühne, Berlin, Nr. 69/70, 23. März 1940
Frank Maraun: *Ruttmanns DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN*, in: Berliner Börsenzeitung, undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß
Der Waffenschmied von Solingen, in: Ufa-Kulturfilm-Informationen, Berlin, Oktober 1939, 'Land hinter dem Westwall'
Ilse Wehner: *Neue Kulturfilme*, in: Der deutsche Film, Berlin, Heft 10, April 1940 S. 196f

DEUTSCHE PANZER (1940)

Panzerwagen im Film, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 169, 22. Juli 1940
Deutsche Kulturfilme beherrschten das Feld in Venedig, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 214, 12. September 1940
Panzer. Die Durchbruchwaffe des Heeres, in: Ufa-Kulturfilm-Informationen, Berlin, 1. Heft 1941: 'Angriff'

ABERGLAUBE (1940)

Joachim Rutenberg: *Neue Kulturfilme*, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 222, 21. September 1940
Hans Spielhofer: *ABERGLAUBE*, in: Der deutsche Film, Berlin, H. 4, Oktober 1940, S. 75
Blick auf neue Kulturfilm-Werke, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 9, 11. Januar 1941
Gegen den Wahnsinn des Aberglaubens. Bilder aus einem neuen Ufa-Kulturfilm, in: Adler über Land und Meer, 30. März 1941, S. 10

EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS (1941)

Preise für hervorragende Kulturfilme, in: Düsseldorfer Nachrichten, 22. September 1941
Carl Brunner: *Gesundes Volk - Glückliche Jugend*, in: Düsseldorfer Nachrichten, 1. Oktober 1941
Die erste deutsche Reichskulturwoche, in: Völkischer Beobachter, Berlin, 22. September 1941

WALTER RUTTMANN-RETROSPEKTIVE

28. Dezember 1987 / 1. - 17. Januar 1988 (Kino Arsenal)

Montag, 28. Dezember 1987, 20 Uhr: Vortrag und Filme

Walter Ruttmann zum 100. Geburtstag

Begrüßung: Ulrich Gregor
Einführung und Dia-Vortrag: Jeanpaul Goergen: Ruttmanns Weg vom bildenden Künstler zum abstrakten Filmemacher
LICHTSPIEL OPUS 1 - 4 (1921-25)
DER SIEGER, DAS WUNDER, DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES, DER AUFSTIEG, SPIEL DER WELLEN (1922-26)
FALKENTRAUM (1924)
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)
Live-Musik zu BERLIN: Wolfgang Fuchs (Sopraninosax, Baßklarinette), Alexander von Schlippenbach (Piano)

Freitag, 1. Januar 1988, 20 Uhr: Filme

LICHTSPIEL OPUS 1 - 4 (1921-25)
DER SIEGER, DAS WUNDER, DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES, DER AUFSTIEG, SPIEL DER WELLEN (1922-26)
FALKENTRAUM (1924)
Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1924-26, Regie: Lotte Reiniger)

Samstag, 2. Januar 1988, 18 Uhr: Filme

LICHTSPIEL OPUS 2-4 (1921-24)
WEEKEND (1930)
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)

20 Uhr: Filme
WEEKEND (1930)
IN DER NACHT (1931)
MELODIE DER WELT (1929-30)

Sonntag, 3. Januar 1988, 18 Uhr: Video & Film

Walter Ruttmann 1887 - 1941. Versuch einer Befreiung. (Regie: Heinz Steike , Fernsehfilm, BR 1977)
Abel Gance (Regie: Kevin Brownlow, Großbritannien 1968)

20 Uhr: Filme
IN DER NACHT (1931)
FEIND IM BLUT (1931)

Montag, 4. Januar 1988, 20 Uhr: Filme

Blut und Boden (1933, Regie: Rolf von Sonjewski-Jamrowski)
ALTGERMANISCHE BAUERNKULTUR (1934)
HELDEN DER KÜSTE (1937, mit eingesprochenem Begleittext)

Dienstag, 5. Januar 1988, 20 Uhr: Filme

METALL DES HIMMELS (1935)
SCHIFF IN NOT (1936)
KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT... der Stadt Düsseldorf am Rhein (1935)
STUTTGART, DIE GROSSTADT ZWISCHEN WALD UND REBEN (1935)
STADT STUTTGART. 100. CANNSTATTER VOLKSFEST (1935)
WELTSTRASSE SEE - WELTHAFEN HAMBURG (1938)

Mittwoch, 6. Januar 1988, 20 Uhr: Film

ACCIAIO / Stahl

Donnerstag, 7. Januar 1988, 20 Uhr: Filme

MANNESMANN. Ein Film der Mannesmannröhren-Werke (1937)
IM DIENSTE DER MENSCHHEIT (1937)
HENKEL. Ein deutsches Werk in seiner Arbeit (1938)

Freitag, 8. Januar 1988, 20 Uhr: Filme

DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940)
DEUTSCHE PANZER (1940)
ABERGLAUBE (1940)
EIN FILM GEGEN DIE VOLKSKRANKHEIT KREBS (1941)

Samstag, 9. Januar / Sonntag, 10. Januar 1988: Wochenendseminar:

Walter Ruttmann - zwischen Expressionismus und Faschismus
Filmische Avantgarde in den 20er Jahren und im Dritten Reich

Samstag, 14 Uhr: Vortrag mit Dias und Filmbeispielen
Birgit Hein (Köln): Der Einfluß der bildenden Kunst auf die absoluten Filme der 20er Jahre

15 Uhr: Vortrag
Berndt Heller (Berlin): Zusammenwirken von Bild und Musik am Beispiel von LICHTSPIEL OPUS 1

16 Uhr: Radioporträt
Jeanpaul Goergen (Berlin): Walter Ruttmann - Der Visionär bewegter Rhythmen. Ein Radioporträt
Produktion: BR 1987

18 Uhr 30: Vortrag
Dr. William Uricchio (USA): Ruttmanns BERLIN- Film im Zusammenhang mit anderen Städtefilmen
Anschließend Diskussion. Leitung: Gerhard Schoenberner

22 Uhr: HörSpielFilm
La ville /Die Stadt. Metropolis Paris/Berlin (Regie: Pierre Henry, Frankreich / BRD 1984)
Einführung: Klaus Schöning (WDR, Köln)

Sonntag, 10. Januar 1988:

14 Uhr: Video
Walter Ruttmann 1887 - 1941. Versuch einer Befreiung (Regie: Heinz Steike, Fernsehfilm, BR 1977)

15 Uhr: Vortrag mit Filmbeispielen
Prof. Hans Jürgen Brandt (Frankfurt/M.): Der Kulturfilm im Dritten Reich von Rikli bis Ruttmann

