



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Sinfonie der Grosstadt

Mit Walter Ruttmann von Berlin 1927 nach Wien 2012

Verfasser

Gerhard Mokesch, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Otto Mörth

Inhalt

1 Vorwort.....	4
2 Einleitung.....	6
3 Methodenwahl.....	8
4 Vorgehensweise in der Systematischen Filmanalyse.....	12
5 Analyse <i>Rien que des heures</i>	14
6 Analyse <i>Man with a Movie Camera</i>	21
7 Analyse <i>Apropos de Nice</i>	30
8 Analyse <i>Douro, Faina Fluvial</i>	38
9 Analyse <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i>	45
10 Synthese.....	64
11 Ruttmanns Film in Wien.....	69
12 Nachwort.....	74
13 Literaturverzeichnis.....	76
14 Internetrecherche.....	80

Anhang

Abstract.....	83
Ausbildung/Berufserfahrung.....	85
Sequenzprotokoll <i>Rien que les heures (Nichts als die Zeit)</i>	86
Filmdatenbank <i>Rien que les heures (Nothing But Time, Nichts als die Zeit)</i>	91
Sequenzprotokoll <i>Man with a Movie Camera</i>	91
Filmdatenbank <i>Man with a Movie Camera</i>	95
Filmdatenbank <i>A propos de Nice</i>	96
Sequenzprotokoll <i>A propos de Nice</i>	97
Sequenzprotokoll <i>Douro, Faina Fluvial / Harte Arbeit am Fluss Douro</i>	99
Filmdatenbank <i>Douro, Faina Fluvial / Harte Arbeit am Fluss Douro</i>	101
Filmdatenbank <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i>	101
Sequenzprotokoll <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i> 1. Akt.....	103
Sequenzprotokoll <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i> 2. Akt.....	105
Sequenzprotokoll <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i> 3. Akt.....	106
Sequenzprotokoll <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i> 4. Akt.....	107
Sequenzprotokoll <i>Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt</i> 5. Akt.....	109
Biologie der Grosstadt. Filmkritik <i>Wiener Allgemeine Zeitung</i> 2. 6.1928.....	111
Filmkritik <i>Illustrierte Kronen-Zeitung</i> 2. 6. 1928.....	112
Filmvorschau <i>Illustriertes Wiener Extrablatt</i> 1. 6. 1928.....	113

“Warum machen Sie nicht einen Film über Berlin - ohne Story?”

(Carl Mayer)¹⁾

“No film has been more influential, more imitated”

(John Grierson)²⁾

1) Carl Mayers angebliche Frage an Walter Ruttmann, die zur Idee des Films führte.
Quelle: http://www.filmportal.de/film/berlin-die-sinfonie-der-grosstadt_f27ae4b393a74d05aeb5d4cef1225e94

2) Werbeaufdruck auf der US-Ausgabe der DVD von *Berlin, Symphony of a City*, zitiert von Kothenschulte 2008.

1 Vorwort

Bei einer Lehrveranstaltung im Wintersemester 2010 am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien machte ich erstmals Bekanntschaft mit dem Film *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* von Walter Ruttmann. Es war Aufgabe für uns Studierende, den Berlin-Film nachzubauen. Dabei sollten Einstellungslänge, Kameraeinstellung und Szeneninhalte möglichst dem Vorbild entsprechen. Lediglich der Schauplatz des Films wurde vom Berlin des Jahres 1927 in das Wien von 2010/2011 verlegt. Die intensive Beschäftigung mit Drehbuch, Videokamera und Schnittprogramm war Anlass, mich mit dem Menschen Walter Ruttmann und insbesondere mit seinem Film über Berlin befassen zu wollen. Bis zum Erscheinen seines Berlin-Films schrieb der Künstler und Filmemacher seinen Vornamen noch als „Walther“. Erst nach dem großen Filmerfolg ließ er das stumme „h“ in seinem Vornamen weg. In dieser Arbeit ist einheitlich die heute übliche Schreibweise Walter Ruttmann verwendet.

