



Germanica

9 | 1991

Die "Neue Sachlichkeit" Lebensgefühl oder
Markenzeichen

Die sachliche Verzauberung der Großstadt im Film

Cinéma: La grande ville sous le charme de l'objectivité

André Combes



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2397>

DOI : [10.4000/germanica.2397](https://doi.org/10.4000/germanica.2397)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 1991

Pagination : 245-269

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

André Combes, « Die sachliche Verzauberung der Großstadt im Film », *Germanica* [Online], 9 | 1991, Online erschienen am: 17 Juli 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2397> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2397>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Die sachliche Verzauberung der Großstadt im Film

Cinéma: La grande ville sous le charme de l'objectivité

André Combes

Jede Zeit hat ihre eigene optische Einstellung.
Unsere Zeit: die des Films, der Lichtreklame, der
Simultanität sinnlich wahrnehmbarer Ereignisse.

L. Moholy-Nagy, 1925.

Die Bilder enthalten in ihrer Einstellung die
Einstellung des Regisseurs zum Gegenstand...
Daher die propagandistische Gewalt des Films.

Denn er braucht einen Standpunkt nicht zu
beweisen; er läßt ihn nur optisch einnehmen.

B. Balasz, 1930.

Zur Einleitung

- 1 Im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen ein Film: *Berlin. Die Symphonie der Großstadt* von W. Ruttmann (1927), und eine zum Vergleich herangezogene, nie gedrehte Filmskizze vom Bauhaus-Lehrer L. Moholy-Nagy aus dem Jahr 1921-1922: *Dynamik der Großstadt*¹.
- 2 Der Grund für diese Auswahl liegt paradoxerweise darin, daß die fiktionale Behandlung des dokumentarischen Stoffs «Großstadt» tiefe Spuren von der langjährigen, im Falle Ruttmanns vergangenen, Beschäftigung mit rein abstrakten kinematographischen Formenkonstrukten aufweist. Die mögliche «Remanenz» der abstrakten Praxis in der «realistischeren», weil mit identifizierbaren Gegenständen operierenden Darstellungsweise könnte, so jedenfalls meine Hypothese, ein interessantes Licht auf diese konstruktivistisch beeinflusste Rückkehr zum Sachlich-Realen werfen².
- 3 Ausgehend von dem O. Wilde-Zitat aus einem späteren Ruttmann-Film, *Melodie der Welt* (1928) («Das wahre Geheimnis der Welt liegt im Sichtbaren nicht im Unsichtbaren»),

wäre dann aufzuzeigen, wie, um eine ziemlich strapazierte Zauberformel der Zeit zu benutzen, das "Sichtbarmachen" des Sichtbaren mittels des ästhetischen Grundgestus der kinematographischen Moderne bewerkstelligt wird: nämlich durch eine Montage ornamentsloser aber oft perspektivisch herausgehobener Realitätsausschnitte, die die Erzählweise der konventionellen Bildfiktionen bewußt sprengt und deren Sinngehalt in neue Kompositionen einfügt.

- 4 Dieser Modus des Sichtbarmachens setzte aber einen «gleichzeitigen» (E. Bloch) Umgang mit dem «technischen Instrument» voraus. Wie Moholy-Nagy in seiner Formulierung des neuen Anliegens unterstrich, sollte bei der Handhabung der spezifischen Eigenschaften des Mediums Film stärker berücksichtigt werden, daß dieses die Außenwelt nicht nur naturalistisch zu reproduzieren vermochte, sondern vielmehr «filmgemäß» neu zu produzieren hatte:

Der fotografische Apparat als technisches Instrument und wichtigster Produktionsfaktor der Filmgestaltung kopiert «naturgetreu» die Gegenstände der Welt... und so kam es, daß die wesentlichen anderen Elemente der Filmgestaltung nicht genügend geläutert wurden. Spannungen der Form, der Durchdringung, der Hell-Dunkelzusammenhänge, der Bewegung, des Tempos. Damit verlor man die Möglichkeit aus den Augen, eine eklatante filmgemäße Verwendung der gegenständlichen Elemente herbeizuführen, und blieb im Durchschnitt an der Reproduktion von Natur- und Bühnendarstellungen hängen³.

- 5 Weil sie den Status des filmenden Subjekts zugunsten der abzubildenden Objekte und der abbildenden Apparatur auf ein Mindestmaß zu reduzieren schien, soll also die in den Vordergrund gerückte technische Eigengesetzlichkeit des Films besonders herausgestellt werden.
- 6 In dieser Hinsicht unterscheidet sich diese gleichsam avantgardistisch geläuterte *Neue Sachlichkeit* von anderen filmischen Praktiken, die von einigen Filmhistorikern ebenfalls als «neusachlich» eingestuft, hier nicht oder nur am Rande erwähnt werden.
- 7 Um nur zwei Beispiele zu nennen:
- 8 – die sogenannten «Zille-Filme» (z. B. Lamprechts *Die Verrufenen* [1926], Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* [1929] u.a.) über das Berliner «Miljö» dieses «Malers des fünften Standes », die weitgehend eine Fortsetzung des Naturalismus mit anderen (filmischen) Mitteln darstellen
– Dokumentarfilme wie *Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz* (1929) oder *Deutschland zwischen gestern und heute* (1931-1933) von W. Basse, die als bewußt oberflächliche «Tatsachenfilme» den «funktionalen Sinn der Dinge» ignorierten⁴, allenfalls die bloße «Errettung der physischen Realität» im Sinne des späten Kracauer⁵ anstrebten und, mit langen Einstellungen und gewollt unspektakuläre Kameraperspektiven, lauter «Sehenswürdigkeiten des nackten Seins» (B. Balasz) vor Augen führten.
- 9 Diese bewußte Einschränkung involviert konsequenterweise eine begrenztere Definition des Begriffs *Neue Sachlichkeit*, welche trotz der oft behaupteten Priorität des «Da-stellens» vor dem «Dar-stellen» (El Lissitzki) bekanntlich kein formneutrales «Zurück zum Gegenstand» bedeutete.
- 10 Im Bereich des Films und der Photographie wurde vielmehr das Schwergewicht auf eine Re-produktion der Gegenstandswelt durch eine der neuen mechanischen Apparatur gerechte, andersgeartete Sehweise verlagert; diese wurde vielerorts als «neues Sehen» heraufbeschworen und ließ die dargestellten «Objekte», wie hier etwa

das «chamäleonhafte Gesicht» (Ruttman) der Großstadt, gleichsam in einer systematischen Ent-stellung auf der Leinwand «entstehen».

- 11 Zusammenfassend könnte man also, eine Formulierung des damaligen Kunsthistorikers und Ideologiekritikers Carl Einstein leicht abwandelnd, die hier anvisierte Problematik als Analyse der filmspezifischen «Fabrikation von (sachlichen) Fiktionen» bezeichnen.
- 12 Denn an den ausgewählten Filmbeispielen soll u.a. dargelegt werden, auf welche Art und Weise Produktionen dieser *Neuen Sachlichkeit*, die von vielen Forschern zum schärfsten Gegensatz zu den fantasmagorischen Bilder des Expressionismus stilisiert wurden, eine oftmals programmatisch fetischisierte Realität der «Dinge wie sie sind» durch die gewählte Darstellungsweise von neuem verklären, verzaubern oder sonstwie verfehlen. So daß ein besonders scharfsinniger Zeitgenosse, wie der marxistische Film- und Theatertheoretiker B. Balasz, 1930 zu der scheinbar paradoxen, sonst eher in bezug auf expressionistisch Filme anzutreffenden Beurteilung kommen konnte: in Ruttmanns Film seien «keine eigenlebigen Gestalten von wesenhafter Prägnanz, sondern nur Impressionen von Gestalten: Bilder der Bilder... Straßenbahnen und Jazzkapellen, Milchwagen und Frauenbeine, Straßengedränge und Maschinen – das alles... geistert wie aus dem Unterbewußtsein hervor... Die Kamera ist gleichsam nach innen gekehrt, und erfaßt nicht die Erscheinungen der Außenwelt sondern ihre Spiegelung im Bewußtsein»⁶.