18 Uhr: Vortrag
Dr. William Uricchio (USA): Walter Ruttmann nach 1933

20 Uhr: Abschlußdiskussion
Leitung: Gerhard Schoenberner

Montag, 11. Januar - Sonntag, 17. Januar 1988:
Wiederholungen

Dank

Für Unterstützung und Hilfe beim Zustandekommen der Walter Ruttmann-Retrospektive und dieses Buches danke ich der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (Werner Sudendorf, Oskar von Törne, Gero Gandert, Hans Helmut Prinzler); der Bibliothek der Landesbildstelle, Berlin (Robert Fischer); den Mitarbeitern der Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie, Berlin; dem Deutschen Filmmuseum, Frankfurt/Main (Walter Schobert); dem Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt/Main und Wiesbaden; dem Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum (Enno Patalas, Gerhard Ullmann); dem Plakatmuseum im Münchner Stadtmuseum (Dr. Volker Duvigneau); der Bibliothek der Hochschule für Fernsehen und Film, München (Ulrich Kurowski); dem Bundesarchiv, Koblenz (Dr. Peter Bucher, Doris Rittgen); dem Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf (Klaus G. Jaeger, Dominique Béot); der Staatlichen Landesbildstelle, Hamburg; dem Westdeutschen Rundfunk, Redaktion Hörspiel (Klaus Schöning); dem Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main; der Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger, Bremen; den Westdeutschen Kurzfilmtagen, Oberhausen; dem Institut für Publizistik der Universität Mainz; der Mannesmann AG, Düsseldorf; der Henkel KGaA, Düsseldorf; der Bayer AG, Leverkusen; der Hamburger Hafen- und Lagerhaus-Aktiengesellschaft sowie den Stadtarchiven von Stuttgart, Düsseldorf und Bochum; dem Staatlichen Filmarchiv der DDR, Berlin (Manfred Lichtenstein); dem Österreichischen Filmmuseum, Wien (Prof. Peter Kubelka, Peter Konlechner); dem Österreichischen Filmarchiv, Wien; der Cinémathèque Suisse, Lausanne (Freddy Buache); dem British Film Institute, National Film Archive, London (Elaine Burrows); dem Imperial War Museum, London (Anne E. Fleming); der Library of Congress, Motion Picture Division, Washington D.C. (Cooper C. Graham); dem Museum of Modern Art, Department of Film, New York (Eileen Bowser); dem Centre National de la Cinématographie, Service des Archives du Film, Bois d'Arcy (Nicole Schmitt); der Cinémathèque Française (Vincent Pinel); der Cinémathèque de Toulouse (Raymond Borde); der Cinémathèque Universitaire, Paris; dem Danske Filmmuseum, Kopenhagen (Ib Monty); dem Svenska Filminstitutet, Stockholm (Margarete Nordström) sowie dem Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (Arja Grandia).

Ferner danke ich Hans Barkhausen, Hervé Dumont, Bruno Edera, Ute Eskildsen, Paul Falkenberg (†), Hans Feld, George Freedland, Harald Jossé, Lore Leudesdorff (†), Dr. Martin Loiperdinger, Herbert Molderings, Jean Oser, Ernst Schmidt jr. (†), Ré Soupault, Heinz Steike und Friedrich v. Zglinicki.

Walter Schobert danke ich für die Überlassung von Dokumenten aus der Walter-Ruttmann-Sammlung und dem Wolfgang-Zeller-Nachlaß am Deutschen Filmmuseum, Frankfurt/Main.

Hervorheben möchte ich, daß Karl H. Karst von der Hörspiel-Redaktion des Bayerischen Rundfunks mir 1986 den Auftrag zu einem Radioporträt über Walter Ruttmann erteilte. Aus der Arbeit an diesem 90minütigen Feature, das am 8. Mai 1987 auf Bayern 2 unter dem Titel 'Walter Ruttmann - Der Visionär bewegter Rhythmen' urgesendet wurde, entstand die Idee zu der Walter-Ruttmann-Retrospektive und zu diesem Buch. Die Freunde der Deutschen Kinemathek haben diesen Vorschlag bereitwillig aufgenommen und ihn in jeder Phase der Realisierung unterstützt. Dafür danke ich Erika und Ulrich Gregor sowie dem gesamten Team der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Ein ganz besonderer Dank gilt Ruttmanns Witwe, Christl Witthalm, für zuvorkommende Auskünfte und die Erlaubnis, den Walter Ruttmann-Nachlaß einzusehen und auszuwerten, sowie Eva Riehl und Thomas Ruttmann für die Abdruckerlaubnis der meisten hier zum ersten Mal veröffentlichen Texte und Bilder von Walter Ruttmann.

Jeanpaul Goergen

Hochschule für Fernsehen und Film Bibliothek

Photonachweis:

Cinémathèque Suisse, Lausanne: S. 105, 113, 136, 137
Deutsches Filminstitut, Frankfurt/Main: S. 6, 24, 32, 106, 120, 121
Deutsches Filmmuseum, Frankfurt/Main: S. 106, 108, 140
Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf: S. 101
The Museum of Modern Art, Film Stills Archive, New York: S. 29
Service des Archives du Film Bois d'Arcy, Paris: S. 59, 138
Stadtmuseum München: S. 7
Staatliches Filmarchiv der DDR, Berlin: S. 135
Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: S. 38, 117
Svenska Filminstitutet, Stockholm: S. 14, 19
Transit Film, München: S. 36, 37, 66, 72, 126, 128, 147, 150, 157
Gerhard Ullmann, München: S. 11, 14, 106, 116, 120
Privat, aus dem Ruttmann-Nachlaß: S. 72, 143, 145, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158

Photoarbeiten:

Damerow, Studio für Trick & Animation, Wiesbaden
Norbert Jungeblut, Berlin
Klaus Kramer, Frankfurt/M.
Kranichphoto (Peter Riesterer), Berlin
Landesbildstelle, Berlin
Wolfgang Pulfer, München
Universitätsbibliothek, Berlin
Universitätsbibliothek, Düsseldorf

Umschlagphotos: Aufnahmen von den Dreharbeiten zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927)

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt

Über den Film

„Von vornherein war klar, daß die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen mußte, um das entstehen zu lassen, was ich wollte. Die Aufnahmen begannen und damit eine lange Zeit physischer Strapazen und größter Geduldproben für meine treuen Operateure und mich. Wochen und Wochen versammelten wir uns früh um 4 Uhr, um „die tote Stadt" zu drehen. Natürlich war es nicht möglich, sich einfach aufzustellen und aufzunehmen. Mit unendlicher Tücke und Sprödigkeit versuchte Berlin sich der Unerbittlichkeit meines Objektives zu entziehen. (...) Das Schwerste waren vielleicht die Aufnahmen des schlafenden Berlins. Es ist unendlich viel leichter mit Tempo und Bewegung zu operieren als in der Ruhe und Starrheit eine konsequente Bewegungslinie durchzuhalten.

(...) Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift.

Es gibt viele, die gewohnt sind zu hören – Bewegung erleben lernen wir erst, und wie einem Kinde alles auf die einfachste Formel gebracht werden muß, so mußte es auch hier geschehen. Ich glaube, daß die meisten, die an meinem ‚Berlin-Film' den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher ihr Rausch kommt. Und wenn es mir gelungen ist, die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen, dann habe ich mein Ziel erreicht und damit den Beweis gegeben, daß ich recht habe."

W. Ruttmann, Lichtbild-Bühne, 8.10.1927

„Ich habe mich bemüht, mit möglichst größter Objektivität den Rhythmus und die Melodie jedes Vorganges dieses schon an sich musikalisch aufgebauten Filmes niederzuschreiben. Diese Objektivität ist nur von einer Konzession durchbrochen: Von der Rücksicht auf die Psyche des kosmopolitischen, arbeitenden Berliners. Der Großstadtmensch unseres Zeitalters und seine tägliche Umgebung sind mein Programm. Ebenso wie dieser Film ist meine Arbeit ein Hohelied auf den heutigen Menschen im Rahmen der heutigen Zeit – aber ein schlichtes, nüchternes Hohelied. Keine Verherrlichung, sondern ein Abbild! (...) Die Uraufführungskopie ist für ein Orchester von 75 Mann geschrieben, gleichwohl liegt im Druck eine Bearbeitung für kleinere Besetzung vor.

