

BERLIN

DIE
SINFONIE
DER
GROSSTADT



EIN FILM VON

WALTHER RUTTMANN

SINFONISCHE MUSIK
VON EDMUND MEISEL

Ein Werk wurde geschaffen, das mit allem bricht, was der Film bisher gezeigt. Es spielen keine Schauspieler und doch handeln Hunderttausende. Es gibt keine Spielhandlung und es erschließen sich doch ungezählte Dramen des Lebens. Es gibt keine Kulissen und keine Ausstattung und man schaut doch in der wilden Flucht des hundertpferdigen Panoramas die unzähligen Gesichte der Millionenstadt. Paläste, Häuserschluchten,

rasende Eisenbahnen, donnernde Maschinen, das Flammenmeer der Großstadtnächte — Schulkinder, Arbeitermassen, brausender Verkehr, Naturseligkeiten, Großstadtsumpf, das Luxushotel und die Branntweindestille... Der mächtige Rhythmus der Arbeit, der rauschende Hymnus des Vergnügens, der Verzweilungsschrei des Elends und das Donnern der steinernen Straßen — alles wurde vereinigt zur Sinfonie d. Großstadt.

TAUENTZIAN-PALAST
LUDWIG KLOPPER
6, 8, 10 UHR

Österreichischer

Film-Kuri



BERLIN

IE SINFONIE DER GROSSSTADT

WILHELM VON WALTHER FRIEDMANN

BERLIN

DIE SINFONIE DER GROSSTADT
EIN FILM VON WALTHER RUTTMANN

REGIE:
WALTHER RUTTMANN

Manuskript:
(Nach einer Idee von Carl Mayer)
Karl Freund
Walther Ruttmann
Photographie:

Reimar Kuntze
Robert Baberske
Lászlo Schäffer

Sinfonische Begleitmusik: Edmund Meisel



FOX EUROPA PRODUKTION
(Leiter: Karl Freund)

Verleih:
DEUTSCHE VEREINS FILM A.-G.
BERLIN W 8
Unter den Linden 16

Generalvertretung für Deutschland der
FOX FILM CORPORATION NEW YORK
Berlin / Leipzig / Hamburg / Düsseldorf / Frankfurt a. M.
München / Breslau / Königsberg i. Pr.



Ein Werk wurde geschaffen, das mit allem bricht, was der Film bisher gezeigt. Es spielen keine Schauspieler und doch handeln Hunderttausende. Es gibt keine Spielhandlung und es erschließen sich doch ungezählte Dramen des Lebens. Es gibt keine Kulissen und keine Ausstattung und man schaut doch in der wilden Flucht des hundertpferdigen Panoramas die unzähligen Gesichter der Millionenstadt. Paläste, Häuserschluchten, rasende Eisenbahnen, donnernde Maschinen, das Flammenmeer der Großstadtnächte — Schulkinder, Arbeitermassen, brausender Verkehr, Naturseligkeiten, Großstadtsumpf, das Luxushotel und die Branntweindestille . . .

Der mächtige Rhythmus der Arbeit, der rauschende Hymnus des Vergnügens, der Verzweiflungsschrei des Elends und das Donnern der steinernen Straßen — alles wurde vereinigt zur Sinfonie der Großstadt.

In der Hauptrolle: „Berlin“

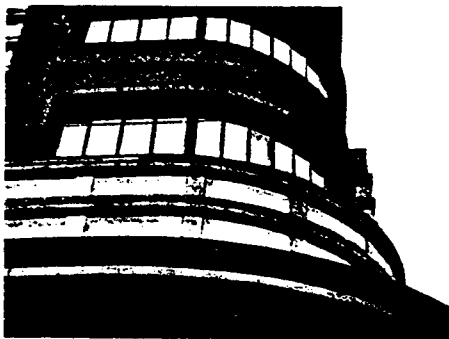
Menschen sind relativ die ungeeignetsten Filmschauspieler. Ihre Mimik ist leider selten von überzeugender Natürlichkeit. Selbst der größte Mime, der seine Rolle vollständig lebensecht darstellt, hat doch immer Theaterhaftes an sich, ein Hauch des Un-



Revue

natürlichen, eine Schminkschicht wird immer zu spüren sein. Wieviel filmischer ist dagegen das Kind und vor allem das Tier durch die unverfälschte Lebensechtheit des „Spiels“.

Walter Ruttmann unternimmt



Zeitungspalast

es jetzt, eine ganze Stadt als Hauptdarstellerin eines Films zu kreieren, und zwar Berlin in dem Fox-Film „Berlin, die Symphonie der Großstadt“.

Berlin ist die schönste Stadt der Welt, nicht, weil sie wie Paris eine Fassade hat, nicht, weil sie wie New York durch Monumentalität ihrer

Ausdehnung, ihrer Masse wirkt, sondern weil sie eine Stadt ist, die inner-



6-Tagerennen

lich noch nicht fertig ist, und die äußerlich noch nicht die Form gefunden hat für ihre inneren dynamischen Spannungen. Berlin ist die schönste Stadt, weil sie noch eine Stadt des Werdens ist und unbeschwert von aller Tradition, wie z. B. Rom, sich selbst ihr Gesicht formt.

Berlin ist die Stadt der unbegrenzten Möglichkeiten, denn New York hat ja seine unbegrenzten Möglichkeiten innerhalb weniger Jahrzehnte schon in in einem etwas schablonenhaften Schematismus erstickt und wird über ein kurzes völlig in diesem Schematismus erstarrt sein.



Vergnügungspark

Für das Filmwerk, in dessen Mittelpunkt die moderne Hydra Großstadt gestellt ist, ein Filmwerk der Bewegung also, kam aus diesen

Gründen das mit innerlichen Energien bis zum Bersten geladene jugendstarke Berlin in erster Linie in Frage.

Es gehört zu den reizvollsten Aufgaben der Kinematographie, das Vielfältige, ewig chamäleonhaft wechselnde Auf und Ab, Hin und Her einer modernen Großstadt auf den Filmstreifen zu bannen.



Straßenkreuzung

Ruttmann versuchte die Lösung dieser Aufgabe dadurch, daß er mit dem Apparat hineinging in das Leben der Großstadt und alle interessanten Momente an Ort und Stelle möglichst unbemerkt von den



Lichtspielhaus

Objekten erhaschte. So ergaben sich Tausende von einzelnen Details, die von Künstlerhand zusammengesetzt und zu einem Mosaikgemälde, zu einer Symphonie der Bewegung und der Arbeit gestaltet werden mußten.