Das neue Sehen und die Apparatur. Reproduktion als Konstruktion

Es ist eine andere Natur, die zu der Kamera als die
zum Auge spricht.
W. Benjamin

- 13 Das neue kinematographische Sehen oder die «filmische Wahrnehmung der Welt» (D. Vertov)⁷ wollte mit Hilfe der Apparatur die Wirklichkeit neu konstruieren und folglich getreuer, d.h. gemäß der neuen, von der allgegenwärtigen Technik modulierten Subjektivität abbilden. In den Augen der Modernisten machten die physikalischen Eigenschaften der Zeigemaschine «Kamera» aus dieser eine Art unverzichtbare Vermittlungsinstanz in der subjektiven Verarbeitung der Außenwelt. Als wäre das technisch verbesserte «Kino-Auge», «das vollkommener ist als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen, die den Raum füllen»⁸, für den Einsatz als subjektivitätsreinigende Ordnungsmacht hervorragend geeignet.
- 14 L. Moholy-Nagy umschrieb 1925 diese «Aufforderung zur Umwertung des Sehens» mit folgenden Worten: «Ein jeder wird genötigt sein, das Optischwahre, das aus sich selbst Deutbare, Objektive zu sehen, bevor er überhaupt zu einer möglichen subjektiven Stellungnahme kommen kann»⁹.
- 15 Denn worum es allen Tendenzen der konstruktivistischen Sachlichkeit mit der mediengerechten Verbesserung bestimmter Sinne (Sehen und Hören) ging, war, im eklatanten Unterschied zum abstrakten «neuen Menschen» des ambivalenterweise maschinenfeindlichen und maschinenfetischisierenden Expressionismus, die quasi maschinelle Konstruktion eines neuen, ideologisch wie anthropologisch fortschrittlichen Massenmenschen, der der planmäßigen Freisetzung technischer und geistiger Produktivkräfte Rechnung zu tragen vermöchte. Vor diesem

politischanthropologischen Hintergrund, der ein gemeinsames Merkmal der ganzen europäischen Filmavantgarde war, läßt sich die privilegierte Funktion der Kamera als Produktionsstätte des neuen Sehens richtig einschätzen. Ihre Möglichkeiten vermitteln ein demiurgisches Gefühl der unbegrenzten Produktivität in der Umgestaltung der Beziehung zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommener Wirklichkeit, das nirgends besser zum Ausdruck kommt als in den frühen Texten D. Vertovs. Folgendes stellvertretendes Zitat soll die tiefere anthropologische Komponente beim extrovertierten Ausspielen aller technischen Potentialitäten des Films besser verdeutlichen:

Ich bin Kinoglaz (russisch für Kino-Auge A.C.), ich schaffe einen Menschen, der vollkommener ist als Adam... Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlankesten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch die Montage einen neuen, vollkommenen Menschen... Ich bin ein mechanisches Auge. Ich, die Maschine zeige euch die Welt so, wie nur ich sie sehen kann. Von heute an und in alle Zukunft befreie ich mich von der menschlichen Unbeweglichkeit... ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge... Dies ist mein Weg zur Schaffung einer neuen Wahrnehmung der Welt¹⁰.

16 Wenn man diese zum Verständnis des «Neuen Sehens» höchst aufschlußreichen Allmachtphantasien in die Begriffssprache der Photo- und Filmästhetik übersetzt, bedeutet die neue Handhabung des Mediums u.a:

- intensivierte Schärfung des Blicks durch prägnante Ausschnitte, Vorliebe für starke Lichtkontraste (z.B. mittels Gegenlichtaufnahmen), die die Zweckformen der bevorzugten technischen Motive mit scharfen Konturen versehen
- «Erlebnis der schrägen Sicht und der verschobenen Proportionen» oder «optische Wahrheit des perspektivischen Aufbaus» (Moholy-Nagy) durch extreme Kameraperspektiven: nicht nur Auf- und Untersicht sondern auch Steilsicht, Schrägsicht oder sogar Zerrsicht durch Verwendung stark verzerrender Brennweiten.
- architektonische Strukturierung der Bildfläche und des Raums durch Betonung der geometrischen Elemente der Motive (z.B. Büro- bzw. Warenhäuserfronten, Häuserblockfluchten) und Verwendung von Diagonalen als bevorzugtes Strukturierungsmittel sowie als Träger von Kamerabewegungen,
- vor allem stark rhythmisierte Montage der einzelnen Motive. Dies alles ermöglicht eine «gesteigerte Realität des Alltäglichen» (Moholy-Nagy), unterstreicht das Befremdende an den realen Gegenständen zu dem Zweck, ihren vertrauten stofflichen Realitätsgehalt durch Perspektiven zu relativieren, welche neue Beziehungen zwischen ihnen herstellen oder sonst nicht wahrgenommene Aspekte sichtbar machen:

Der Film... bildet nicht mehr bloß ab, sondern analysiert *durch und mit* (Hervorh. von mir A.C.) der Abbildung seinen Gegenstand¹¹.

17 Viele Elemente des «neuen Sehens» sind in den Ruttmann-Film eingegangen und noch mehr, sofern Texttypographie und Photos ein fundiertes Urteil erlauben, in die Skizze des ohnehin ästhetisch radikaleren Moholy-Nagy.

18 Diese Elemente sind Bestandteile des Gesamtdiskurses der beiden Berlin-Streifen aber gleichzeitig auch Embleme oder Markenzeichen der konstruktivistischen Sachlichkeit im Film: So zeigt z.B. die Eingangssequenz des Ruttmann-Films eine frühmorgendliche, rasende Bahnfahrt durch Berlins Vororte mit einer aus Schienen, Weichen, Masten und Drähten von Stromleitungen, Eisenbögen von Brücken usw. zusammengeschnittenen

Industrielandchaft. An strategischen Stellen des Films sind emblematische Katalysatoren der Dynamik zu sehen: Bilder, die später zukonventionellen Ornamenten der technischen Moderne im Film verkommen werden: schnell geschnittene Nahaufnahmen von rotierenden Rädern, stampfenden Kolben, vollautomatisierten, auf Hochtouren laufenden Produktionsanlagen, mechanisches Schreibmaschinentippen usw. Bei Moholy-Nagy wird beispielsweise die «animalisch wirkende Kraft» eines in extremer Untersicht aufgenommenen Fabrikschornsteines abgebildet. Bildlich herausgestellt oder typographisch visualisiert werden ebenfalls ein Eisenstrommast aus der Unter sieht (Bild), ein «Kran bei Hausbau in Bewegung, Aufnahmen von unten, von oben, schräg» (Text) und «ein Ziegelaufzug, Wieder Kran: in Kreisbewegung» (Text). An anderer Stelle steht ohne Abbildung die der Eingangssequenz des Ruttmann-Films ähnlich konzipierten und an das Vertov-Zitat erinnernde Beschreibung einer «Zugaufnahme von einer Brücke aus: von oben; von unten. (Der Bauch des Zuges, wie er dahin fährt; aus einem Graben zwischen den Schienen aufgenommen.) ». «Der Zug von unten: sonst nie Erlebtes», schreibt Moholy-Nagy dazu.