Sie zerfällt im wesentlichen in folgende Teile: Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellem Rhythmus das Leitmotiv *Berlin*, das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert – Viertelton-Akkorde der schlafenden Stadt – Arbeitsmarsch – Maschinenrhythmus – Schulkindermarsch – Bürorhythmus – Verkehrsrhythmus – Kontrapunkt des Potsdamer Platzes – Mittagschoral der Großstadt – Verkehrsfuge – kontrapunktisches Stimmengewirr – Sportrhythmus – Signalmusik der Lichtreklamen – Tanzrhythmus – Steigerung aller Großstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlußfermate *Berlin*."

Edmund Meisel

Deutschland 1927

Regie	**Walther Ruttmann**
Buch	Karl Freund Walther Ruttmann nach einer Idee von Carl Mayer
Kamera	Reimar Kuntze Robert Baberske Laszlo Schäffer
Produktion	Fox Europa
Uraufführung	23. 9. 1927, Berlin
Format	35 mm, s/w
Länge	1048,5 m = ca. 51 Minuten

Anmerkung: Die Musik der Uraufführung wurde von Edmund Meisel komponiert

Über den Film

Als der einzige wichtige Versuch, von der vulgären Produktion abzurücken, ist die interessante Ruttmannsche Filmsymphonie *Berlin* zu nennen. Ein Werk ohne eigentliche Handlung, das die Großstadt aus einer Folge mikroskopischer Einzelzüge erstehen lassen möchte. Vermittelt es die Wirklichkeit Berlins? Es ist wirklichkeitsblind wie irgendein Spielfilm. Schuld daran trägt Haltungslosigkeit. Statt den gewaltigen Gegenstand in einer Weise zu durchdringen, die ein echtes Verständnis für seine gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Struktur verriete, statt ihn mit menschlicher Anteilnahme zu beobachten, ihn überhaupt an einem bestimmten Zipfel anzufassen und dann entschlossen aufzurollen, läßt Ruttmann Tausende von Details unverbunden nebeneinander bestehen und schaltet höchstens frei ersonnene Überleitungen ein, die inhaltsleer sind. Allenfalls liegt dem Film die Idee zugrunde, daß Berlin die Stadt des Tempos und der Arbeit sei – eine formale Idee, die erst recht zu keinem Inhalt führt und vielleicht darum die deutschen Kleinbürger in Gesellschaft und Literatur berauscht. Nichts ist geschehen in dieser Symphonie, weil nicht ein einziger sinnvoller Zusammenhang von ihr aufgedeckt worden ist.

Siegfried Kracauer, Film 1928,
Frankfurter Zeitung, 30.11./1.12.1928

Dieser Film! Er ist keine liebliche, keine heroische Sinfonie, verschönt oder verschlimmert durch keine Spielhandlung. Die Diva des Films ist Berlin, die Handlung heißt Berlin, das happy-end ist kein happy-end und auch kein tragischer Abschluß. Ein „rasender Reporter" hat dieses Berlin photografiert, gestellt, kalt und doch von seinem Stoff hingerissen, hundeschnäuzig und doch sekundenlang voll Herz für die entsetzlichen Kontraste, aber nur auf Sekunden, dann wieder nur sachlich, nur unsentimental, nur berichterstattend. Das erwachende Berlin, tote Straßen, Bummler, Wachschutzpatrouille, geschlossene Fenster, schiefe Jalousien, draußen vor den Toren das stille nährende Land. Dort wächst Milch in den Leibern der Kühe, ein Schild daneben – Berlin, 15 Kilometer. Und nun erwacht Berlin, rasch, stoßweise, reibt kaum die Augen aus, hat sie schon offen, hell, hastig, nun schleudern die Häuser die Arbeiter aus, die Angestellten, Straßenbahnen fangen sie auf und Autobusse und Untergrundzüge verschlucken, speien sie wieder in den Rachen der Fabriken. Maschinen jauchzen, formen, zerstören, werden von Menschen bedient, dienen Menschen. Berlin schickt seine Kinder auf die Straße, in die Schule, in Schlachthöfe wird das Vieh getrieben, in die Kontore die Beamten. Nun dröhnt, rast, donnert Berlin. Reklame, fliegende Händler, Kommerzienräte in Autos, ankommende D-Züge, Fremde ergießen sich in Fremdenstadt, tauchen unter im Strudel. Und weiter braust, zischt, sprudelt die losgelassene Hölle, Schupohand senkwärts, waagerecht, Prügelei, Westen, Norden, Luxus. Der Eisbär gähnt im Zoo. Mannequins probieren an, eine Frau stürzt sich ins Wasser, tot, fertig, weiter, Berlin, weiter, weiter, eine Dirne geht auf den Strich, eine alte Frau bettelt, ein Hochzeitspaar tritt aus der Kirche. Ja, und dazwischen ist auch Mittag, man ißt, frißt, in Stehbierhallen, in Luxushotels, hastig, nur der Löwe im Zoo hat Zeit, nagt seine Knochen, inzwischen wischt sich Berlin den Mund ab, die halbe Stunde Pause ist vorüber, die Motoren erheben sich wieder, reißen alles mit, wer nicht mit ihnen ist, kommt unter die Räder. So bricht schließlich der Abend an, der Sport, der Fünfuhrtee, die Liebe, der Wannsee, der Grunewald, die Nacht, das Kino, der Tanz, Wintergarten, Skala, Oper, Schauspiel, Radio.

Gong: Film der Zukunft, Deutsche Republik, 7.10.1927

Aber was ist da, was ist zu sehen, was ist zu hören? Zu hören ist, noch ehe die Leinwand leuchtet, und man möchte sieben Ohren haben, um jeden Viertelton zu fangen; zu hören ist Meisels Musik, die naturalistischere, sychronere Steigerung der Potemkin-Musik, ein leiser, zäher, jäher Ton zuerst, als schwirrte die Stille der Morgendämmerung über der schlafenden Stadt. Und dann erscheint das erste Bild: Wasser. Aber das Wasser zerrinnt in Linien, rasende Linien, und der Rhythmus der Musik gliedert sich, hämmert sich ein. Plötzlich: Dämmerung, düster grau, und ein Zug rattert durch die Laubenkolonien, die Wälder, rattert durch die Vorstädte, an grauen, glotzenden Häuserrücken vorbei, rattert, fährt, prescht vorbei; Bahnhof, die Räder halten ächzend ein. Diese grandiose Einfahrt in Berlin ist das einzige annähernd Subjektive des ganzen Spiels: Schienen, Strecke, Häuser, Brücken sind mit übernächtigten, überwachen Augen fast zu scharf gesehen und aufgenommen. Ein neues Motiv für Meisel: der Tag beginnt. Eine Katze kriecht langsam über die leere, graue Straße. Ein Arbeiter kommt aus einem toten Haus. Noch einer. Noch einer. Tore tun sich auf. Die erste Stadtbahn faucht heraus und, durchs Halbdunkel, auf einen zu wie ein böses, großes Tier. Dann sind die Bahnhöfe voller Menschen, Frauen, Männer, Mädchen, Greise, Arbeit, Arbeit. Frostig fällt die frühe Sonne durch die Scheiben. Dann: Räder, Walzen, Oesen, Kontakte, die Arbeit hebt an. Dann: Kinder mit Schulranzen auf allen Straßen, Milchwagen, Sprengwagen, Markthalle, Soldaten, Untergrundbahn, Menschen, Rhythmus, Arbeit, Straße, Betrieb, Bureau, Geschäft – Berlin. Das Ineinander dieser Bilder ist ein tolles Lied, Ruttmann sieht's, spiegelt's, schneidet's. Meisel singt's.
Mittags stockt es. Die Räder stehen still. Die Menschen feiern Minuten. Die Straße lebt. Die Musik dröhnt. Und dann, immer noch steigert sich das Leben, immer dröhnender die Musik. Feierabend. Abend und Nacht, ein grandioses, orgelndes Finale in Gleißen und Nacht, darüber der Funkturm sein Lichtauge schweifen läßt, still und stetig. Dies ist die Symphonie der Stadt. Dies ist ein Kinostück. Benommen steht man auf. Das Haus rast Beifall.