Als Beispiel dafür, wie sehr Walter Ruttmann Menschen seiner Zeit faszinieren und bewegen konnte, sei hier Manoel Oliveira genannt. 2009 zeigte die portugiesische Stiftung *Serralves – Museum für zeitgenössische Kunst* in der Berliner *Akademie der Künste* die Ausstellung *Manoel de Oliveira*. Oliveira, geboren 1908 in Porto / Portugal, ist der älteste aktive Filmemacher der Welt. Im Mittelpunkt der Ausstellung (Anlass war der 100. Geburtstag des Künstlers) stand der erste Film, den Oliveira 1931 im Alter von 23 Jahren gedreht hatte: *Douro, Faina Fluvial (Harte Arbeit am Fluss Douro)*. Links und rechts des

Erstlingswerks waren auf Monitoren die Filme *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* von Walter Ruttmann und *Der Mann mit der Kamera* von Dziga Vertov zu sehen, die großen Vorbilder von Manoel Oliveira¹⁾. In einem in der Zeitschrift *KulturSPIEGEL* 2009 veröffentlichtem Interview bekennt der Filmregisseur:

„Eines Tages schaute ich mir Walter Ruttmanns Film „Berlin-die Sinfonie der Grosstadt“ von 1927 an, ein überwältigendes Epos über das Leben in einer modernen Metropole. So etwas hatte ich noch nie gesehen. Ich beschloss, Regisseur zu werden.“²⁾

Im April 2014 teilte die portugiesische Nachrichtenagentur Lusa unter Berufung auf eine Produktionsfirma mit, dass Manoel Oliveira mit nun 105 Jahren wieder einen Film dreht.³⁾

Die ganz besondere Schnitt - Technik, die Beschäftigung Walter Ruttmanns mit dem Tri-Ergon-Tonfilmsystem an der Schwelle des Übergangs vom Stummfilm zum tönenden Film öffnet die Frage nach Zusammenhängen. Wurden doch im Juni 1928 nur eine Woche nach der Wien-Erstaufführung von Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* die ersten tönenden Filme nach dem Tri-Ergon-Verfahren in der Wiener Urania vorgeführt.

1) Wiensowski, Ingeborg (2009). *Film-Methusalem de Oliveira: Fit wie ein Debütant*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/film-methusalem-de-oliveira-fit-wie-ein-debuetant-a-612197.html>

2) Beier, Lars-Olav (2009). Mit 17 hat man noch Träume. *Der Filmregisseur Manoel de Oliveira, 100, über Zeit, Intimität und Autorennen*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-65891728.html>

3) Deutschlandradio Kultur (2014). *Portugiesischer Regisseur de Oliveira dreht mit 105 noch einen Film*. Zugriff am 12.1.2015 unter http://www.deutschlandradiokultur.de/portugiesischer-regisseur-de-oliveira-dreht-mit-105-noch.265.de.html?drn:news_id=345304

2 Einleitung

Das Thema dieser Arbeit diskutiert die Montagetechnik von Walter Ruttmann, insbesondere seines Films *Berlin, Sinfonie der Grosstadt*. Mit der Technik Ruttmanns sollen nachstehend angeführte, sich mit dem Thema „Stadt“ beschäftigende Filme einen Vergleich ermöglichen:

- *Rien que les heures*, Alberto Cavalcanti 1926
- *Man with a Movie Camera*, Dziga Vertov 1929
- *A propos de Nice*, Jean Vigo 1930
- *Douro, Faina Fluvial*, Manoel Oliveira 1931

Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt von Walter Ruttmann war in Berlin, obwohl kein Spielfilm sondern der Avantgarde zuzurechnen, ein großartiger Erfolg. Die von Ruttmann angewandte Montage-Technik mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 3,4 Sekunden (gewohnt war das Publikum von Spielfilmen Längen von durchschnittlich 14 Sekunden) überraschte die Zuseherinnen und Zuseher im Kino. Helmut Korte führt die Faszinationskraft des Films hauptsächlich auf die Kombination unterschiedlich langer Einstellungen mit extrem kurzen Einstellungen zurück, um das Pulsieren einer Grosstadt zu visualisieren.¹⁾ Mit dieser Arbeit soll festgestellt werden, ob Einstellungslängen in ähnlichen Filmen²⁾ nach gleichem Muster und in ähnlichen Anordnungen erkennbar sind.