- 19 An diesem extremen Beispiel eines de facto unmöglichen Erlebnisses läßt sich belegen, daß hier die Dinge nicht nur neu gesehen werden, sondern daß die allgegenwärtige Kamera dem Zuschauer Seherlebnisse und damit verbundene Emotionen verschafft, die mit einer zwar objektiv vorhandenen aber subjektiv kaum erlebbaren Realität zu tun haben. Die Kamera wird tendenziell zum einzigen, wirklich erlebenden Subjekt. Dies gilt auch für extreme Steilsichten oder Luftaufnahmen, für bestimmte Großaufnahmen oder sonstige Vergrößerungen usw., alles Ausnahmeperspektiven, die in der Regel dem gewöhnlichen Menschenblick verwehrt bleiben.
- 20 Desgleichen konnte R. Arnheim, der Filmtheoretiker der *Weltbühne* 1932 im Film des früheren Malers Ruttmann Rückverwandlungen ins Zweidimensionale registrieren, wie in dieser ziemlich steilen Aufsicht von zwei aneinandervorbeifahrenden Straßenbahnen. Als sollte da, wo Raum war, wieder Fläche werden:
- Wer diese Szene betrachtet, sieht zunächst, daß der eine Zug von vorn nach hinten, der andere von hinten nach vorn fährt (räumliches Bild), zugleich aber auch, daß der eine Zug vom untern Bildrahmen zum obern, der andere von oben nach unten sich bewegt (flächiges Bild)¹².
- 21 Diese etwas perverse Sachlichkeit, die durch die Wahl äußerst selten vorkommenden Wirklichkeitserlebnisse, dem menschlichen Subjekt seine objektiv existierenden Unzulänglichkeiten in puncto Wahrnehmung buchstäblich vor Augen führt, scheint, wie schon angedeutet, planmäßig an der Überwindung einer mit etlichen Mängeln behafteten Subjektivität zu arbeiten, die laut MoholyNagy nie reale Abbilder sondern immer noch sozusagen orthopädische «Vorstellungsbilder» erzeugt:
- Das Geheimnis ihrer Wirkung (von Aufsicht, Untersicht, Schrägsicht A.C.) ist, daß der fotografische Apparat das rein optische Bild reproduziert und so die optischwahren Verzeichnungen, Verzerrungen, Verkürzungen usw. zeigt, während unser Auge die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem Vorstellungsbild ergänzt¹³.
- 22 Konsequenter in die Tat umgesetzt nimmt also das neue Sehen vielfach den Abbau der Subjektivität bewußt in Kauf, wird doch Subjektivität als Hindernis oder Ballast betrachtet, was denselben Moholy-Nagy bei der Beschreibung des im *Bauhausbuch* dokumentierten «Versuchs eines objektiven Porträts» zu folgendem Kommentar

veranlaßt: «den Menschen so sachlich aufzunehmen, wie einen Gegenstand, um das fotografische Ergebnis nicht mit subjektiven Wollen zu belasten».

- 23 Das «neue Sehen» macht es also zu seiner Sache, nicht nur den Blick für die neue Wirklichkeit als Welt der technischen Dinge zu schärfen, sondern vielmehr eine neue Ästhetik zu dem Zweck durchzusetzen, das alte Subjekt der Wahrnehmung, um es mit der zeitgenössischen Metapher des Brechts von *Mann und Mann* treffend auszudrücken, planmäßig «umzumontieren».
- 24 Diese neue Ästhetik bedeutet aber möglicherweise weniger eine «Befreiung des Objekts von der Aura» (W. Benjamin) (z.B. von einer neoromantischen bzw. impressionistischen Aura durch Benutzung von sehr hart zeichnenden Linsen), als eine Umwertung derselben. An deren Stelle tritt die Konstruktion einer neuen, rein technischen Aura durch Erzeugung eines nichtexpressionistischen Pathos des grellen Lichts und der scharf kontrastierten, mit wenigen Grauwerten aufgenommenen Helldunkel sowie der ungewohnten Perspektiven; alles Gestaltungsmerkmale, die auf manchem Photo oder in manchem Dokumentarfilm von der neusachlich-ästhetisierenden Faszination großstädtischer Landschaften zeugt.
- 25 Man lese die Beschreibung dieser Aura neuen Typus bei einem der hervorragendsten Vertreter des «neuen Sehens», dem Photographen A. Renger-Patzsch, der sie 1927 in der Fachzeitschrift *Das deutsche Lichtbild* in sachlich-emphatischen Worte kleidete:
- Dem starren Liniengefüge moderner Technik, dem luftigen Gitterwerke der Kräne und Brücken, der Dynamik 1000pferdiger Maschinen im Bilde gerecht zu werden, ist wohl nur der Photographie möglich. (...) Die absolut richtige Form wiedergabe, die Feinheit der Tonabstufung vom höchstem Spitzlicht bis zum tiefsten Kernschatten gibt der technisch gekonnten photographischen Aufnahme den Zauber des Erlebnisses¹⁴.
- 26 Bezogen auf die vom «neuen Sehen» praktizierte Darstellungsweise, erweist sich also etwa die berühmte Gegenüberstellung F. Rohs zwischen «Expressionismus» und «Nachexpressionismus»¹⁵ spricht *Neue Sachlichkeit* für den Bereich des Films und er Photographie als wenig brauchbar. Den «ekstatischen Gegenständen» des Expressionismus stehen keine «nüchternen Gegenstände» gegenüber, der Film der *Neuen Sachlichkeit* ist nicht statisch sondern versteht sich in höchstem Maße, wie wir noch sehen werden, als der rhythmisierten «Dynamik» der modernen Großstadtwelt verpflichtet und konstruiert diese neu durch den Schnitt.

Derealisierung I: Objekte ohne Biographie¹⁶, Massen ohne Gesicht

- 27 Wenn man einer von W. Benjamin 1927 gemachten Feststellung folgt, ist das filmische Objekt eine durch und durch konstruierte Re-produktion, die gerade in bezug auf Großstadtdarstellungen dem sprengstoffähnlichen Einsatz der kinematographischen Mittel eine neue, verklärte Erscheinung verdankt.
- An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und erschienen so, bis der Film war. Er hat denn diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen... Weniger der dauernde Wandel der Bilder als der sprunghafte Wechsel des Standorts bewältigt ein Milieu, das jeder anderen Erschließung sich entzieht, und holt noch

aus der Kleinbürgerwohnung die gleiche Schönheit heraus, die man an einem Alfa-Romeo bewundert¹⁷.