Leo Hirsch, Berliner Tageblatt,
24.9.1927

Berliner Ballade

Inhalt

Otto Normalverbraucher hieß der junge Mann, der eines Tages in zerlumptem Soldatenrock nach Hause kam. Doch er fand kein Zuhause mehr, sondern nur Trümmer. Er fand kriegerische Straßennamen und Siegesdenkmäler, Stacheldraht und Verbotsschilder, Schieber und – nichts zu essen. In seiner Wohnung fand er drei „gemütliche Wände", ein Dach, durch das es leckte, eine Dame, die ein Liebesbüro unterhielt, und einen Schieber, dessen Ware und Seele gleich angeschwärzt waren. Otto wurde Nachtwächter, Kellner, Opfer des Damenüberschusses, er wurde Träumer und auch Ehegatte, doch eines wurde er nicht: unanständig! Und das war sein Fehler. Im Kampfe gegen die Reaktion unterlag er und endete im Papierhemd auf dem Schragen. Doch er heißt und ist Normalverbraucher und er erhebt sich wieder und mit ihm erwachen eine neue Lebenskraft, Mut, Hoffnung und menschliche Vernunft.

Über den Film

Günter der Täufer

„Gegenwärtig wird in Berlin mein Film gedreht. Der sollte ursprünglich „Schwarzer Jahrmarkt" heißen, bis er dann auf dem Umweg über den Titel „Deutscher Jahrmarkt" schließlich als „Berliner Straße 48" in den Vorankündigungen erschien, worauf er nun vorläufig in *Berliner Ballade* umgetauft wurde. Augenblicklich grübeln wir nach dem endgültigen Titel.

Was in dem Film vorkommt, habe ich mir alles ausgedacht, was aber nicht in dem Film vorkommt, sondern bei den Aufnahmen, ist gar nicht auszudenken.

Hochzeit bei Pieck und Grotewohl

Eines Tages sollte „Großstädtisches Treiben am Zoo" gedreht werden. An jenem Tage jedoch, als der Möbelwagen der Comedia-Film in der Hardenbergstraße parkte und man die Kamera auf dem Dach des Prälaten aufgebaut hatte, war nicht die Spur von großstädtischem Treiben. Kein Mensch zu sehen, Menschenseelen schon gar nicht. Es war so heiß, daß kein Schwarzhändler hinterm Eisschrank vorzulocken war. Und nun? Die tüchtigen Aufnahmeleiter hatten vorgesorgt: es fuhr eine Brautkutsche mit Schimmelgespann und Zylinderdiener vor dem Lokal vor, und die Aufnahmeleiter verbreiteten unter den paar Neugierigen das Gerücht, die Tochter von Herrn Pieck heiratete gerade den Sohn von Herrn Grotewohl. Im Prälaten. Binnen zehn Minuten war die Brautkutsche von hunderten von Menschen umringt, und der Kameramann konnte losdrehen.

Ein schönes Zeichen dafür, daß auch die Bevölkerung der Westsektoren regen Anteil nimmt an dem Familienleben der Erfinder des Ersten Mai.

Beim Film ist man bedenkenlos. Wenn eine gute Aufnahme auf dem Spiel steht, geht man sogar über lebende Politiker."

Günter Neumann: Wohlauf Kamera, Berliner Filmblätter, 12. 9. 1948

Gert Fröbe

Amerikanische Besatzungszone Deutschland 1948

Regie	**R. A. Stemmle**
Buch	Günter Neumann
Kamera	Georg Krause
Ton	Hans Löhmer
Schnitt	Walter Wischniewsky
Musik	Werner Eisbrenner und Günter Neumann
Bauten	Gabriel Pellon
Kostüme	Gertraud Recke
Aufnahmeleitung	Bruno Michalk, Martin Sternberg
Produktionsleitung	Werner Drake

Rollen	**Darsteller**
Otto Normalverbraucher	Gert Fröbe
Anton Zeithammer	Aribert Wäscher
Ida Holle	Tatjana Sais
Eva Wandel	Ute Sielisch
Der Reaktionär	O. E. Hasse
Der Raisoneur	Werner Oehlschläger
Emil Lemke	Hans Deppe
Herr vom Bezirksamt	Erwin Biegel
Kunde der Amorzentrale	Herbert Weissbach
Sängerin der Torero-Bar	Rita Paul
Mädchen im Park	Marianne Prenzel
Erste Dirne	Brigitte Mira
Zweite Dirne	Ruth Zillger
Dritte Dirne	Georgia Lind
Vierte Dirne	Jeanette Brons
Dr. Köppchen	Herwart Grosse
Wellmann	Alfred Parpart
Erster Einbrecher	Kurt Weikamp
Zweiter Einbrecher	Franz Otto Krüger
Kellner	Otto Matthis
Eine Schwarzhändlerin mit Zwiebeln	Franziska Dörr
Ein Hausbewohner	Walter Strasen
Ein Stabsarzt	Georg August Koch
Erster bayrischer Beamter	Franz Pollandt
Zweiter bayrischer Beamter	Walter Schramm
Ein westlicher U-Bahn-Fahrgast	Walter Bluhm
Ein östlicher U-Bahn-Fahrgast	Karl Hannemann
Ein Bauernmädchen	Veronika Mayer
Kleingärtnerin	Auguste Frede
Verkäuferin	Ilse Trautscholt
Ein Rundfunkreporter	Karl Schönböck
Ein Vorarbeiter	Eduard Wenk
Kontrolleur	Max Paetz
Herr Bollmann	Herbert Hübner
Herr Schneidewind	Alfred Schieske
Sprecher	Eric Ode

Produktion	Comedia-Film
Produzent	Alf Teichs
Uraufführung	31. 12. 1948
Format	35 mm, s/w
Länge	2499 m = 91 Minuten

Über den Film

Lebenswichtige Ware

Ein andermal wurden Berliner Schaufenster gefilmt. Lauter Läden mit dem Schild „Ware noch nicht eingetroffen!" Selbst die Geschäfte, die Ware hatten, machten mit. Nur beim letzten Laden gab es Schwierigkeiten. Es handelte sich um eine Grieneisen-Filiale. Der Direktor kam persönlich, untersagte die Aufnahme und schimpfte: „Eine Unverschämtheit! Särge gibt's immer noch genug! Wo kämen wir ohne Särge hin!"

Sein Kampf

Um die politische Aktivität Berlins zu zeigen, suchten wir nach einer aufrüttelnden, an die Wand gepinselten Inschrift. Wir fanden leider keine solche. So stieg der Architekt Pellon persönlich in der Kleiststraße auf eine Magirus-Leiter und schrieb an einen ausgebrannten Giebel die Worte „Kampf den Kriegshetzern!" .