1) Korte 2010 S. 67 – 69.

2) Korte 1995 S. 85.

Weiters wird analysiert, wie ein Film zum Thema Grosstadt (Berlin) in einer anderen Stadt (Wien) von den Kinokritikern aufgenommen wurde. Aus der Antwort auf die Frage, worin sich Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* von anderen Städtefilmen der Zwischenkriegszeit unterscheidet kann abgeleitet werden, worin der Erfolg seines Berlin-Films begründbar ist.

Die Einbeziehung der Begleitmusik von Edmund Meisel in die Analysen erscheint insofern problematisch, da besonders bei den zum Vergleich vorhandenen Filmen keine authentischen Musikaufnahmen verfügbar sind. Von Edmund Meisel's sinfonischer Begleitmusik existiert eine Klavierausgabe der Partitur.

Anlässlich des 80-jährigen Jubiläums der Uraufführung des Berlin-Films hatten ZDF und ARTE im Jahr 2007 eine neue Orchestrierung der Originalmusik bei dem Komponisten Bernd Thewes in Auftrag gegeben. Basis dazu waren die Klavierausgabe und die Orchestrierung von Edmund Meisel. Diese Einspielungen sind auf DVD und CD, gespielt vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Frank Strobel, erhältlich.³⁾

Auch wenn ein direkter Vergleich nicht möglich sein wird soll im Verlauf dieser Arbeit der Aspekt des musikalischen Rhythmus im Berlin-Film zusätzlich zur Analyse des visuellen Rhythmus Beachtung finden.⁴⁾

-
- 3) Ruttmann, Walt(h)er 2010. *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt & Melodie der Welt*. [Doppel DVD mit Zusatzmaterial]. Edition Filmmuseum 39. München: Filmmuseum.
Ruttmann, Walter (Regie), Edmund Meisel (Musik), Bernd Thewes (Instrumentation) 2012. *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt. Original Motion Picture Score*. [CD C5067]. Wien: Capriccio.
- 4) vgl. Rückert, Björn und Claudia Bullerjahn (2010). Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt. Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 4*. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm> Zugriff am 12.1.2015.

3 Methodenwahl

Die von einem Film vermittelte Botschaft erfolgt über Bild und Ton. Beim Stummfilm kommen keine gesprochenen Dialoge vor, wohl aber gab es in den Kinos der Stummfilmzeit die musikalische Untermalung der gezeigten Filme, die vom einzelnen Pianisten bis zum großen Begleitorchester reichte. Helmut Korte weist in seiner Einführung in die Systematische Filmanalyse darauf hin, dass jeder Film neben seinen visuellen und auditiven Informationen über einen bewusst gestalteten spezifischen Spannungsaufbau verfügt:

„Durch die Wendungen der Geschichte, das Spiel der Akteure, Schnittrhythmus, Bildkomposition und Toneinsatz, durch das, was die Kamera gerade zeigt, und was außerhalb des Bildraums passiert, kann die Wahrnehmung des Betrachters, seine Aufmerksamkeit gelenkt oder – als Erregung und (An-)Spannung erlebt – bis zur Unerträglichkeit gesteigert, aber im Negativfall auch auf „gähnende“ Langeweile reduziert werden.“¹⁾

Die Bedeutung gebenden Merkmale wie Montage, Kameraaktivitäten, Beleuchtung, die eine quantitative Analyse erfordern würden, müssen jedoch durch qualitative Methoden ergänzt werden, da durch eine hermeneutische Filminterpretation Zusammenhänge aufgedeckt werden können, die bei einer Beschränkung auf rein zählbare Merkmale verborgen bleiben würden.