Perlantino-Projektionswände

PERLANTINO-O. CE. PE. G. M. B. H.

Einführung

Die Wiederaufführung von Walther Ruttmanns Chef-d'œuvre mit der Live-Musik Edmund Meisels erfolgt erstmalig seit der glanzvollen Premiere im Berliner Taentzien-Palast vor rund 55 Jahren. An jenem 23. September 1927 dirigierte der Komponist ein 75-Mann-Orchester, dessen Besetzung und räumliche Verteilung im Theater auf ungewöhnliche Intentionen schließen ließ. Tatsächlich erstrebten Ruttmann und Meisel eine Art Gesamtkunstwerk mit neuen Wirkungen. Beide Künstler waren besessen von der Idee, das Phänomen ‚Berlin‘ durch suggestive Verknüpfung von Klang und Bild, durch wechselnde Tempi oder Rhythmen ästhetisch zu rechtfertigen und der unverwechselbaren vital-sinnlichen Präsenz der Metropole essentiellen Ausdruck zu verleihen.

Carl Mayer, der expressionistische Filmdichter, hatte die Idee. Im Zuge der Neuen Sachlichkeit faszinierte ihn die dokumentarische Möglichkeit eines Querschnittfilms über den komplexen Alltagsrealismus der Hauptstadt. Ihm verbündete sich Karl Freund, der renommierte Kameramann, neuerdings Produktionschef der Fox Europa, und Walther Ruttmann, Maler und Schöpfer abstrakter Filme.

Die Dreharbeiten dauerten ein Jahr. Man traf sich bei Sonnenaufgang, tagsüber oder in der Nacht, durchstreifte die weite Stadt, filmte von hohen Gebäuden, stieg in die Schächte der Kanalisation oder U-Bahn, mengte sich – oft mit versteckter Kamera – in das pulsierende Leben der City: „Wochen und Wochen versammelten wir uns früh um 4 Uhr, um die ‚tote Stadt‘ zu drehen. 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.“ Ruttmann arbeitete ohne Drehbuch. Ein System von Indexkarten, das jederzeit erweitert und abgeändert werden konnte, diente zur Orientierung und Kontrolle.

Noch ein weiterer Mitarbeiter beeinflusste das ästhetische Konzept: Edmund Meisel, Komponist an der Piscatorbühne und zu frühem Ruhm gelangt durch seine fulminante, kongeniale Begleitmusik für Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN. In Abstimmung mit Meisel montierte Ruttmann ganze Bildkomplexe im Sinne musikalischer Steigerungen, orientierte sich am Aufbau der Komposition, indem er ihr manche Szenfolgen unterordnete: „Forderung war straffste Organisation des Zeitlichen

nach streng musikalischen Prinzipien. 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.“ Meisel wiederum hatte der Stadt ihre Geräusche, Rhythmen und Tempi abgelauscht: „Ich habe zu diesem abstrakten (!) Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT die einzige Möglichkeit seiner Lautbarmachung: eine rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt, geschrieben. Ich lauschte Stunden um Stunden in den Großstadtlärm hinein, notierte mir die Tempi der Geräusche, das Klingeln der Straßenbahn, das Hupen der Autos, den Rhythmus nächtlicher Schienenarbeit. Am schönsten war es in den Fabriken. Die Filmmusik sollte untrennbar Teil des Ganzen werden.“ Zweifellos bedeutete die strukturelle Einheit von Film und Musik, die Meisel mitbewirkte, einen beachtlichen Fortschritt im Filmschaffen der zwanziger Jahre. Tendenziell hatte der „Illustrator“ am Klavier oder im Orchestergraben schon seit den zehner Jahren versucht, das Bildgeschehen so zu „unterstreichen“, daß die Schwerpunkte und der Spannungsaufbau der Handlung verdeutlicht wurden. Die Praxis aber mit ihren kurzen Vorbereitungsfristen gehorchte ökonomischen Zwängen und prägte die bequemer Standards einer Al-Fresco-Kunst, die sich mit der stimmungsvollen „Untermalung“ des Leinwandgeschehens begnügte.

Edmund Meisel (1894–1930), für Kollegen wie Paul Dessau „die bedeutendste Persönlichkeit der deutschen Stummfilmkomponisten“, besaß die filmspezifische Gabe, seine Forderung einzulösen. Durch Gebrauch fremdartiger Instrumente erzielte er ungewöhnliche Klangeffekte, konstruierte mitreißende rhythmische Verläufe, welche die Filmbilder zu vitalisieren schienen, beherrschte einen expressionistischen Ausdruck, der von dissonanten Klangballungen, Vierteltonmusik, Jazz und bruitistischen Erfindungen nicht zurückschreckte. Und er gestaltete kongeniale Formen, die der Film vorschrieb und die er intuitiv herausspürte.

Meisels Partitur gilt als verschollen. Konzipiert für großes Orchester, Jazzensemble, Viertelton- und zahlreiche Geräuschinstrumente (z. B. Amboß, Eisenblech), erlaubte sie die Entfaltung außerordentlicher Wirkungen, die noch durch die kühne Plazie-

rung der Mitwirkenden gesteigert wurde. Zu den erhaltenen Noten zählt eine Piano-Direktions-Ausgabe, eine Art Particell, das den Kapellmeistern kleinerer Filmtheater als Bearbeitungsgrundlage für ihren jeweiligen Instrumentalkörper diente. Meisel schrieb vor: „Je kleiner die Besetzung, desto energischer ist auf Primitivität zu dringen, d. h. nur die klare thematische Linie, unter Verzicht auf den Contrapunkt, ist durchzuführen.“ Ende 1980 erwarb Gero Gandert für die Stiftung Deutsche Kinemathek in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Institut Düsseldorf den Klavierauszug von dem in London ansässigen Journalisten und Filmexperten Dr. Hans Feld, vor 1933 verantwortlicher Redakteur der Fachzeitschrift „Film-Kurier“. Am Düsseldorfer Institut (Staatliche Hochschule für Musik Rheinland) betreute zu jener Zeit Dr. Lothar Prox ein vom Wissenschaftsminister des Landes Nordrhein-Westfalen gefördertes Projekt „Stummfilmmusik“, das der systematischen Aufarbeitung der früheren Praxis galt und zugleich die Möglichkeiten ihrer aktuellen Anwendung zu untersuchen hatte. Zum Forschungsteam gehörte der Komponist Günther Becker, Professor für Live-Electronic am Robert-Schumann-Institut, der die Neuinstrumentierung der BERLIN-Musik übernahm.