Als er mit dem Ausrufungszeichen fertig war, kam das Überfallkommando und nahm den Architekten mit. Er sah jedenfalls am nächsten Tag sehr mitgenommen aus.

Er wurde erst freigelassen, als sich bestätigte, daß es um Filmaufnahmen ging. Sonst versteht die Polizei anscheinend keinen Spaß mit Leuten, die die Stirn haben, Kriegshetzer bekämpfen zu wollen. Die ärgerniserregende Schrift mußte sofort übermalt werden. Die Ruine erstrahlt jetzt wieder in alter Schönheit.

Laßt dicke Männer um mich sein!

Für eine bestimmte Aufnahme wurde ein ganz besonders dicker Mann gesucht. Unter den Berliner Schauspielern – selbst bei den Paketempfängern – war kein Dicker zu finden.

Schließlich entdeckten die Aufnahmeleiter einen Herrn, der gut seine zweieinhalb Zentner wog. Er war bereit, sich für die Aufnahme zur Verfügung zu stellen, und machte seine Sache sehr gut. Er ist übrigens kein Schauspieler. Er ist Treuhänder einer alliierten Militärregierung.

Weitere Geschichten um diesen Film erzähle ich Ihnen, wenn Sie wollen, ein andermal.

Auf Wiedersehen!

Günter Neumann: Wohlauf Kamera.
Berliner Filmblätter, 12. 9. 1948

Man spürt sofort: Die Väter dieses eigenwilligen Films sind Kabarettisten. Das Drehbuch von Günter Neumann lehnt sich – auch in den Chansons – an seine zeitsatirische Kabarettrevue „Schwarzer Markt" an, die Anfang 1948 im Berliner Ulenspiegel-Kabarett ständig ausverkauft war.

Otto Normalverbraucher kehrt aus der Kriegsgefangenschaft nach Berlin zurück. Seine Erlebnisse mit den Hausbewohnern (Heiratsvermittlerin und Schieber), mit der Bürokratie, mit den feindlichen Sektorenparteien und den Alliierten an der Zonengrenze ergeben, unter teilweiser Heranziehung von Wochenschauausschnitten episodenhaft aneinandergereiht, einen kabarettistischen Streifzug durch die Berliner Nachkriegsgeschichte. Der vom Münchener „Simpl" bekannte Hauptdarsteller Fröbe, eine Fülle ironisch-witziger Einfälle und die Tatsache, daß das Ganze rückblickend von einem Sprecher aus dem Jahre 2048 im Plauderton berichtet wird, liessen das Wagnis gelingen, die düsteren Probleme des Falls Berlin ohne politische Tendenz humorvoll aufzulockern. Wir erheben uns für eine Stunde aus den Ängsten des Alltags und lachen „frei von Furcht" über unsere Zeit und uns selbst. Der Film ist eine Geschichtslektion, vor die das Vorwort des „Simplicius Simplicissimus" von Grimmelshausen gestellt werden könnte: „Es hat mir wollen behagen, mit Lachen die Wahrheit zu sagen." –

Der Kameramann Georg Krause – „Karikatur mit der Kamera" hat man seine Arbeit genannt – zog bei den Aufnahmen nach Art der italienischen Neo-Realisten auf der Jagd nach Motiven durch alle Winkel Berlins. Die Berliner, durch die Presse aufmerksam gemacht, sollen durch originelle Tips tatkräftig geholfen haben. – Wir empfehlen den Film als ein Musterbeispiel heiterer Erziehungskunst von der Leinwand her.

K. B.: Filmdienst der Jugend, 15. 2. 1949

Inselleben

Ottoheld, entfleuchend urviechischer Bayern-Bürokratie (stimmt haargenau, lieber Neumann!), dem Notstandsgebiet für Preußen, kehrt heim in die Inselstadt. Unter Geleitschutz einer Kaninchenfamilie maulwurft er sich durch die Zonengrenze. Als Otto anlangt im Insulanischen, setzt er für dreimal 36 Dekaden nicht Fett, sondern Staunen an: „Mensch, wie haste Dir vaändat!!", das spricht oder zumindest denkt wohl jeder in den Schoß von Mutter Berlin Heimkehrende, sobald er sein berupftes Stückchen Heimat wieder beriecht. Auch Otto sieht rot am Brandenburger Tor, erblickt die trikolierte Siegessäule, grast erschüttert auf baumlosem Kleingartenland, früher Tiergarten. Übriggebliebene sauerschurrkrautbärtige ordenslamettagezierte Gipsrecken mustern schielend bösartig Otto. Der kehrt nun heim in sein dreiwandiges Wohnzimmer. Untermieter, ein Anton Zeithammer, heftig beseelter Schieber, und Ida Holle, Schwerstarbeiterin im Kuppelgeschäft, zerwohnen die kompletten Zimmer. Aber Otto verzagt nicht, nimmt auch nichts übel, sondern trinkt mit. Auf eine Frau, obwohl doch heutzutage sechs auf einen Berliner kommen, verzichtet er vorerst. Dennoch führt ihn sein bepudelmützter Schlaf, zu dem er sich recht warm anzieht, in Traumlandgefilde: Kleine Konditorei, zuckersüße Verkäuferin, Marzipankuchen, Pflaumentörtchen, Schlagsahne usw., usw. Mitunter, wenn Otto nicht gerade schläft, packt er, oder ihn, das Leben an. Genauso, wie Du oder ich, Dich oder mich. Welcher Berliner könnte diesem Filmstreifen seine Schutz- und Schirmherrschaft versagen! Er ist so tiefernst und so tragikomisch wie Chaplins *Goldrausch*. Da der närrische Goldgräber. – Hier der genarrte Glückssucher. Mit seiner letzten Puste rettet er sich ins nächste Lebensjahr. Suchen wir nicht alle Glück, wie sämtliche Davongekommenen? Wir, einschließlich Otto, zogen nicht aus, um das Fürchten zu lernen, aber uns gruselt, – immer noch, noch immer!

Insulaner

Gert Fröbe ist ein prachtvoll anormales Normalkonsumenten-Gesicht. Ich lernte ihn kennen im Münchner „Bunten Würfel", ein Künstler voll ernster Begabung. Schillernd verpackt, reicht er dem Publikum seine bitteren, geistig durchkosteten und abgeschmeckten Wahrheiten; ein Medizinmann ersten Ranges. Eindruck hinterläßt O. E. Hasse: Straßenbahnschaffner alias „Spieß", östlicher, westlicher Reaktionär. Seiner Gestalten Blut gefriert, Eishauch überweht die Zuschauer. Tatjana Sais bewitzelt sich als Amorzentrale, angenehmer, als die Rolle vorschreibt. Ute Sieblisch gibt sich doppelt süß, bleibt aber blaß wie ihr Haar: ein Typ, bei dem man tiefe herzliche Wärme nur vermuten kann. Aribert Wäscher bläst erneut einen seiner bewährten, vom Fleische her willigen, dennoch schwachen Menschenkollosse auf. Selbst die kleinste Rolle ist noch mit Menschen besetzt, die etwas „darstellen". Noch zu erwähnen: Parteiredner Herbert Hübner, Rundfunkreporter Karl Schönböck, Nervenarzt Herwart Grosse und der unsichtbare witzig saloppe Sprecher Eric Ode.

Gut gelandet.