Besonders ausführlich beschreibt Werner van Appeldorn, der Erfahrungen als Kameramann gesammelt hat ehe er sein Wissen als Kameramann und Lehrbe-

1) Korte 2010 S. 16.

auftragter in Vorlesungen weiter gab, im ersten Teil *Wahrnehmung und Bedeutung* in seinem *Handbuch der Film- und Fernsehproduktion, Psychologie – Gestaltung – Technik* die wichtigsten Details zur menschlichen Aufnahme von Dargestelltem. So ist es die Gestaltwahrnehmung, die für Appeldorn ausschlaggebend ist. Sie spricht vom Sehen und Hören, das in unserem Leben integriert ist. Der Ton gilt als der primäre Reiz, ist mit unserem Gedächtnis verknüpft und lässt, wie auch das Sehen, die menschliche Wahrnehmung zu. Der Mensch hat die Möglichkeit, gezeigte Abbildungen zu vervollständigen. Demnach ist das Sammeln von Seherfahrungen (die Synästhesie) für die Filmgestaltung und damit auch für die Analyse von großer Bedeutung. Weil die Seherfahrung es ermöglicht, ohne Anstrengung Bilder zu erkennen, zu verstehen und sie sich zu merken.

Weiters zeigt Appeldorn auf, dass Gegenstände immer ein Gewicht haben. Das Bild selbst, als Verhältnis von Inhalt und Rahmen wird durch die Gegenstände verändert. Die Bilder bestimmen den Verlauf der Wahrnehmung. Licht ergibt für Gegenstände ein größeres Gewicht. Menschen und ihre Gesichter sind für die Wahrnehmung von besonderer Bedeutung, da sie mehr Gewicht haben als andere größenähnliche Objekte. Im Bildrahmen selbst verändert sich die Bedeutung bei einer unterschiedlichen Anordnung der Gewichte. Da das Gehirn versucht, Ungleichgewichte auszugleichen, kann mit Hilfe von Gewichten der Blick gelenkt und durch gedachte Linien geführt werden.²⁾ Daraus ergibt sich, dass eine rein quantitative Analyse eher nicht zielführend sein kann.

2) Appeldorn 2002.

Auf das Problem der Versprachlichung von Filmen im Analyseverfahren macht Knut Hickethier aufmerksam. Versprachlichung der visuellen Empfindung bedingt immer eine Reduktion und weist darauf hin, dass Filmanalyse immer nur ein sekundärer Text gegenüber dem primären Text des Films sein kann. Wichtig ist es daher, auch das „sinnlich-überwältigende Nicht-Rationale“, die emotionale Wirksamkeit eben auch durch hermeneutische Interpretation zu erkennen.³⁾

Lothar Mikos sieht im Film in erster Linie ein Kommunikationsmittel. Dementsprechend richtet er seine Analysemethode auf die Mittel aus, die ein Film einsetzt, um mit Zuschauern zu kommunizieren. Deshalb sind die Strukturen eines Films im Hinblick auf inhaltliche und erzählerische Kohärenz, im Hinblick auf die gestalterischen Mittel und im Hinblick auf den kommunikativen Prozess zu untersuchen. Diese Vorgehensweise begründet Mikos damit, dass die Sinnhaftigkeit von Film nicht als objektive Gegebenheit existiert, sondern erst während des Zuschauens von den Zuseherinnen und Zusehern hergestellt wird.⁴⁾

Mit dieser Arbeit soll festgestellt werden, ob Einstellungslängen nach gleichem Muster und in ähnlichen Anordnungen bei vergleichbaren Filmen erkennbar sind. Weiters wie die damaligen Kritiker in Wien zur Sinfonie der Grosstadt standen und um schließlich die Frage nach dem „Besonderen“ von *Berlin, Sinfonie der Grosstadt* beantworten zu können, ist daher ein Vergleich mit anderen Filmen mit ähnlichen Inhalten notwendig. Diese vergleichende Vorgehensweise bedingt eine Systematische Filmanalyse. Die Antworten auf

3) Hickethier 1996 S. 27 - 28.

4) Mikos 2008 S. 13.

diese Fragen sollen mittels der Systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte gefunden werden.