Die Besetzung für zwei Klaviere und Schlagzeug erschien aus mehreren Gründen zweckmäßig: Einmal sollte eine praktikable, d. h. nicht zuletzt finanzierbare Lösung für Wiederaufführungen bevorzugt werden. Andererseits war der authentische Charakter von Meisels Komposition zu wahren; dessen Forderung: „Jedes lyrische Portamento ist zu vermeiden, nur Rhythmus, Rhythmus!“ ist mit zwei Tasteninstrumenten plus Perkussion sinnvoll zu realisieren. Schließlich sollte die Bearbeitung die historische Distanz zu den zwanziger Jahren verdeutlichen, dem Filmdokument einen aktuellen Klanggestus verleihen. Die Reduktion der instrumentalen Möglichkeiten auf den „abstrakten“, konzeptionellen Kern des Werkes mag zwar einen Verlust an sensueller Fülle bedeuten, bewirkt aber zugleich einen Gewinn an Transparenz und Intelligibilität. Die Verlagerung der rezeptiven Dominanten erscheint als angemessene Weise, der Überlieferung lebendig zu begegnen und ein neues Bewußtsein vom ästhetischen Reichtum der alten Filme zu gewinnen.

Lothar Prox

Zeitgenössische Stimmen

Aus: Film der Zukunft Von Gong

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, ihr Gegenspieler heißt Berlin, das happy end ist kein happy end und auch kein tragischer Abschluß. Ein „rasender Reporter“ hat dieses Berlin fotografiert, 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, Wachtschutzpatrouille, geschlossene Fenster, schiefe Jalousien, draußen vor den Toren das stille nährnde 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 die Fremdenstadt, tauchen unter im Strudel. Und weiter braust, zischt, sprudelt die losgelassene Hölle, Schupohand senkwärts, wagrecht, 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.

In: Deutsche Republik, 2. Jg.,
1. Heft, 7. Oktober 1927

Aus: Enttäuschte Hoffnungen und ein Aufschwung

Von Balthasar (Roland Schacht)
Für diesen Film Walther Ruttmanns ist zunächst ganz falsche Propaganda gemacht worden, deren Spuren noch heute in der Tagespresse bemerkbar sind. Nach allem, was man hörte, war man auf eine abstrahierende Trickphantasie gefaßt, die, mochte sie gut oder schlecht sein, eben ein interessantes Experiment, vielleicht ein Schaustück, bleiben mußte. Was man dann vor sich sah, war etwas ganz anderes: Ein überaus kühner und sicher epochemachender Vorstoß zur Eroberung saftigster Wirklichkeit. So etwas kann für unsere Regisseure und Darsteller noch auf zehn Jahre hinaus vorbildlich sein. Wie hier Leben eingefangen wird, wie hier tausend trefflich geschnittenen Einzelbewegungen ohne alle Literatur ein Gesamtbild geschaffen, der Rhythmus einer Großstadt gestaltet wird, das ist schlechthin wunderbar. So wunderbar, daß sich sofort das übliche Gemecker über Einzelheiten angestellt hat. Da hat der eine nicht gefunden, was nun gerade ihm besonders am Herzen lag, und ein anderer, der nicht sieht, das es sich hier eben nur um offen zu Tage liegendes, öffentlich sichtbares Leben handeln konnte, hat die traulichen Familienabende an der Lampe vermißt. Am kuriosesten ist die Ausstellung, dem Schluß fehle es an Steigerung, an Knall. Wie kann man nicht sehen, daß dieser Film eben den Schlußknall nicht haben darf, daß er beruhigend, mit dem Gutenacht des Funkturmscheinwerfers zu Ende gehen muß, um das Geschehen dieses Films als ein Fließendes, immer Gleiches zur Geltung kommen zu lassen? Wäre ein solcher Film in Moskau oder Paris gedreht worden, alles hätte auf dem Bauch gelegen vor Bewunderung. Einem deutschen Film, einem Berliner Film gegenüber mußte man natürlich in erster Linie Kritisches äußern, was natürlich immer leichter ist, als die prinzipielle Bedeutung eines Werks zu erkennen.

In: Das blaue Heft, 9. Jg.,
Nr. 20, 15. Oktober 1927

Aus: Tautenzien-Palast: „Berlin“ Von Leo Hirsch

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, synchronere 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 Häuserücken 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 übermächtigen, 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 Gleisen 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.

In: Berliner Tageblatt, 24. September 1927

An die Herren Kapellmeister!

Ich habe zu diesem abstrakten Film »Berlin, die Sinfonie der Großstadt« die einzige Möglichkeit seiner Lautbarmachung: eine rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt, geschrieben. Dementsprechend bitte ich, diese Musik zunächst rhythmisch aufzufassen, nicht starke Klangwirkungen zu geben, sondern Farbe, d. h. wo sonst mf, hier nur pp und wo sonst f, hier nur p in der Klangstärke, allerdings unbeschadet der erforderlichen starken Intensität des Tones. Eigentliche F-Höhepunkte dürfen nur mit dem Bild-Höhepunkt kommen, jedes lyrische Portamento ist zu vermeiden, nur Rhythmus, Rhythmus! In der Folge ein notwendiger Appell

an die Herren Theaterdirektoren!

Geben Sie Ihren Kapellmeistern die Möglichkeit, durch Verstärkung des Orchesters und mehrere Proben die neuartige Zusammenwirkung von Film und Musik dieses modernen Werkes zu erreichen, die ernsteste Kunstleistung darstellt.

Je kleiner die Besetzung, desto energischer ist auf Primitivität zu dringen: d. h. nur die großgedruckten Klaviernoten, die klare thematische Linie, unter Verzicht auf den Contrapunkt, ist durchzuführen.