Hier schuf die Berliner Gruppe der Comedia unter Alf Teichs den Berliner Nachkriegsfilm. Wirklich, kein Heimkehrerfilm DIN A 4, sondern fast ein sehr gewagtes Experiment: Filmisch, optisch, tontechnisch, politisch und vielleicht auch wirtschaftlich. Draußen dürfte die *Berliner Ballade* wegen ihres Lokalkolorits nicht immer „ankommen". Was der Bayer nicht mag, frißt er nicht. Viele haben ja unser Berlin nie richtig verstehen können, aber so manches Berliner Herz wird in der Fremde bluten bei der Vorführung dieses Films. Fort in diesem Fall mit dramaturgischen Erwägungen! Gewiß, dem Streifen fehlt manches, was ihn hätte unvergeßlich, unvergänglich machen können. Unumstritten gibt er aber eine glänzende Zeitreportage, dem Menschen auf der Straße wurde hier wirklich ins Maul geguckt.

Jo.: Den Davongekommenen,
Berliner Filmblätter, 18. 1. 1949

Cyankali

Inhalt

Hete ist Büroangestellte und Paul Arbeiter in derselben Fabrik. Sie sind verlobt. Als Hete ein Kind erwartet, beschließen beide, das Kind zu behalten, obwohl sie keine Wohnung in Aussicht haben. Doch als die Arbeiter der Fabrik ausgesperrt werden, versucht Hete, einen Arzt zu finden, der ihr helfen kann. Vergeblich. Sie sucht eine Kurpfuscherin auf. Von dem Cyankali, das sie als Abortationsmittel eingenommen hat, bekommt sie eine Vergiftung, an der sie stirbt. Ihre Mutter wird unter dem Verdacht der Beihilfe verhaftet. Auch Paul und dessen Freund Max, die aus Verzweiflung einen Einbruch in ein Lebensmittelmagazin unternommen haben, werden festgenommen.

Über den Film

„Ich habe mich in diesem Film fast sklavisch an das Theaterstück gehalten. Von den wesentlichen Szenen des Stückes habe ich das Manuskript in engster Zusammenarbeit mit dem Verfasser des Stücks, Dr. Friedrich Wolf, geschrieben. Während das Stück auf der Bühne mehr die privaten, familiären Verhältnisse einer Familie schildert, habe ich im Film die Möglichkeit gehabt, weit mehr auf die sozialen Ursachen einzugehen."

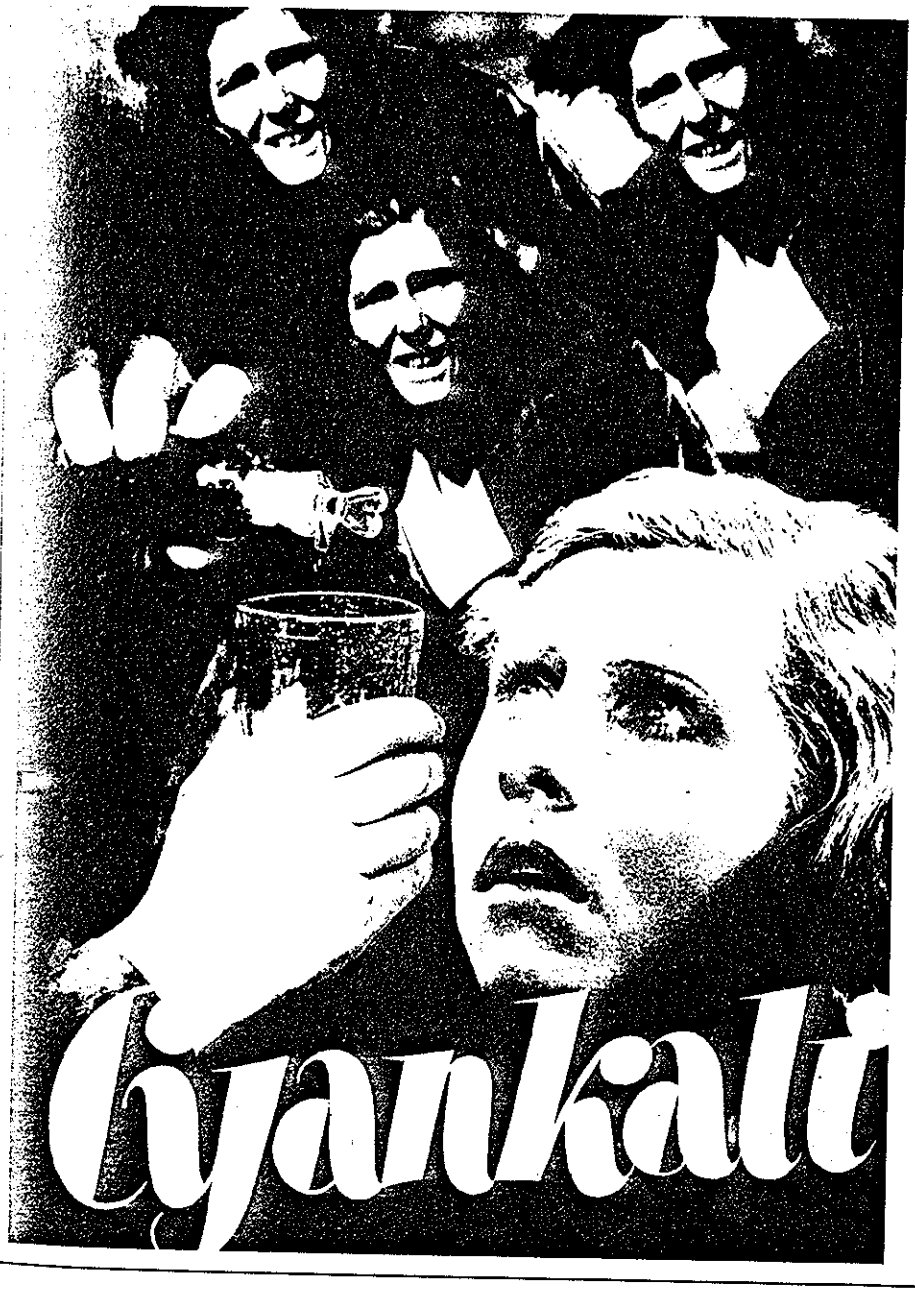
Hans Tintner

Deutschland 1930

Regie	**Hans Tintner**
Buch	Hans Tintner
nach dem Drama von	Friedrich Wolf
Kamera	Günther Krampf
Musik	Willy Schmidt-Gentner
Bauten	Franz Schroedeter
Aufnahmeleitung	Helmut Schreiber
Produktionsleitung	Hans Tintner

Rollen	**Darsteller**
Hete Fent	Grete Mosheim
Ihre Mutter	Herma Ford
Frau Klee	Josefine Dora
Frau Witt	Else Heller
Frau Heye	Margarete Kupfer
Dr. Moeller	Ludwig Andersen
Max	Claus Clausen
Dr. Meyer	Paul Henckels
Kuckuck	Paul Kemp
Witt	Alexander Murski
Prosnick, Hausverwalter	Louis Ralph
Paul	Nico Turoff
Kommissar	Hermann Vallentin
Die Dame	Hella Hartwig

Produktion	Atlantis-Film
Uraufführung	23.5.1930, Berlin
Format	35 mm, s/w
Länge	2505 m = 92 Minuten



Über den Film

Cyankali ist (als deutscher Fox-Film) von Hans Tintner nach dem Schauspiel von Friedrich Wolf gedreht. Aber er erreicht die Schärfe und Schlagkraft des Dramas nicht. Aus der Anklage wird larmoyante Milieuskizze und Mitleidsbettelei. Auch hier fehlt, noch deutlicher, die geistige Zielsetzung. Hier fehlt, zweitens, die Sprache. *Cyankali* ist ein stummer Film, dem nur an Höhepunkten einige wenige Worte eingesetzt sind. Aber er ist nachträglich mit Musik versehen. Diese synchronisierte Musik zerstört den Film. Wenn *Cyankali* im Sinne von Aufklärungsfilmen als alter ehrlicher Kintopp wirken sollte, was man verstehen könnte, müßte er richtige, scharfe Orchestermusik haben. Aber Kintopp von 1920 und eine mechanische Dudelmusik von Schmidt-Gentner, das ist zuviel. Diese Musikzusammenstellung von Schmidt-Gentner erweicht alles Anklägerische und spielt es ins Sentimentale hinüber. Eine Qual, sie zu hören.