- 28 Nun war das Objekt Großstadt als bevorzugter Topos neusachlicher Darstellung an sich schon ein mehrdimensionales Gebilde, das sich für die Belange des «neuen Sehens» vorzüglich zu eignen schien; da waren zunächst einmal die Requisite der städtisch-technischen Zivilisation, eine Vielzahl von Industriemotiven (Schiene und Bahnschranken, Kräne, Fabrikschornsteine, Brücken, usw.), die sich zu einem Komplex von, im Sinne des «neuen Sehens», photogenen Industrielandschaften zusammenfügten.
- 29 Außerdem waren die deutschen Großstädte der zwanziger Jahre und speziell Berlin der Ort eines gewaltigen soziologischen und städtebaulichen Wandels, wo die neuen Massen der «white collars» mit ihren Arbeitsstätten (große Büro- und Warenhäuser), die traditionellen Fabrikarbeitermassen und die Industrieanlagen immer mehr an den Stadtrand hinausdrängten und dem Stadtbild ein neues, man wage hier die paradoxe Formel, standardisiert-kunterbuntes Gepräge gaben¹⁸. Das Ganze ließ sich filmisch um so leichter in Bilder der neusachlichen, urbanen Moderne umsetzen, als diese der neuen Metropolenkultur mit ihrer Vorliebe für «das Ornament der Masse» (Kracauer) Rechnung trug¹⁹.
- 30 Es war also ein mehrschichtiger Komplex von sozialen Beziehungen, der, wie die zum Emblem avancierten Menschenmengen tagtäglich vor Augen führten, immer «im Fluß» war; und die menschen- und fahrzeuggesättigten Stadtmitten, die sich nachts dank der Leuchtreklamen und der Autoscheinwerfer in faszinierende Lichtmetropolen verwandelten, boten das undifferenzierte «Leben und Treiben» der Großstadt in reinster Form.
- 31 Das Objekt Großstadt konnte also vom «Schauwert» her relativ wahllos und in einer möglichst wertneutralen Nähe am Geschehen eingefangen werden, als hätte die Kamera, sich mit dem an und für sich schon spektakulären Charakter des vorfilmischen «Stadtbildes» zu begnügen²⁰. Man konnte aber auch über das reine Aufnehmen des «Stadtbildes» hinaus versuchen, den «atmosphärischen» Charakter der Großstadt, kaleidoskopartig bzw. «symphonisch» wiederzugeben; ein Konzept, das neben Ruttman auch Carl Mayer, dem Initiator des Berlin-Films anscheinend vorgeschwebt hatte. Er schilderte seinen ursprünglichen Einfall mit einer nahezu kinematographischen Sprachvirtuosität, die den Darstellungspathos, der der *Neuen Sachlichkeit* oft durchaus eigen war, auf eine treffende Formel bringt:
- 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... Es war mir, als hörte ich urplötzlich die tausendstimmige Melodie dieser Stadt. Straßen, Plätze, ganze Komplexe Berlins blendeten gleichsam in mir auf- durchund ineinander... Trubel der Weltstadt, in Bildern zueinander komponiert, was sonst aneinander vorbei lebt, rattert, rast...! Arbeit! Glanz! Elend! Licht! Leben! Tod! Eine Symphonie des Wirklichen mit den ureigensten Mitteln des Films, Bewegung, Rhythmus, Einstellungen und Schnitt instrumentiert.
- 32 Gerade die konsequente bildliche Umsetzung dieses Konzepts, das das genaue Gegenteil der von Ruttman «verhaßten» Form der Reportage sein wollte, machte aus der zwar optisch-musikalisch strukturierten aber höchst zersplitterten Anhäufung von Großstadteindrücken, die nur locker vom zeitlichen Alltagsquerschnitt zusammengehalten wurden, ein Objekt (fast) ohne Biographie.

- 33 Denn es gibt im Film ansatzweise durchaus Biographisches an dem Objekt «Hauptstadtalltag»: z. B. wird der fast klassenspezifische Arbeitstagsbeginn durch die Reihenfolge der Sequenzen deutlich aufgezeigt: frühmorgens gehen die Arbeiter zu Fuß zur Fabrik – um 8 Uhr öffnen die Ladenbesitzer ihre Läden – «Die leitenden Angestellten begeben sich per Auto zur Arbeit. Andere reiten durch den Grunewald. In Bürohäuser werden Schränke und Kassenbücher geöffnet»²¹.
- 34 Wie aber die Sequenz «Mittagspause» zeigt, erschöpfen sich diese «biographischen» Elemente in einem schnellen Aneinanderreihen von Bildern, die zwar thematisch zusammengehören aber das gesellschaftliche Objekt «Mittagspause» lediglich als zusammenhangloses Großstadtschauspiel präsentieren:
- 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 Tages-Saison, vom Grandhotel bis zur Würstchenbude. Ein Mann hält auf einer Bank sein Mittagsschläfchen. Müßiggänger nehmen ihren Kaffee in vornehmen Restaurants ein. Die Mittagspause ist zu Ende.
- 35 Das war einem zur vernichtenden Kritik aufgelegten Kracauer eindeutig zu wenig, der in *Berlin* nur «eine Summe verworrener Vorstellungen, die Literatengehirne über eine Großstadt ausgebrütet haben» erblicken konnte und den Gegensatz zu der beziehungsreicheren Gegenstandsdarstellung in den «großen russischen Filmen» unterstrich:
- 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 sind²².
- 36 In weiteren zeitgenössischen, linksorientierten Kritiken am Ruttmann-Film wird meistens bemängelt, daß das Objekt Großstadt nicht durch die Wahl bestimmter räumlicher bzw. zeitlicher «Querschnitte» und das Aufzeigen gesellschaftlicher Zusammenhänge zu einer sinnvollen, «bildjenseitigen» (Balasz) Konstruktion zusammenmontiert wurde²³.
- 37 Bei Ruttmann wie bei Moholy-Nagy wird aber ein Darstellungsmodus gewählt, der nicht nur gemessen an einem «eingreifenden», metaästhetischen Realismusbegriff, wie ihn etwa Brecht ein Jahrzehnt später klassisch formulieren wird, eine gewisse Distanz zur Realität oder sogar eine Tendenz zur Derealisierung der konkreten Gegenstände aufweist. Gleich am Anfang beider Werke wird eine für deren Gesamtdiskurs typische Ambivalenz inszeniert: abstrakte Figurationen werden als Matrizen des Konkreten sichtbar gemacht.
- 38 Paradebeispiel für diese Ambivalenz ist die Eingangssequenz in *Berlin, die Symphonie der Großstadt*: der Hauptteil, die morgendliche Bahnfahrt nach Berlin durch die Industrievororte, in der die schon genannten industriestädtischen Requisite im Eiltempo ins Bild gerückt werden, bietet zunächst, wohl ohne Absicht, einen objektbiographischen (städtebaulich-soziologischen) Querschnitt, der von den spärlich besiedelten ersten Vororten bis zu den großen Fabrikgeländen an der Spree über die Gartenlauben und die sich im Bau befindlichen Wohnblocksiedlungen das Wachsen einer Hauptstadt dokumentiert. Eingeleitet wurde aber diese erste Sequenz mit ihrer über die gefilmte Landschaft hinausweisenden, sozialen Konkretetheit durch ein bei dem ehemaligen abstrakten Filmemacher Ruttmann übliches Verfahren: das Sich Herausbilden des Konkreten aus dem Spiel abstrakter Formen, das sich aber hier, die Ambivalenz quasi als doppelte Genese zeigend, zunächst anders herum präsentiert: das

symbolträchtige erste, reale Bild des glitzernden Wassers geht in eine wellenartige Bewegung von abstrakten Lichtlinien über, die dann schräg sich nach unten senkend, in Konkretes zurückverwandelt werden: zwei Bahnschranken werden heruntergelassen und lösen dadurch die rasende Bahn-Kamerafahrt aus.