Edmund Meisel



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 Objektivs zu entziehen. (...) Das Schwerste waren vielleicht die Aufnahmen der 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
Buch

Walther Ruttmann
Karl Freund
Walther Ruttmann
nach einer Idee von
Carl Mayer
Reimar Kuntze
Robert Baberske
Laszlo Schäffer

Kamera

Produktion
Uraufführung
Format
Länge

Fox Europa
23. 9. 1927, Berlin
35 mm, s/w
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 Ruttman'sche Filmsymphonie *Berlin* zu nennen. Ein Werk ohne eigentliche Handlung, das die Großstadt aus einer Folge mikroskopischer Einzelszenen 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 verriet, statt ihn mit menschlicher Anteilnahme zu beobachten, ihn überhaupt an einem bestimmten Zipfel anzufassen und dann entschlossen aufzurollen, läßt Ruttman 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 fotografiert, gestellt, kalt und doch von seinem Stoff hingerissen, hundeschnäuzig und doch sekundenlang voll Herz für die enfsetzlichen Kontraste, aber nur auf Sekunden, dann wieder nur sachlich, nur unsentimental, nur berichtend. Das erwachende Berlin, tote Straßen, Bummler, Wachschutzpatrouille, geschlossene Fenster, schiefe Jalousien, draußen vor den Toren das stille nähere 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, waagrecht, 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 Stehbierehallen, 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, synchronere Steigerung der Potemkin-Musik, ein leiser, zäher, jähher 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 Häusern 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 übernächtigen, 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. 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, Ruttman 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 Gleisen 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

750 Jahre Berlin 1987
Stadtfest
Eröffnungsveranstaltung

Waldbühne 17. Juli 21.30 Uhr

BERLIN. Die Sinfonie der Großstadt

BERLIN. Die Sinfonie der Großstadt

Ein Film von Walther Ruttmann
in 5 Akten (Deutschland 1927)
Originallänge 1466 m (35 mm Stummfilm)
Dauer 65 Min. (bei 20 B/S)
Chefkameramann Karl Freund

Produktion
Fox Europa Produktion
Leitung Karl Freund

Vorbereitung
(nach einer Idee von Carl Mayer)
Walther Ruttmann und Karl Freund

An der Kamera
Reimar Kuntze
Robert Baberske
Lászlo Schäffer

Filmmaterial/Hypersensibilisierung
Reimar Kuntze

Sinfonische Musik
Edmund Meisel

Regie
Walther Ruttmann

Uraufführung
Freitag, 23. September 1927
18 Uhr Taentzien Palast, Berlin
Dirigent Edmund Meisel
Begleitmusik Orchester mit 75 Musikern
incl. Concertino (Vierteltonklavier, Geige, Cello)
und Jazz-Combo (abseits vom Orchester)

Orchestrale Neufassung
(nach einer Piano-Direktion
von Edmund Meisel)
Mark Andreas

Technische Filmrekonstruktion
(Vorführungskopie 35 mm, Länge 1465 m)
Bundesarchiv Koblenz

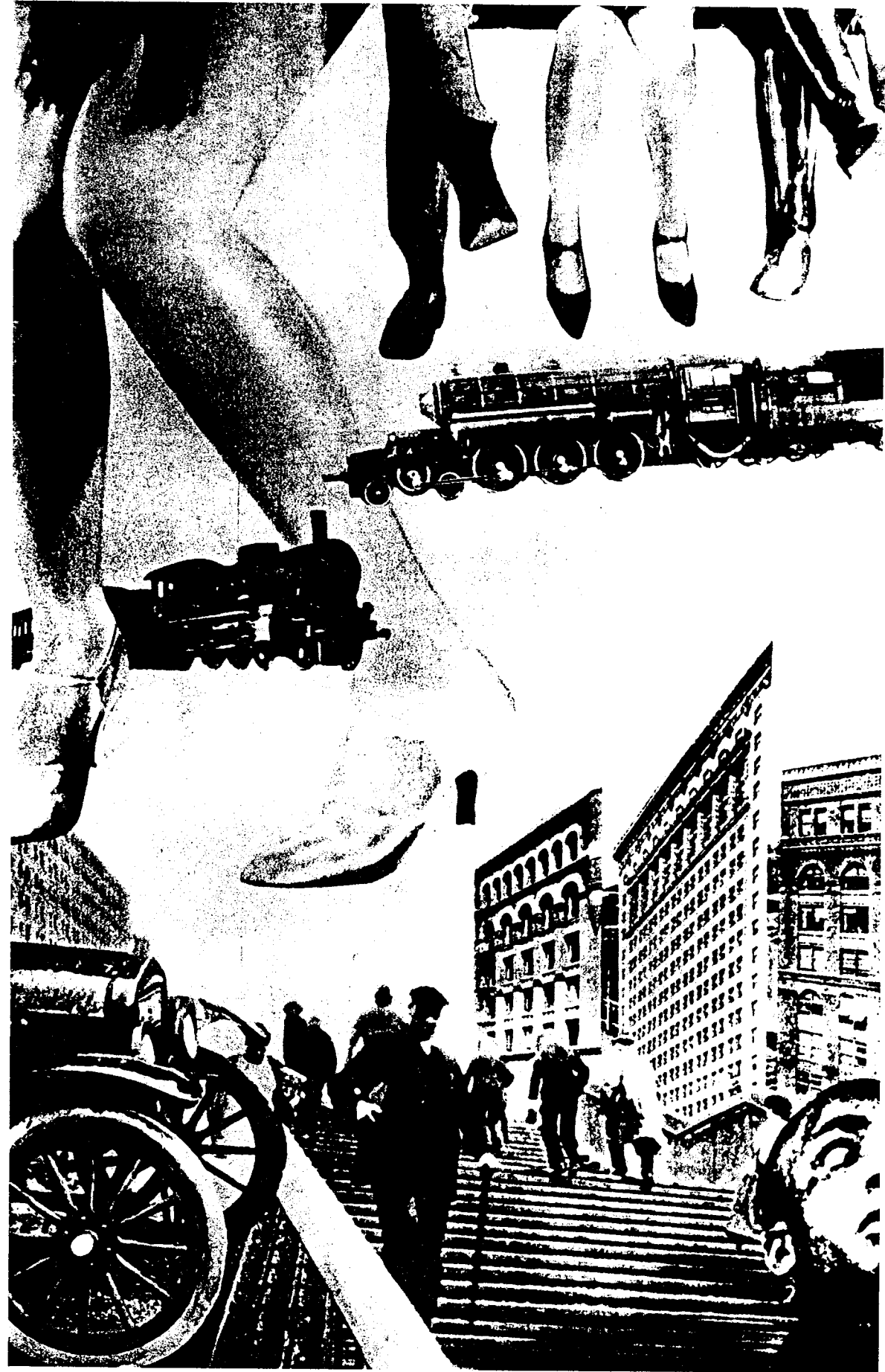
Vorbereitung der Filmrecherche
Vladimir Bláha, Deutsche Welle Köln

Projektion
Kinotechnik Stumpf, Frankfurt

Ausführende
RIAS-Jugendorchester
Dirigent Mark Andreas

Produktion
Berliner Festspiele

Dank an das Bundesarchiv Koblenz, den RIAS
Berlin, die Stiftung Deutsche Kinemathek und
alle, die geholfen haben. T. M.