Schade. Auch hier hatte man den Mut, ein gewagtes Thema zu drehen und zerstörte die Wirkung durch den Mangel an Konsequenz. Es geht etwas vor im deutschen Film. Man merkt, daß es mit alter Thematik nicht weitergeht. Man wagt etwas. Aber man macht es noch nicht richtig.

Herbert Ihering, Berliner Börsen-Courier, 24. 5. 1930. Abendausgabe

Dieser Zeit- und Zweckfilm will und soll nicht ästhetisierend bekrittelt werden. Mitten im Berliner Scheunenviertel uraufgeführt, fern aller pikanten Sensationen und Ambitionen, wirkte Friedrich Wolfs verfilmter Stoff so aufwühlend wie bei der „Gruppe junger Schauspieler". Nichts ist vergröbert, vielleicht etwas breiter und gedehnter; also ist die Wirkung weniger direkt, weniger revolutionär, aber um so tiefer, quälender, nachhaltiger. Die Geschichte dieses gehetzten Mädchens scheint manchmal zugunsten der Milieuschilderung aus dem Mittelpunkt verdrängt.

Die Regie Hans Tintners verwischte manchmal, blieb zuweilen im Althergebrachten stecken. Aber was besagt dies bei der Leistung der Mosheim, die nichts von der Stobrawa übernommen hat. Sie faßte die Rolle ganz anders auf. Lastend schon vor der Katastrophe, wuchs sie im Leid weit über den Ausbruch hinaus. Sie steigerte den Schmerz bis an die äußerste Grenze. Da ging ein Menschenkind beinahe resignierend in schmerzloses Nichts auf. Ihr Bräutigam (Nico Turoff) und dessen Freund (Claus Clausen) spielten zurückhaltend und passiv, Herma Ford als Mutter bleibt im Hintergrund. Aber alle diese Einwände verblassen vor dem Spiel der Mosheim, vor dem einfachen Vorwurf des Stoffes.

Paul Marens, Neue Berliner Zeitung, 24. 5. 1930

Wie bereits gemeldet, hat die Film-Oberprüfstelle auf Antrag Bayerns, Badens und Württembergs den Film *Cyankali*, der seit Monaten mit großem Erfolg läuft, jetzt verboten.

Die Entscheidung ist haarsträubend, die Begründung dieser Entscheidung liest sich wie ein Dokument aus der schlimmsten Zeit der neunziger Jahre.

Es dreht sich um den Paragraphen 218. Aber die Filmstelle betont, daß nicht die Debatte um die Abtreibung zum Verbot geführt habe, sondern die „entsittlichend und verrohend" wirkende Szenenführung. Ein brutaler Hausverwalter werde gezeigt, der die Not eines armen Mädchens ausnutze. Ein trunksüchtiger Vater werde gezeigt, der seine Familie zur Verzweiflung treibt. Ein Arzt werde gezeigt, der eine zahlungskräftige Dame mit anderem Maßstab messe als die Kassenpatientin. Ein Kommissar werde gezeigt – heiliges Donnerwetter! „Verrohend" also, „entsittlichend, zu grausig, zu erschütternd, zu kraß" – in diesem salbernden Ton, nicht gestochen, geht es weiter. Was essen die Herren der Prüfstelle eigentlich? Sie essen, eine schneeweiße Serviette vor dem Bauch, Semmelbrösel in Milchsuppe. Wir andern aber, die wir unsere Blechlöffel in die scharfe Brühe der Zeit tauchen – weiß Gott, nicht freiwillig – erklären folgendes: dieser Film ist ein Aufschrei, aber der Schrei ist echt. Solche Menschen, getretene und tretende, sind unter uns. Das ewige Recht der Kunst zur Individualisierung ist unantastbar. Wenn ein bestimmter Hausverwalter als Schurke gezeigt wird, so hat der gewiß ehrenwerte Weltverband der Hausverweser nicht den geringsten Grund, darüber traurig zu sein. Schwarze Schafe weiden überall. Welch ein Unsinn, welch ein Mangel an Logik und künstlerischem Verständnis, welch eine „Verrohung" der Intelligenz.

Die Film-Oberprüfstelle hat einen Bock geschossen.

Hans Flemming: Die Zensur schießt einen Bock, Berliner Tageblatt, 7. 9. 1930 Beilage Lichtspiel-Rundschau

Asphalt

Inhalt
Die Tragödie eines Schupobeamten, der eine verführerisch schöne Frau beim Juwelendiebstahl erwischt, sich dann in sie verliebt und schließlich ihretwegen unter Mordverdacht gerät. Er wird von seinem Vater verhaftet. Aber die Frau, die er liebt, und die zunächst nichts von ihm wissen wollte, rettet ihn, indem sie sich selbst des Diebstahls bezichtigt und aussagt, daß kein Mord sondern Notwehr vorlag.

Über den Film
„In dem Joe-May-Film der Erich-Pommer-Produktion der Ufa *Asphalt* spielen mehrere sehr wichtige Szenen in einer großen Verkehrsstraße. (...)
Vor Jahren wäre es eine Selbstverständlichkeit gewesen, einen Komplex von so großen Ausmaßen im Freien zu errichten. Die großen vorbildlichen Ateliers der Ufa jedoch, die mit den letzten Errungenschaften der Technik ausgestattet sind, ließen den Gedanken aufkommen, mit der bisherigen Gepflogenheit zu brechen und den Baukomplex trotz seines Umfanges in den Ateliers aufzustellen. (...)
Alle diese Schwierigkeiten schienen gering im Hinblick auf die Anforderung des Manuskriptes, die Straße so zu gestalten wie das Auge des Fußgängers sie sieht: schneller einmal, dann wieder langsam, an Bewegtem und Unbewegtem vorübergleitend, bald hier, bald da haftend, vorwärts oder seitwärts blickend, hinaufgleitend oder in die Ferne schweifend. Es war mit anderen Worten dem Operateur und seinem Apparat die denkbar größte Beweglichkeit zu schaffen. Das wurde erreicht durch den fahrbaren Aufnahmeturm. Dieses komplizierte Gebilde besteht aus einem leicht lenkbaren, auf Gummirädern laufenden Untergestell, dem ein auf einer Drehscheibe stehender Turm aufmontiert ist. Dieser Turm enthält einen Fahrstuhl, in den der Operateur mit seinem Apparat Platz findet. (...)
Die stark bewegte Optik ließ mich davon abgehen, die Dekoration in der oft üblichen Art als Totalbild von meinem fixierten Punkt aus zu komponieren. Vielmehr mußte es meine Aufgabe sein, dem umherschweifenden Objektiv überall interessante Einzel- und Gesamtbilder zu stellen. (...) Das Ganze rundet sich im Auge der Kamera (Beschauer), die, von allem Zwang befreit, sich willkürlich in der Dekoration bewegen kann, zu dem erstrebten und im Manuskript geforderten, bewegten Gesamtbild einer Großstadtstraße."