- 39 Desgleichen ist die erste «Szene» des Typofotos Moholy-Nagys eine Steilsicht von oben, die das «Entstehen einer Metallkonstruktion» aus einer «Tricktischaufnahme von sich bewegenden Punkten, Linien, welche in ihrer Gesamtheit in einen Zeppelinbau (Naturaufnahme) übergehen», vor Augen führt.
- 40 Daß reale Gegenstände allein durch die Darstellungsweise, ohne daß auf den Tricktisch²⁴ zurückgegriffen werden muß, «derealisiert» werden und in abstraktere Formen umschlagen können, zeigt am Anfang der Skizze ein an sich schon relativ abstraktes Ineinanderrasen von Häuserreihen und von Autos (Doppelbelichtung) «immer rascher, so daß bald ein Flimmern entsteht», oder Räder, die sich «bis zum verwaschenen Vibrieren» drehen.
- 41 In ähnlicher Weise wird eine solche Derealisierung wieder einmal durch die erste Kamerafahrt deutlich gemacht, deren rasendes Tempo die realen Landschaften (Schienen, Strom-bzw. Telefonleitungen usw.) stellenweise in ein abstraktes Linienspiel verwandelt. Hier trifft zu, was J. Goergen über die ersten filmischen Versuche Ruttmanns schreibt:
- In der Bewegung... löst sich jegliche Form auf; der Gegenstand in Bewegung ist nicht mehr als Objekt, sondern nur noch als Bewegung zu erkennen²⁵.
- 42 Ebenso wie der nah aufgenommene vorbeidefilierende Vordergrund (bogenförmige Eisenträger einer Brückenkonstruktion) eine flimmernde Abwechslung von hellen und dunklen Formen erzeugen kann.
- 43 Auf einem anderen Realitätsniveau angesiedelt sind selbst die ersten Nachtszenen in der letzten Sequenz des Films, die mit später gängig geworden (nach dem Motto: «Lichter der Großstadt») gespickt sind, ein Moment der Derealisierung oder, genauer gesagt, der Dematerialisierung des Objekts «Großstadt»: Aufleuchten der Lichtreklamen, kreisender Lichtkegel des Funkturms, Scheinwerferkarussell der Autos, hell erleuchtete Schaufenster, die sich zeitweise in den Fenstern einer vorbeifahrenden Straßenbahn widerspiegeln oder der glitzernde naße Asphalt verwandeln Berlin in unzählige Lichtpunkte, -linien und -flächen, von deren Hintergrund sich Menschen und Sachen schemenhaft abheben.
- 44 *Dynamik der Grostadt* zeigt seinerseits zwei Photos einer nächtlichen, lichtdurchfluteten Großstadt («Autostraße spiegelglatt. Lichtpfützen. Von oben und schräg mit weghuschenden Autos», «Lichtreklame mit verschwindender und neuerscheinender Lichtschrift/Feuerwerk aus dem Lunapark»), die an die abstrakte «Lichtgestaltung» der von Moholy-Nagy praktizierten, im *Bauhausbuch* ebenfalls dokumentierten «Fotografie ohne Kamera» («Fotogramm») stark erinnert.
- 45 Während die Objektwelt dadurch an Substanz und Konturen verliert, wird in *Berlin* die gefilmte Menschenwelt im Alltagsquerschnitt eher zum neusachlichen Massenornament, zur «Bewegung ohne Gestalt» als zu einer «organischen Masse», d.h. zu einem «Kollektiv-Lebewesen»²⁶, wie sie Balasz bei Eisenstein und Pudowkin ausmacht.
- 46 Im Gegensatz etwa zu dem ebenfalls 1927 uraufgeführten *Metropolis* von F. Lang und zu den zeitgenössischen Massen der «Russenfilme» erhält die Ruttmannsche Menge keine

ausgeprägte «Gestalt» durch den Bildauschnitt, höchstens eine «musikalische» durch den Schnitt. Obwohl sie, wie schon erwähnt, in ihrer sozialen Schichtung erkennbar ist, stellt sie eine relativ amorphe, indifferenzierte Großstadtmenge dar, die nur durch den schnellen Bildwechsel in Bewegung gesetzt wird²⁷ und das neusachliche Gegenstück zu den pathetisch zusammengeballten Massen des Films Langs und erst recht zu den russisch-sowjetischen Massen figuriert.

Derealisierung II: Symphonische Dynamik als «Prinzip Tempo»

Ein rhythmisches Gebilde, das optisch erlebt und
doch nicht sichtbar wird

B. Balasz

- 47 Vorweg die Feststellung, daß Ruttmanns Werk Variationen über das Unheimliche zu bieten scheint. Ihm liegt offensichtlich das befremdende Aufzeigen des Andersseins im Sosein: des Abstrakten im Konkreten und des Konkreten im Abstrakten, des Klanglichen im Bildlichen (*Berlin*) und des Bildlichen im Klanglichen, wie sein «photographisches Hörspiel» *Week-End* beweist, in dem akustische Bilder mit Hilfe von zweckentfremdeten Filmsprachmitteln (z.B. «Tonüberblendungen») zu einem «blinden Film» (Ruttmann) montiert werden²⁸.
- 48 Auf diese Art und Weise wird die Wirklichkeit nicht verdrängt, sondern seine Entstehung als filmische Konstruktion erfolgt durch planmäßige Entstellung.
- 49 Ein Instrument dieser Entstellung ist der schon erwähnte «symphonische» Schnitt, der für Ruttmann wie für MoholyNagy eine bestimmte Form von Dynamik impliziert denn in der Musik ist Dynamik weitgehend eine Frage des Tempos²⁹.
- 50 Es scheint hier eine «innere Notwendigkeit» (Kandinsky) für eine filmische Geburt der Wirklichkeit aus dem Geiste des musikalischen Rhythmus zu geben³⁰, die in dem neusachlichen Film à la Ruttmann die Verwandtschaft zur früheren abstrakten Praxis durchscheinen läßt, zumindest wenn man sich auf die von H. Richter 1928 erörterte Rhythmusproblematik berufen darf:
- Auch im Spielfilm muß der Rhythmus die Handlung unterstützen, stärker muß der Rhythmus sein in Spielfilmen ohne eigentliche Handlung, am stärksten aber in Filmen ohne Gegenstände, an denen sich das Bewußtsein des Beschauers orientieren kann³¹.
- 51 Als würde der Rhythmus in einem direkten Verhältnis zur Abstraktion des Objekts stehen.
- 52 Aber während beispielsweise bei Vertov die ungeheure Fülle des sachlichen Materials nur durch eine nachträglich entdeckte, musikalische Bildkomposition gelöst werden kann, so jedenfalls H. Richter³², ist bei Ruttmann das Problem, bei der «Sichtbarmachung der symphonischen Kurve», genau umgekehrt:
- 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...³³
- 53 Dort der Wille, die Totalität der sachlichen Welt nicht nur durch eine soziopolitische «Dechiffrierung », sondern auch durch eine bildsymphonische Form wiederzugeben, auf die Gefahr hin, daß die Fülle des kompositorisch zu bewältigenden Materials eine

endlose Reihe von konnotativen Assoziationen auslöst, die jede Sinngebung sprengen; hier, das Konzept, reale Gegenstände nur aufgrund bestimmter rhythmischer Eigenschaften auszuwählen und nach formalen Aspekten zu verwerten, als gälte es, den neusachlichen Zeitgeist als pure visuelle Form zu konstruieren; ein Vorhaben, das der Kracauer der Weimarer Zeit dazu verleiten konnte, Stilmittel und dargestellte Wirklichkeit zu identifizieren und abwertend als «Tempo von Berlin» zu bezeichnen³⁴.

- 54 Eine ähnlich geartete Derealisierung durch den Rhythmus hatten schon Balasz und der *Weltbühne-Krücker* H. Kahn konstatiert:

Was hat noch der Rhythmus in Walter Ruttmanns Berlin-Film... mit den Straßenbahnen zu tun, die darin gezeigt werden?... Die Motive sind für den Rhythmus nur Medium: nur Licht, Schatten, Form, Bewegung. Keine Gegenstände mehr. Die optische Musik der Montage läuft in eigener Sphäre neben der Begrifflichkeit des Inhalts einher³⁵.

Bildabläufe..., deren Sichtbarmachen an kein organisches oder mechanisches Ding gebunden ist; Bildabläufe also, deren «Handlung» nur in der Wiedergabe von Bewegungsmomenten selbst besteht und deren «Held» die Form an sich ist³⁶.

- 55 Also keine dialektische Verarbeitung des Objektiven im Subjektiven sondern Fabrikation einer musikalischen Fiktion von real existierenden Objekten durch den Schnitt.