Collage aus „Berlin. Die Sifonie der Großstadt“

Wie ich meinen „Berlin-Film“ drehte.

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 Filmsinfonie 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 Geduldproben für meine getreuen Operateure und mich. Wochen um 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 ein 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 aufnahmefähig zu werden, und schon schlug alles um, und Szene 297 mußte beim Schopf gepackt werden. Das Schwerste waren vielleicht die Aufnahmen des schlafenden Berlin. Denn 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 Flöteton, 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 etc.) 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, Variete, 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.

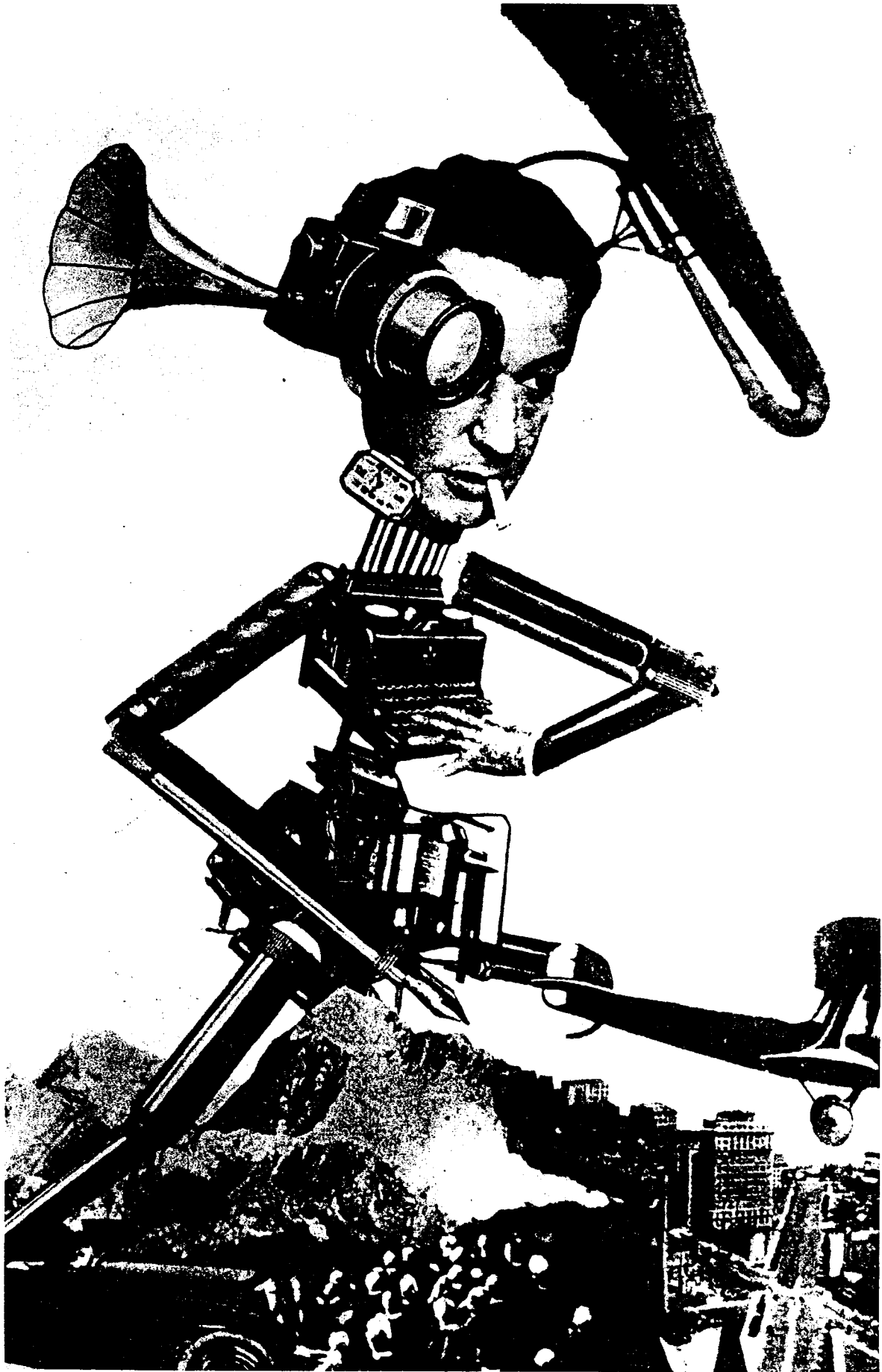
Es gibt viele, die gewohnt sind zu hören. Bewegung zu erleben, erlernen wir erst, und wie einem Kinde alles auf die einfachste Formel gebracht werden muß, so hatte es auch hier zu geschehen. Ich glaube, daß die meisten, die an meinem „Berlin-Film“ den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher 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.

Walther Ruttmann



„Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit. Und nichts Sensationelleres gibt es in der Welt als die Zeit, in der man lebt.“

Egon Erwin Kisch, 1927



Otto Umbach: Der rasende Reporter (Egon Erwin Kisch) 1926

Eine optische Sinfonie

„Es ist eine dem Stoff entsprechende Einheit von Film und Musik angestrebt worden. Ebenso wie der Regisseur Walther Ruttmann habe ich eine vom Herkömmlichen abweichende Form mit neuen Mitteln angewandt. Es ist vollkommen unrichtig, diesem Film das Attribut ‚Spiel-film‘ abzusprechen, wie es unverständlicher-weise von seiten der Behörde geschehen ist, denn er ist dramatischer und von umfassenderer Spannung als jeder Spielfilm, weil eine ganze Stadt – eine ganze Epoche in ihm handeln.“