Erich Kettelhut, Dekoration, Reichsfilmblatt, Berlin, 9. 3. 1929

Deutschland 1928/29

Regie	**Joe May**
Buch	Fred Majo Hans Szekely Rolf E. Vanloo
nach einer Filmnovelle von	Rolf E. Vanloo
Kamera	Günther Rittau
Bauten	Erich Kettelhut
Kostüme	René Hubert
Produktionsleitung	Erich Pommer Max Pfeifer

Rollen	**Darsteller**
Hauptwachtmeister Holk	Albert Steinrück
Seine Frau	Else Heller
Wachtmeister Holk, beider Sohn	Gustav Fröhlich
Else Kramer	Betty Amann
Ihr Freund	Hans Adalbert Schlettow
sowie	Hans Albers Arthur Duarte Paul Hörbiger Trude Lieske Karl Platen Rosa Valetti Hermann Vallentin Kurt Vespermann

Produktion	Universum-Film-AG, Joe-May-Film der Erich-Pommer-Produktion der Ufa
Uraufführung	11. 3. 1929, Berlin
Format	35 mm s/w
Länge	2575 m = ca. 95 Minuten

Anmerkung: Die Außenausstattung des Ufa-Palastes stammte von Rudi Feld. Die Musik der Uraufführung komponierte Willy Schmidt-Gentner.

Betty Amann

Über den Film

Dieser Film wurde von den visuellen Möglichkeiten eines Milieus und ihren Einwirkungen auf das Leben seiner Menschen her geschaffen. Wenn man einen Film wirklich aus dem Milieu, ja weitergehend aus den Örtlichkeiten seines Geschehens gestaltet, entdeckt man, welchen Einfluß all diese Dinge auf das Spiel des Schauspielers und seine seelische Vertiefung haben können. Eine derartige Entwicklung läßt jeden Film erdhafter werden und bindet seine kleinen und großen Tragikomödien des Lebens zu einem starken und ergreifenden Furioso, denn sowohl die dichterische als auch die optische Entfaltung ist gebändigt innerhalb des großen Rahmens des Gesamtgeschehens. Infolgedessen unterstützen auch alle optischen Milieu-Einfälle die Verinnerlichung der Einzelszenen mit ihren seelischen Spannungen. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Leinwand gestatten so eine intensive Bildgestaltung, die Verbundenheit mit der Umwelt schafft, und den Film aus dem fernen Geschehen des Einmaligen zu einem allgemein-ergreifenden Schicksal werden läßt. Auch der Ort der Handlung gibt in seinem Aufbau vielerlei Anlaß zu Bildmomenten, die, trotz ihrer scheinbaren Begrenztheit auf fast Richtiges, allergrößte Einwirkungen auf Menschenschicksale haben können. Betrachtet man nun im einzelnen das Leben in einer Straße, so kann dieses reine Passage sein, es kann ebenso die Stimmung eines Menschen aus seiner Haltung, seinem Gang deutlich werden lassen, und es kann weiterhin – und das ist Ausschöpfung der Bildmomente eines Milieus – in seinem Rhythmus, seiner Gesamtstimmung schicksalhaft in das Leben jedes Menschen eingreifen. Dann ist diese Straße nicht mehr Umgebung, nicht mehr Hintergrund, ein Schicksal reißt auf, der Weg eines Menschen wird verändert, natürlich, einfach und doch unerklärlich. Eine Kulisse lebt auf, ihre Ausstrahlungen ändern das Leben eines Menschen. Die Straße wird dann ein Symbol des menschlichen Lebens – ein unendliches Ineinanderfluten von Schicksalen.

Erich Pommer, Kritische Filmschau, Deutsche Filmzeitung, München, 12. 4. 1929

Der Film dieses Titels ist ein Musterbeispiel künstlich emporgezüchteter Kolportage. Ein Schupomann liebt eine Diebin: welch ein Thema für einen Kolportageroman. Was aber geschieht? Statt den Stoff, billig, mit der linken Hand, schmökerhaft und rosa glänzend aufzumachen, wie es sich für das Thema gehörte, wird er aus der literarischen Unterwelt in die Belétage versetzt. Eine Großstadtstraße von über 400 Metern ist erstellt worden, mehr als 25000 Glühbirnen haben gebrannt. Und so ist auch die Innenwelt zur Dauerfeerie umgewandelt. Was verschlossen bleiben oder nur als Ergebnis mitgeteilt werden sollte, wird mit Umstand psychologisch entwickelt; als handle es sich um eine komfortable Fabel und nicht um ein Geschehen, das sich nur dem raschen Zugriff der Kolportage ergibt. Jede Regung des Schutzmannliebchen ist so ausführlich in Großaufnahme dargestellt, daß man die einzelnen Wimpern sieht; von dem Schutzmann selber wird ein detailliertes seelisches Röntgenbild entworfen; und um noch etwaige Hohlräume auszufüllen, ist eine Unmenge von kleinbürgerlicher Moral hineingestopft. Eine solche Überhöhung verträgt aber die ungewählte Handlung nicht. Gerade weil sie zu sehr gehoben und ausgebaut ist, scheint ihre Nichtigkeit überall durch, und das seiner Ansprüche wegen ungemäße Arrangement gibt sich zuletzt als kunstgewerbliche Verzierung zu erkennen. Dieses Versagen dem Gehalt gegenüber ist um so trauriger, als Joe May, der Regisseur, eine technisch vorzügliche Leistung bietet. Er hat die Finessen des Handwerks inne, er kann, was er will. Nicht viele Prosaisten vermöchten die Fahrt des edlen Paares in der Autodroschke so dicht zu erzählen wie er. Auch die Großaufnahmen sind stilsicher eingesetzt und durchgehalten, und die wandernde Kamera entschleiert äußerst geschickt das Miteinander der Menschen und Räume. Schade, daß wie so oft in Deutschland, das technische Verständnis sich auf Kosten des Wissens um die geistigen Bedeutungen auslebt. Asphalt auch hier. Albert Steinrück ist eine der Hauptfiguren. Der unlängst Gestorbene geht um, als lebte er noch, und kaum ist zu fassen, daß man so erscheinen und zugleich tot sein kann. Gustav Fröhlich stellt den Schupomann: gute Physiognomie und Gebärdenskala, gegen den Schluß hin psychisch zu ausgefeilt. Seine Partnerin Betty Amann ist für Mimik begabt und leuchtet, dank dem Regisseur, nicht selten verführerisch auf.

Raca. (d. i. Siegfried Kracauer), *Asphalt*, Frankfurter Zeitung, 28. 3. 1929, Abendblatt

In *Asphalt* spielt Gustav Fröhlich einen Polizisten, der einer Abenteurerin ins Garn geht, gespielt von einer hinreißend schönen Schauspielerin, die Betty Amann hieß. Da wird die Staatsgewalt erfreulich korrumpiert durch Eleganz, durch Pelze, durch gleißende Stoffe, durch samtene Atmosphäre in einem Boudoir und Blicke unter künstlichen Wimpern. Man spürt: es sind die Augen, die verführt werden. Für die bürgerliche Innerlichkeit muß das Kino, wenigstens in seinen Anfängen, eine ernste Gefahr gewesen sein.

Frieda Grafe/Enno Patalas: Nicht nur Pick & Pabst, Filmkritik, Dezember 1969