- 56 Indizes dieser auf ein reines Bildertempo angelegte Dynamik sind z.B. in *Berlin* eingeblendete Pfeile, die in keine Richtung weisen sondern als Symbole des Prinzips «Nichtverweilen»³⁷ fungieren und jede allzu konkrete, problematische Verdichtung des Menschlichen (z. B. die Zerstreuung eines Anlaufs durch einen Schupo nach übrigens inszenierten Handgreiflichkeiten oder ein Frauenselbstmord) in den ständigen Bilderfluß hineinreißen. Ein zeitgenössischer Kritiker hat versucht diesen karussellartigen Bilderrhythmus, in dem der Bildgehalt sich verflüchtigt und zu einer reinen Illustration des neusachlich-modernen «Prinzips Tempo» wird, in die Schreibweise umzusetzen:

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 Frau bettelt, ein Hochzeitspaar tritt aus der Kirche...³⁸.

- 57 Weitere Indizes, die sich ebenfalls mit der Zeit zu konventionellen Topoi abnutzen werden wie die Nahzw. Großaufnahmen von auf Hochtouren laufenden Maschinen, sind u. a. auch: rasend schnelles Tippen auf Schreibmaschinen, die sich in derealisierender Mehrfachbelichtung drehen, schnell geschnittene Bilder vom hektischen Umstecken bei der Vermittlung von Telefongesprächen, schnelles Überblenden von Zeitungstiteln und rasche Aufeinanderfolge von sich scheinbar verselbständigenden sensationsheischenden Schlagzeilen («Krise», «Morde», «Heirat», «Geld») usw.

- 58 Dieses «Prinzip Tempo» ist es, das der musikalischen Bilderflut den kaleidoskopischen Charakter einer perspektivlosen «Melodie der (Großstadt)Welt» verleiht, wo der Realitätsgehalt eines jeden Wirklichkeitsabschnitts (Fabrik / Vergnügungsstätte/Zille-Milljöh mit Berliner Gören, Hinterhofmusikanten und Lumpensammlern/politische Straßenagitation usw.) der puren Schaulust zum Opfer fällt. Dadurch verkümmern die Abbildungen des geschäftigen Zentrums Berlins zu einem paradigmatischen

Schaufenster der «modern times », das aus dem Gefilmten ein beziehungsloses Großstadt Sammelsurium macht und nur formal, durch den Schnitt «zusammenhängt».

- 59 In dieser Hinsicht verwischt ein solcher Schnitt die Grenze zwischen Montage und Collage, wie das eine Werbeplakat für den Film zeigt: eine Photocollage von zusammengewürfelten Motive (Schwarzer Lift junge, ausgeschnittene Zeitungstitel und Schlagzeilen, Puppe, Lesender Mann vor Hochhausfronten, Stoppuhr, Auge und liegende Stadtstreicher), die nichts weiter als großstädtische Modernität emblematisch zu bedeuten haben. Der Bild-Text-Streifen von Moholy-Nagy zeigt für seinen Teil eine bewußt forcierte «Dynamik des Optischen» deren Montage stellenweise auf die Erzeugung eines metaoptischen Sinn ausgerichtet ist: die dritte Szene («starre, ruckartige Bewegung eines nach links fahrenden Autos + Auto in die entgegengesetzte Richtung fahrend ») ist zunächst einmal als fast physisch zu spürende, «brutale Einführung in das atemlose Rennen, das Tohuwabohu der Stadt» konzipiert.
- 60 Wenn aber auf die in einem rasenden Tempo fliehenden Häuserreihen die HalbnahEinstellung eines Tigers folgt (unter dem Bild dreimal das Wort «Tempo»), der «wütend in seinem Käfig kreist», soll ein «Kontrast des offenen, unbehinderten Rennens zur Bedrängung, Beengtheit» spürbar gemacht werden, «um das Publikum schon anfangs an Überraschungen und Alogik zu gewöhnen». In ähnlicher Weise wird in einer der letzten Szenen zum Photo eines Löwen ein Text montiert, der folgende Wortbildsequenz enthält:
- Fletschender Löwenkopf (Großaufnahme).
Theater. Schnürböden.
Der Löwenkopf. TEMPO -o-o
Polizei mit Gummiknüppel auf dem Potsdamer
Platz.
Der KNÜPPEL (Großaufnahme). Das Theaterpublikum. Der Löwenkopf immer größer werdend, bis zuletzt der riesige Rachen die Leinwand füllt.
- 61 Hier wird ansatzweise gezeigt, daß durch den Einbau höchst heterogener Realitätsausschnitte, die Stadtwirklichkeit mittels des Schnitttempos zunächst dekonstruiert, «gesprengt» (Benjamin), und dann weniger formal-musikalisch als gedanklich-assoziativ, auf einer höheren, hier möglicherweise sozialkritischen Sinnebene rekonstruiert werden kann.
- 62 Dadurch wird 1921-1922 in noch wenig differenzierter Form eine Montageart vorweggenommen, die auf eine strikte psychische Konditionierung des Zuschauers abzielt und von Eisenstein ab 1923 als «Montage der Attraktionen» definiert wird.
- 63 Dieser beschrieb die angestrebte Konditionierung als «Formung des Zuschauers in einer gewünschten Richtung», die «Attraktion» als «jedes aggressive Moment des Theaters..., das den Zuschauer eine Einwirkung auf die Sinne oder Psyche aussetzt» und die Montage der Attraktionen als «freie Montage bewußt ausgewählter, selbständiger (auch außerhalb der vorliegenden Komposition und Sujet-Szene wirksamen) Einwirkungen (Attraktionen), jedoch mit einer exakten Intention auf einen bestimmten thematischen Endeffekt...»³⁹.
- 64 An dieser Stelle und zum Abschluß dieser Untersuchung scheint mir eine im *Bauhaus-Organ* erschienene grundlegende Kritik des Berlin-Films angebracht, die das ungelöste Dilemma Ruttmanns und vieler Avantgardisten, nämlich «von den vielen möglichkeiten des objekts und der kamera zur Zersplitterung verleitet» worden zu sein, von einem unterschiedlichen aber ebenfalls avantgardistischen Standpunkt aus darlegt.

- 65 Sie kritisiert «das *extensive schildern* einer Vielheit von motiven» statt des «*intensiven gestaltens* eines stofflich enger begrenzten, aber rhythmisch zu beherrschenden gegenständes», wenn auch *Berlin* wegen des Aufgreifens einer konkreten Realität «ein bedeutungsvolles gegenständliches Zentrum» besitzt, das dem Film «immerhin den sinn einer rasenden reportage» verleiht. Sie wirft aber auch die Frage auf, ob der Ruttmann-Film nicht «auf unsere weit durchaus nur wie auf ein verworrenes konglomerat von mechanistischen Zerstückelungen antworten» möchte, als würde eine konstruktivistische Filmästhetik à la Ruttmann weitgehend ungewollt den sachlichen Reflex einer sich zerstückelt präsentierenden Welt der Dinge darstellen und letztendlich auf eine wirklichkeitsgetreue «kunst der Verwirrung» hinauslaufen.
- 66 Die Zeitschrift *bauhaus* rügt dann zum Schluß am Beispiel des Tempos den Einsatz einer avantgardistischen Filmsprache für sinnleere Zwecke:
- 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, großstädtischtechnischen allerweltsgesinnung stehen und immer nur hinter fliehenden nervensensationen hergejagt werden⁴⁰.
- 67 Durch die Subsumierung des Gezeigten unter das «Prinzip Tempo» induziere also diese Ästhetik keine «Dynamik der Großstadt», die dem zuschauenden Subjekt eine Anschauung vermitteln würde, was den Ruttmann-Bewunderer W. Pudowkin merkwürdigerweise zu einem Lob der dadurch erreichten «Hypnose» bewegen konnte:
- Ruttmann gibt dem Zuschauer so lange keine Ruhe, 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... Selbst kurze, einzelne Einstellungen, bei denen man den Verdacht hegen könnte, sie sollten lediglich etwas «vorstellen», erweisen sich als rhythmisch streng kalkuliert⁴¹.
- 68 Vielleicht hätte die Skizze Moholy-Nagys, wäre sie verfilmt worden, zeigen können, daß zur produktiven, ins Unbewußte dringenden Dynamik des Objekts «Großstadt» montierte «Attraktionen» gehören. Als verdichtete Form der reinen Assoziativmontage, als Möglichkeit, die Bewegung (nicht nur die rein physische der Leinwandobjekte sondern auch die geistiginterpretierende der zuschauenden Subjekte) hätten diese das antinaturalistische «Prinzip Tempo» mit dem ebenfalls antinaturalistischen «Prinzip Dialektik» kombinieren können. Dies wäre allerdings kein neusachlicher Weg mehr zum Konkreten gewesen, wäre er doch von ganz anderen Prämissen ausgegangen, etwa der, die W. Benjamin nach einem Moskau-Besuch 1926 aphoristisch formuliert hatte:
- Nur wer in der Entscheidung, mit der Welt seinen dialektischen Frieden gemacht hat, der kann das Konkrete erfassen⁴².
- 69 Der Frieden, den die *Neue Sachlichkeit* mit der Welt abgeschlossen hatte, das Entweder-Oder ihrer «Ding-Entdeckung nach der Ich-Krise» (W. Michel), waren bekanntlich alles andere als dialektisch.