Edmund Meisel



Die Geschichte der Wiederentdeckung des Stummfilms „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ beginnt nicht 1980, wie behauptet worden ist, sondern bereits 1957. Damals nämlich haben die beiden Autoren Manvell und Huntley in ihrer Londoner Erstausgabe des Buches „The Technique of Film Music“ durch den Abdruck einer Seite aus Edmund Meisels Komposition zu „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ (Klavier-Direktion 1. Seite, 1927) darauf hingewiesen, daß sich die „Klavier-Direktion“ im Besitz des Londoner Filmjournalisten Hans Feld befindet. Feld war bis 1933 Herausgeber des Berliner Film-Kuriers und Freund Edmund Meisels. Spätestens seit 1965 sind ausführliche Berichte und Filmanalysen zu Ruttmanns „Berlin-Sinfonie“ erschienen. Eine detaillierte Analyse lieferten 1965 Jiří Kolaja und Arnold W. Forster mit ihrem Beitrag „Berlin, the Symphony of a City“ im „Journal of Aesthetics and Art Criticism“, No. 3. Die Studie von Kolaja/Forster gab den wichtigen Hinweis, daß in den USA mehrere Kopien des Films vorhanden sind, was im übrigen für viele in der Nazi-Zeit verschollene Filme zutrifft. Ruttmanns „Berlin-Sinfonie“ ist für nicht-öffentliche Aufführungen jahrelang von der „Blackhawk Films“ in Davenport, Iowa, vertrieben worden. Eine solche Kopie besitzt auch David Shepard, Directors Guild of America in Los Angeles. Das alles sind Film-Kopien (35 mm), die nicht das Original-Stummfilmvollformat haben, sondern optisch verkleinert wurden auf 35 mm Tonfilmmaterial. Die komplette Stummfilmfassung wurde deshalb nicht zufällig, son-

dern gezielt im „Museum of Modern Art“ in New York und bei der „Library of Congress“ in Washington gesucht. Eine der Spuren führte auch zum Bundesarchiv in Koblenz. Bei der Beschaffung einer Filmkopie halfen besonders die New Yorker Filmkomponistin Laurie Schwartz und David Shepard, Filmmanager aus Los Angeles. Die Vergleiche zwischen der „Blackhawk-Fassung“ und der „rekonstruierten Fassung“, die sich im Bundesarchiv befindet, ergaben, daß beide Kopien nicht komplett waren. Die Prüfung des vorhandenen 35 mm Nitratmaterials führte schließlich im November 1986 zur Identifizierung des Filmmaterials der Original-Fassung, die das Reichsfilmarchiv in Berlin vor dem Krieg als Belegkopie für das „Museum of Modern Art“ hergestellt hatte. Die sechs Filmbüchsen von „Library of Congress“ kamen 1979 ins Bundesarchiv. Sie enthielten den Film in seiner ursprünglichen Länge von ca. 1465 m (Materialschrumpfung nicht gerechnet):

1. Akt = 383 m incl. Original-Vorspann

2. Akt = 198 m

3. Akt = 286 m

4. Akt = 377 m

5. Akt = 220 m

Die Initiative zu einer neuen Bearbeitung der Film-Musik von Edmund Meisel kam von Arthur Kleiner, dem aus Wien stammenden berühmten Stummfilmpianisten und späterem Archivar im „Museum of Modern Art“ in New York. Kleiner, der 1980 gestorben ist, sammelte nebenbei auch Notenmaterial von Stummfilmmusiken. Seinen Nachlaß verwaltet die University of Minneapolis. Kleiner besaß mehrere hundert Partituren und Particells für Stummfilme, darunter auch die „Klavier-Direktion“ von Edmund Meisel zu Walther Ruttmanns Film „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“. Kleiner war es, der für Hans Brecht (NDR, Hamburg) 1975 die vorhandene Filmversion (Länge ca. 42 Minuten) vertonte, und zwar für zwei Klaviere und Schlagzeug. Kleiner sagte damals deutlich, daß es sich bei dieser Musik-Version nur um einen „musikalischen Hinweis“ handeln könne. Der Berlin-Film von Walther Ruttmann und die Musik von Edmund Meisel verdienen aber die Mühe und den finanziellen Aufwand, den Film zu rekonstruieren und die orchestrale Fassung von 1927 für ein 75-Mann-Begleitorchester nachzukomponieren. Nach diesen Intentionen erklang am 30. April 1987 im ICC in Berlin, im Rahmen der Eröffnung der 750-Jahr-Feier, die neugestaltete Musik zum kompletten 3. Akt. Schon in den 60er Jahren haben eine Reihe von Filmhistorikern und Komponisten die Rekonstruktion von Stummfilmen und den entsprechenden Begleitmusiken angeregt und in

Angriff genommen. Unter ihnen Hansjörg Pauli, Enno Patalas, Hans Brecht, Berndt Heller, Mathias Knauer, Michael Nyman, Mauricio Kagel, Josef Anton Riedl, Siegfried Franz, Tilo Medek u.v.a.

Entscheidend für die Vergabe des Auftrages zur Neukomposition der ursprünglichen Orchesterfassung von 1927 war nicht nur das Auffinden des kompletten Films, sondern vor allem die hervorragende optische Qualität des 35 mm Nitrat-Filmmaterials, das im übrigen auch den Original-Fox-Vorspann von 1927 enthielt. Dieser Fund im Bundesarchiv ließ die bisherigen Versionen als Makulatur erscheinen. Bei der Verifizierung der Original-Filmkopie aus der Vorkriegszeit hat Berndt Heller, Dozent an der Berliner Hochschule der Künste, mitgewirkt. Die Filmfassung von 1927 und die Klavier-Direktion dienten dem Komponisten der orchestralen Neufassung, Mark Andreas, als „Leitfaden“ für seine Arbeit. „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ kann nicht, wie fälschlicherweise gesagt wird, auch ohne die sinfonische Musik von Edmund Meisel bestehen. Dieser Film und die dazu komponierte Musik sind eine künstlerische Einheit. Seine Leistung zum Berlin-Film definierte Meisel, daß er „mit größter Objektivität den Rhythmus und die Melodie jedes Vorganges dieses an sich schon musikalisch aufgebauten Films“ wiedergegeben habe (Lautbarmachung des Films von Edmund Meisel). Aber deshalb von einem „Gesamtkunstwerk“ zu reden, wäre verfehlt.

Die Bedeutung des Ruttmannschen Berlin-Films liegt vielmehr in der totalen Befreiung von der Ästhetik des Theaters. So wie die Impressionisten sich vom Atelierstil mit Hilfe der Plein-air-Malerei befreiten oder sich im 20. Jahrhundert die Photographie von der Malerei emanzipierte, so schaffte Ruttmann das, was man den „absoluten Film“ nennen könnte, nämlich Film als Bewegungskunst. Darin liegt die ästhetische und dramaturgische Singularität von Ruttmanns „Berlin-Sinfonie“.

Ruttmann transponierte den Inhalt nicht nach einer literarischen Vorlage, was einen Konflikt mit dem Szenaristen Carl Mayer (1895–1944) heraufbeschwor, sondern er ließ die profanen Alltagssequenzen für sich erzählen. Ruttmann schreibt in der „Lichtbildbühne“ von 1927: „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 Bewegungskunst aus abstrakten Mitteln ließ mich die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtmechanismus eine Film-Sinfonie zu schaffen. Die Möglichkeit der Verwirklichung ergab sich aus meinem Zusammentreffen mit Karl Freund, der Ähnliches spürte.“ Karl Freund,

ein berühmter Kameramann der Stummfilmzeit (er drehte Filme für F.W. Murnau, Fritz Lang, Béla Balász u.v.a.), war seit 1926 Leiter der Fox-Europa-Produktion. Freund sagte damals: „Neun Monate haben unsere Operateure* Alltagsthemen und profane Bewegungsabläufe gefilmt. Ich wollte alles aufnehmen: Menschen, die aufstehen, um zur Arbeit zu gehen, die frühstücken, Straßenbahn fahren oder laufen. Meine Charaktere stammen aus allen Lebensbereichen. Vom niedrigsten Arbeiter bis zum Bankpräsidenten.“ Freund ersann verschiedene Tricks, um kleine Alltagsszenen aufzunehmen. Er fuhr zum Beispiel in einem halbgeschlossenen Lieferwagen mit Schlitzen in den Seitenplanen für das Objektiv, oder er lief mit der Kamera, die in einem Kasten mit dem Aussehen eines Koffers steckte, herum. Zu den dokumentarischen Filmarbeiten äußerte sich Freund mit Begeisterung: „Es ist die einzige Art der Photographie, die wirklich Kunst ist. Warum? Weil man damit das Leben porträtieren kann.“

Ruttmann, selbst hochmusikalisch (er spielte mit 12 Jahren Cello), ging 1907, nach dem Abitur am Frankfurter humanistischen Gymnasium, nach Zürich, um Architektur zu studieren. 1909 zog er nach München und widmete sich bei Angelo Jank und Ubbelohde der Malerei. Er setzte sich damals vor allem mit den Werken von Corinth, Hodler, Matisse und Cézanne auseinander. Paul Klee und Lionel Feininger zählten zu seinen Freunden. Dank seiner Musikalität freundete sich Ruttmann 1909 in München mit dem Komponisten Max Butting (1888–1976) an: „Er war ungemein musikalisch und ein ausgezeichneter Cellospieler, mit dem ich oft alle Beethoven-Sonaten gespielt haben.“ Ruttmanns abstrakte Bewegungsfilm „Opus I.–V.“, die in der Zeit am Starnberger See (1921–1924) entstanden, sind eine aus 12000 Einzelbildern auf seinem patentierten Trickisch entstandene Montage. Es sind Vorboten der „Berlin-Sinfonie“. Zur „Berlin-Sinfonie“ schreibt Ruttmann: „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. Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand...“

Noch heute wird dieser Film fälschlicherweise als „Kulturfilm“ präsentiert. Etliche Filmhistoriker haben wohl übersehen, daß es sich bei „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ um einen „Spielfilm“ handelt, dessen Rang als Meilenstein der Filmgeschichte unbestritten ist. Der Film

Damals vor 60 Jahren...

brachte die kinematographische Befreiung vom Guckkastenkinó, von jeglicher Theatermanier. Ruttmanns Berlin-Film ist deutlich vom Futurismus, Konstruktivismus und der Berliner DADA-Bewegung beeinflusst. Walther Ruttmann wagte es bei der Filmgestaltung als Erster, ohne Schauspieler und gestellte Handlung auszukommen und den Film von der Konvention des Theaters und Romans zu befreien. Sein Ziel war es, den Film nach den Gesetzen der Musik, Choreographie und Architektur aufzubauen und dadurch ganz neue Inhalte und neue Wirklichkeiten in der Form einer „optischen Sinfonie“ zu vermitteln. Sein Berlin-Film ist in gewissem Sinne auch ein hinreißender Vorbote der „kybernetischen“ Kunst. „Im Berlin-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“, schreibt er 1928 im „Film und Volk“: „Meine Bemühungen gingen dahin, eine in sich abgeschlossene Kunstform zu erhalten.“

In der „Lichtbildbühne“ Nr. 229 aus dem Jahre 1927 schreibt Rudolf Kurtz: „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... Ihre amerikanische Fox-Gesellschaft 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 helles Scheinwerferlicht zu rücken.“

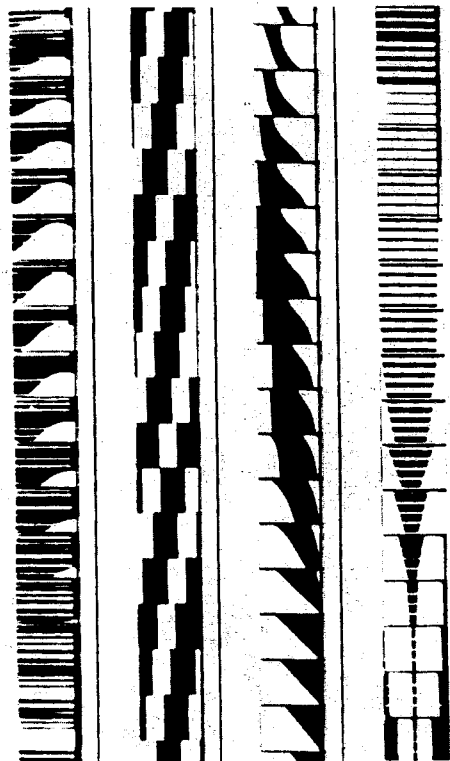
Nicht nur die 750-Jahr-Feier Berlins ist Anlaß für die Wiederaufführung der Original-Fassung von 1927. 1987 jährt sich auch der 100. Geburtstag von Walther Ruttmann. Ein weiteres Jubiläum: 60 Jahre sind seit der Uraufführung des Films im Taunentzien Palast vergangen. Gründe genug also, endlich einmal dieses grandiose Kunstwerk in die qualitativen Kategorien zu heben, in die es von Anfang an gehört hätte.

Vladimir Bláha

Das Jahr 1927, an dessen 23. September Ruttmanns Berlin-Film Premiere hatte, bildete in der Epoche, die man gern als die „goldene“ wertet, eine Art Nervenzentrum, speziell für das, was sich damals in allen Bereichen des Berliner Kunstlebens ereignete. Es war eine verwirrende Vielfalt von stilistischen Experimenten und Tendenzen, die nach dem Desaster der Inflation und nach der Auflösung der gültigen Werte neue Ordnungen von großer Gegensätzlichkeit etablierten.