NOTES

1. – Über W. Ruttmann sei auf die sehr kenntnis- und materialreiche Dokumentation von Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* (Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin o.J.) und auf die darin enthaltene Filmo- und Bibliographie verwiesen.

L. Moholy-Nagy's Skizze «Dynamik der Grostadt» wurde als «Typofoto», eine Montage von Photos mit einer sehr bildlich gestalteten Typographie, im achten Band der *Baushausbücher: Malerei, Fotografie, Film* 1925 veröffentlicht. Zitiert wird nach dem repr. Nachdruck der zweiten, veränderten Ausgabe von 1927: *Malerei Fotografie Film* (Mainz und Berlin, 1967).

2. – Während Moholy-Nagy «Formen einfachster Geometrie als Schritt zur Objektivität» verstand, behauptete Ruttmann 1927 sich immer schon auf «Objektivität» besonnen zu haben: «Während der langen Jahre meiner Bewegungsgestaltung aus abstrakten Mittel ließ mich die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen, tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Film-Sinfonie zu schaffen». Vgl. W.R., «Wie ich meinen BERLIN-Film drehte» in: *Licht-Bild-Bühne* Nr. 241 (8. Okt. 1927). Nachgedruckt in: Goergen, a.a.O. S. 80.

3. – L. Moholy-Nagy, a.a.O., S. 31-32.

4. – Vgl. H. Richter: *Der Kampf um den Film* (München, 1976) S. 33.

5. – Vgl. S. Kracauer, *Theorie des Films* (Frankfurt/Main, 1985).

6. – B. Balasz, *Der Geist des Films* (Halle, 1930), repr. Nachdruck (Frankfurt/Main, 1972) S. 110-111.

7. – In einem 1923 veröffentlichten Text (Nachgedruckt in: F.J. Albersmeier: *Texte zur Theorie des Films* (Stuttgart, 1979) S. 28).

D. Vertov war der Theoretiker des «Kino-Auges», d.h. der «dokumentären KinoDechiffrierung der sichtbaren Welt mit Hilfe des menschlichen, unbewaffneten Auges», wie die Definition eines 1929 in deutscher Sprache erschienenen Aufsatzes lautete. Vgl. D. Vertov, «Vom "Kino-Auge" zum "Radio-Auge"», in: K. Witte (Hrsg.), *Theorie des Kinos* (Frankfurt/Main, 1972) S. 88-92.

8. – D. Vertov, ebenda.

9. – Vgl. L. Moholy-Nagy, a.a.O. S. 26.

10. – D. Vertov, in: Albersmaier, a.a.O., S. 34-35.

11. – H. Richter, a.a.O., S. 34.

Zur besseren Veranschaulichung der Handhabung von kinematographischen Mitteln im Geiste des «neuen Sehens» sei auf die zahlreichen Abbildungen in einem zeitgenössischen Buch von H. Richter verwiesen, das er in pädagogischer Absicht für die von ihm mitveranstaltete «Film- und Fotoausstellung des Deutschen Werkbundes» 1929 in Stuttgart verfaßte: *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen*. Fotomechan. Nachdruck (Zürich, 1968).

12. – Vgl. R. Arnheim, *Film als Kunst*, zitiert nach der neuen Ausgabe (München, 1974) S. 27.

13. – Vgl. Moholy-Nagy, a.a.O. S. 26.

14. – Zitiert nach H.G. Vierhuff, *Die Neue Sachlichkeit. Malerei und Fotografie* (Köln, 1980) S. 54.

15. – Vgl. F. Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus* (Leipzig, 1925).

16. – Vgl. S. Tretjakov, «Biographie des Objekts», in: S.T., *Die Arbeit des Schriftstellers* (München, ...).

17. – W. Benjamin in: Die Literarische Welt vom 11. März 1927.

18. – In dieser Hinsicht und für den von der Forschung oft gemachten Vergleich mit Vertovs *Der Mann mit der Kamera* ist eine Bemerkung des Kritikers der kommunistischen *Rote Fahne* beachtenswert, der über den Berlin-Film Ruttmanns schrieb: «Nebenbei gemerkt, es wäre interessant einen Film "Moskau" zu sehen, den Film einer Stadt, dem nicht die Bourgeoisie, sondern das Proletariat das Gepräge gibt».

P. Friedländer, in: *Rote Fahne* vom 25. September 1927. Teilweise nachgedruckt, in: Goergen, a.a.O., S. 118.

19. – Vgl. S. Tretjakov, der unter dem Einfluß eines Berlin-Besuchs 1931 schrieb: «Wer sehen möchte, wo die Kunst der Bourgeoisie noch lebt, kämpft und erfindet, der darf nicht ins Theater gehen oder in eine Kunstausstellung. Der muß sich die Warenhausschaufenster ansehen. Und die Leuchtreklame».

Vgl. S. T.: «Schaufensterreklame», in: F. Mierau, a.a.O., S. 542.

20. – Dies geschieht ziemlich exemplarisch in einer «Das wechselnde Gesicht der Großstadt» betitelten Sequenz des schon erwähnten Basse-Dokumentarfilms, *Deutschland zwischen gestern und heute*.

21. – Im Folgenden übernehme ich die bei Goergen nachgedruckten Inhaltsangaben aus: D. Gebauer/S. Wolf (Hrsg.): *Dokumente zur Geschichte des Films*. Der klassische deutsche Stummfilm. (München, o.J.).

22. – S. Kracauer, in: *Frankfurter Zeitung* vom 13. November 1927. Nachgedruckt, in: Goergen, a.a.O., S. 118.

23. – Stellvertretend hierfür sei an dieser Stelle die in mehrfacher Hinsicht exemplarische Kritik Kracuers. Sie erschien ein Jahr nach der soeben zitierten in der *Frankfurter Zeitung* vom 30.11/1.12.1928: «Ein Werk ohne eigentliche Handlung, das die Großstadt aus einer Folge mikroskopischer Einzelzüge erstehen lassen möchte. Vermittelt es die Wirklichkeit Berlins? Es ist wirklichkeits-blind 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 Ruttman Tausende von détails unverbunden nebeneinander bestehen... Allenfalls liegt dem Film die Idee zugrunde, da Berlin die Stadt des Tempos und der Arbeit sei – eine formale Idee, die erst recht zu keinem Inhalt führt... ».