Da gab es das statuarische Antike-Bild in Stravinskys „Oedipus Rex“ in lateinischer Sprache, daneben stand Kreneks ironisch-aktuelle Oper „Jonny spielt auf“ mit der schweren Lokomotive auf der Bühne und mit der Jazz-Apotheose, hier und so beginne die neue Zeit; zu Schönbergs 3. Streichquartett in Zwölftontechnik bildete Gershwins „Rhapsody in Blue“ mit ihrer reißerischen Suggestivkraft einen krassen Gegensatz. Auch in Hindemiths Entwicklung wurde das Jahr 1927 zu einem Schicksalswendepunkt: Er kam an die Berliner Musikhochschule als Kompositionslehrer und schuf jetzt – im Gegensatz zu seiner expressionistisch orientierten Oper „Cardillac“ – die Spielmusiken op. 44 und 45, die eine breite Basis für die Neue Musik bildeten.

Es war jedoch nicht nur die Berliner Musikszene, in der das Suchen nach Neuland damals Modelle von hoher Authentizität hervorbrachte, sondern auch die Malerei und die Literatur. Erinnert sei an die Maler der „Brücke“, an



Sequenzen aus „Lichtspiel Opus 1 bis 4“ von Walther Ruttmann

Schmidt-Rottluff, Nolde, Beckmann und Hofer, speziell an dessen Wendung vom Expressionismus zur „Neuen Sachlichkeit“, an Zilles Zeichnungen des Berliner „Milljöhns“ sowie die ergreifenden Studien von Käthe Kollwitz. Ein drastisches Bild der ungebärdigen Lebensauffassung jener Jahre bot z. B. Ernst Tollers „Hoppla, wir leben!“. Dieses aufsässige Stück hatte im Theater am Nollendorfplatz mit der Musik von Edmund Meisel nachhaltigen Erfolg. Und hier schließt sich ein Kreis, in den auch ich als Beteiligter einbezogen war. Denn diese Schauspielmusik für Klavier habe ich gespielt.

Ich war damals 20 Jahre alt und beabsichtigte, mein ungeliebtes Universitätsstudium der Nationalökonomie aufzugeben und mich ganz der Musik zu widmen. Im Wintersemester 1927 begann ich mein Kompositionstudium bei Hindemith an der Musikhochschule. Das macht es wohl verständlich, daß ich alle erwähnten Phänomene mit wachem Interesse aufnahm. Da ich in den Notjahren im Kino zu Filmen Klavier gespielt und improvisiert hatte, verfolgte ich auch die neuen Erscheinungen dieser Kunstgattung genau. Da gab es damals atemberaubende Erlebnisse: „Metropolis“ von Fritz Lang und „Panzerkreuzer Potemkin“ von Eisenstein mit der erregend angepaßten Musik von Meisel.

Es erscheint mir heute als eine Schicksalsfügung, daß mich die Geigerin Inge Kelsch, mit der ich damals Kammermusik spielte, fragte, ob ich Lust hätte, mit unserem Trio (mit dem Cellisten Pistor) in dem neuen Ruttman-Film „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ mitzumachen. War schon der Titel des Films faszinierend, so wurde der Plan geradezu abenteuerlich, als ich erfuhr, Meisel habe für dieses Trio eine spezielle Viertelton-Musik komponiert! Wer würde als Zwanzigjähriger sich eine solche Chance entgehen lassen? Also sagte ich zu und spielte Meisels Vierteltonmusik zum Berlin-Film.

Das Instrument war ein Foerster-Klavier mit zwei Manualen wie beim Cembalo; die obere Tastatur war für die um einen Viertelton erhöhten Klänge bestimmt; diese waren durch ein Plus-Zeichen über den normalen Noten gekennzeichnet. Bei der zweiten Probe erschien ein Vertreter der Firma Foerster, um festzustellen, ob das kostbare Instrument von keinem Unbefugten behandelt wurde. Ich habe dem Herrn eine rasante Klangorgie à la Meisel mit zünftiger Einbeziehung der oberen Tastatur hingezaubert, und der Mann war offenbar beeindruckt und zufriedengestellt.

Vierteltonmusik gehörte damals zu den neuesten Techniken. Ich hatte zwar noch keine solche Musik gespielt, wußte aber, daß ihr eifrigster Verfechter Alois Haba war und von Hindemith geschätzt wurde. Meisel hatte neben einer Jazz-Combo auch dieses aktuellste Klangmittel eingesetzt, wohl um die

geistige Spitzenposition Berlins sinnfällig zu machen.

Unser Trio war auf dem linken Balkon des Taentzien Palastes postiert und hatte verhältnismäßig wenig zu spielen. Meisel hatte unsere Musik als eine Art „Concertino“ eingesetzt, das an lyrischen oder besinnlichen Stellen des Films als Kontrast zu den vielen Abschnitten höchst massiver Klanguausbrüche dienen sollte. Man sprach damals von einem 60–70-Mann Orchester; das dürfte schon aus räumlichen Gründen zu hoch gegriffen sein. Es stimmt zwar, daß die Partitur zum Berlin-Film unvergleichlich massiver mit Blechbläserklängen ausgestattet war als beim „Panzerkreuzer“-Film, aber man weiß ja, daß zu Fortissimo-Orkanen schon ein Dutzend Hörner, Trompeten und Posaunen genügen.

Von meinem Balkonplatz aus konnte ich längere Passagen des Films verfolgen und auf die Musik achten. Dabei fiel mir eine gewisse Diskrepanz zwischen der Komposition und der Filmatmosphäre auf. Meisel ging offenbar von einer Vision aus, von Berlin als einer Art „Gigantopolis“ – mit einigen freundlichen Aspekten. Ruttman dagegen hat in den Ablauf des einen Tages dieser Stadt (ohne Schauspieler) bei Straßenzügen, Parks, Kirchen und Läden auch Berlinisch-Humanes aufscheinen lassen, für das unsere sporadischen Trio-Episoden zu wenig Substanz hatten. Wann und zu welchen Bildern wir überhaupt spielten, konnte ich selbst natürlich nicht feststellen. Nur von einer Szene erfuhr ich es durch den amüsierten Bericht meiner Familie. In der Mittagsphase, wenn alles ruht – sogar das Orchester – illustriert unser Trio eine Szene im Zoo, wo der Elefant sich schläfrig umdreht und schließlich einen riesigen Klacks fallen läßt, – fürwahr ein Bild des Friedens zu unseren zarten Viertelton-Klängen!

Siegfried Borris

BERLIN.
Die Sinfonie der Großstadt