Man könnte auch wieder den Artikel von P. Friedländer aus *Die Rote Fahne* (25.9.1927) erwähnen, der die von Kracauer vermittelte Konkretheit mit folgenden Worten präzisiert: «Die Großstadt Berlin erscheint hier ohne ihren geschichtlichen Charakter, ohne konkreten Zweck... Berlin ist eine kapitalistische Großstadt. Der Kapitalismus gibt ihr sein Gepräge: die Jagd nach Profit. Jede Minute in dieser Stadt ist ausgefüllt von Klassegegensatz und Klassenkampf. Und diese geschichtliche Tendenz muß erfaßt und dargestellt werden. Wer das nicht tut filmt bloß "Fassade". Die "Objektivität" schlägt in ihr Gegenteil um».

Abgedruckt in: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland*, (Berlin-DDR, 1976) Bd.I, S. 194 ff.

24. – Bezeichnenderweise war der Ruttman-Film in den Augen eines Trickfilmspezialisten «weiter nichts..., als eine geschickt gehandhabte Tricktechnik in Verbindung mit einer Reihe gutgesehener Bilder aus dem täglichen Großstadtleben ». Vgl. «Der Trickfilm im Wandel der Zeit», in: *Film und Volk*, Heft 11/12, Dezember 1929 S. 20.

25. – J. Goergen, a.a.O., S.20.

26. – Vgl. B. Balasz, a.a.O., S. 82-83.

27. – Vgl. die einen Tag nach der Uraufführung im *Tauentzien-Palast* veröffentlichte Kritik des Ruttman-Films in: *Der Kinematograf* vom 24.9.1927 S. 21.

28. – Näheres darüber, in: Goergen a.a.O., S. 130 und ff. H. Richter schreibt in: *Köpfe und Hinterköpfe* (Zürich, 1967): «Ruttmans Technik der assoziativen Tonmontage war im Prinzip nichts anderes als die Übertragung der russischen Montage auf den Ton».

29. – In *Dynamik der Großstadt* kommt das Wort «Tempo» in mehreren typographischen Variationen quasi leitmotivisch vor und verleiht in Ermangelung eines Besseren wenigstens der Aufmachung der Buchseite einen bestimmten Rhythmus.

30. – Vgl. diese für den damaligen «Zeitgeist» der kinematographischen Avantgarde bezeichnende Bemerkung von S. Küppers über Vertov: «Durch sein Instrument hat er das Schauen rhythmisiert, das Sehen klingt, das Theater zerbrach, – was wir durch ihn erleben, ist nur – DIE WIRKLICHKEIT ». In: *Das Kunstblatt* 5/1929. Nachgedruckt, in: F. Mierau, *Russen in Berlin*, a.a.O. S. 509.
31. – Vgl. H. Richter, *Filmgegner...* a.a.O., S. 93.
32. – Vgl. H. Richter: *Der Kampf um den Film*, a.a.O., S. 35 «Zufällig aneinandergeliebt entstand ein wildes Durcheinander von Episoden, die sich gegenseitig störten. Je mehr er den Ursachen dieser Störung nachging, um so mehr erkannte er, daß jedes Bild, jede Szene, jede Einstellung ihren eigenen, sozusagen musikalischen Bewegungsrhythmus besaß, der sich störend bemerkbar machte, wenn man ihn nicht ordnete. Traf es sich aber einmal, da zusammenpassende Bewegungsrhythmen zufällig aufeinandertrafen, so "klang" das Bild, und es entstand etwas einer Melodie Vergleichbares... Wo inhaltlich der "Faden" fehlte, schuf er ihn durch die rythmische Bindung».
33. – W.R.: «Wie ich meinen BERLIN-Film drehte», a.a.O.
34. – Vgl. dazu J. Außenberg, Generaldirektor der deutschen Fox und Auftraggeber Ruttmanns: «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 tausenfältigen Akkord von Arbeit, Schicksal, Elend und Genuß ». In: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 658, 1927. Nachdruck, in: Goergen, a.a.O., S. 116.
35. – B. Balasz, a.a.O., S. 57.
36. – H. Kahn, «Die Film-Symphonie», in: *Die Weltbühne*, 23. Jg., Bd.2, 1927.
37. – Vgl. Jaspers Kritik am Kino und darüber hinaus an der *Neuen Sachlichkeit*: «Das Kino zeigt eine Welt, die so nicht sichtbar wird. Man ist gefesselt von dem indiskreten Darbieten der physiognomischen Wirklichkeit von Menschen. Man erweitert seine optische Erfahrung über alle Völker und Landschaften. Aber man sieht nichts gründlich und verweilend...» In: K.J., *Die geistige Situation der Zeit* (Berlin u. Leipzig, 1931) S. 117.
38. – Vgl. Gong: «Film der Zukunft », in: *Deutsche Republik* vom 7.10.1927. Zitiert nach: *Berlin. Außen und Innen*, Stiftung deutscher Kinemathek (Berlin, 1984) S. 24.
39. – S.M. Eisenstein, «Montage der Attraktionen», in: Albersmeier, *Texte zur Theorie des Films*, a.a.O., S. 47-49.
40. – «filmrhythmus, f Umgestaltung », in: *bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, april-juni 1929. Nachgedruckt, in: Goergen, a.a.O., S. 118-121.
Der mit ihm befreundete H. Richter schrieb 1928: «Die bewußte Bildung von Assoziationen ist eine der wichtigsten Möglichkeiten der Montage... Wir müssen uns darüber klar sein, daß jede Art von Kombination aufeinanderfolgender Bilder eigenartige und zwar sehr starke psychische Wirkungen hervorruft... Wenn also starke psychische Wirkungen sich schon rein aus der Aneinanderreihung der Bilder ergeben, dürfen sie keinesfalls unkontrolliert bleiben. Die psychische Wirkung der Montage muß streng organisiert werden...». H. Richter, *Filmgegner...* a.a.O., S. 79.
41. – Vgl. W. Pudowkin, *Die Zeit in Großaufnahme*, (Berlin-DDR, 1983) S. 557-558.
42. – W. Benjamin, *Städtebilder* (Frankfurt/Main, 1963) S. 8.

RÉSUMÉS

Diese Arbeit möchte untersuchen, inwiefern die von erprobten Vertretern der abstrakten Filmavantgarde in Deutschland (W. Ruttmann und L. MoholyNagy) vollzogene Rückkehr zur Wirklichkeit, die vielfältige ästhetische Praxis der *Neuen Sachlichkeit* verstehen hilft.

War die Bemühung, einer «Neuen Sicht» der dinglichen Realität zum Durchbruch zu verhelfen, nicht gleichzeitig ein Gestus der Derealisierung, der den Abbildungen um so weniger Substanz verlieh, als er (z. B. bei Ruttmann) sich vornahm, die «tonoptischen» Merkmale des Objekts «Großstadt» hervorzukehren?

Ob neusachliche Variationen über das Thema «Melodie der Welt» oder noch vor Eisenstein entwickelte frühe Form einer «Montage der Attraktionen», was bleibt vom damaligen Willen übrig, an einer Entzauberung der Wirklichkeit zu arbeiten?

Ce travail se propose d'analyser dans quelle mesure le retour au réel opéré par des représentants patentés du cinéma abstrait d'avant-garde en Allemagne (W. Ruttmann et L. Moholy-Nagy), peut éclairer la pratique esthétique protéiforme de la *Neue Sachlichkeit*. N'y avait-il pas dans cet attachement à promouvoir une « nouvelle vision » de la réalité concrète, un geste déréalisant où la figuration est d'autant moins substantielle qu'elle prétend par exemple (Ruttmann) exhausser par le montage la « musicalité visuelle » de l'objet « grande ville » ? Variations néo-objectives sur le thème de la « mélodie du monde » ou amorce pré-eisensteinienne d'une forme de « montage des abstractions », qu'en est-il de la volonté du temps d'œuvrer au désenchantement du réel ?

AUTEUR

ANDRÉ COMBES

Université de Lille III