Helmut Korte empfiehlt die Systematische Filmanalyse als Idealmodell einer Filmanalyse. Er schlägt vor, die vorhandene Simultanität verschiedener Faktoren in ein überschaubares Nacheinander methodisch aufzulösen. Weiters kann das Zusammenspiel der einzelnen Elemente untersucht und die Wirkungsdominanz in einer intensiven Kontextaufarbeitung bewertet werden. Um die Aussagen entsprechend begründbar und vergleichbar zu machen weist Korte auf bereits entwickelte quantifizierende Verfahren mit den entsprechenden grafischen Darstellungsmöglichkeiten hin. Transkript, Sequenzprotokoll und Einstellungsprotokoll, Einstellungsgrafik und Schnittfrequenzgrafik sind weitere Werkzeuge einer Systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte. Zum Begriff des Idealmodells ist ergänzend zu bemerken, dass es sich hierbei um einen theoretischen Begriff handelt. Das Idealmodell ist eine Abstraktion des Originals und kann daher in der Realität nie erreicht werden. Korte erläutert auch, dass das Idealmodell nicht statisch sondern im weitesten Sinn dynamisch zu verstehen sei. Eine Adaptierung beziehungsweise Modifizierung des Modells auf das eigene Untersuchungsdesign ist durchaus zielführend. Allerdings immer unter der Voraussetzung, dass auf keinen der drei Analysebereiche (Kontext-, Produkt- und Rezeptionsanalyse) verzichtet werden kann. Sehr wohl aber ist es möglich, die drei Analysebereiche verschieden zu gewichten.⁵⁾

5) Korte 2010 S. 23 - 29.

4 Vorgehensweise in der Systematischen Filmanalyse

Helmut Korte baut das Idealmodell der Systematischen Filmanalyse nach den drei Stufen Recherche, Analyse und Synthese auf.

Die Recherche ist in vier einander überschneidende Untersuchungsbereiche gegliedert: Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und Wirkungsrealität.

Für die Antworten zur Montagetechnik, ob Einstellungslängen in ähnlichen Filmen nach gleichem Muster und in ähnlicher Anordnung erkennbar sind, liegt der Schwerpunkt der Recherche im Bereich der Filmrealität der zu vergleichenden Filme. Für die Analyse, wie der Film über Berlin in Wien von den Kritikern aufgenommen wurde ist besonders die Recherche hinsichtlich der Wirkungsrealität erforderlich.

In der Produktanalyse ist der Schwerpunkt bezüglich der Montagetechnik zu setzen, während in der Rezeptionsanalyse schwerpunktmäßig das Kritikerverhalten in Wien zu untersuchen ist. Die Kontextanalyse ist für beide Untersuchungen gleichbedeutend.

Als technische Hilfe im Zuge der Vorbereitung wurden die Filme in ein Videoschnittprogramm am PC geladen und je Einstellung geschnitten. Damit war die Basis für Einstellungsprotokoll und für Sequenzprotokoll gegeben, aus welchen Schnittfrequenzgrafiken mittels Übertragung in ein Tabellenprogramm erzeugt werden konnten.

In der Schnittfrequenzgrafik wird die Anzahl der Einstellungen in einer Vertikalachse zur jeweiligen Zeiteinheit in der Horizontalachse in Beziehung gesetzt. Bei jedem der zu vergleichenden Filme wurden die geschnittenen Einstellungen

pro Minute gezählt. Zu beachten ist, dass es sich bei den Schnitten um offensichtliche Änderungen der Kaderpositionierung handelt. Dabei ist es durchaus möglich, dass Aufnahmen mit gleichen Einstellungen, unterbrochen (in immer kürzeren Abständen) mit Aufnahmen anderer aber ebenfalls gleicher Einstellungen montiert werden. Von der Aufnahme her handelt es sich dabei eventuell nur um wenige Einstellungen (Kamerapositionen), die in der Montage zu einer gemeinsamen, dynamischen, Spannung erzeugenden Bildfolge montiert werden. Dadurch ergeben sich Einstellungslängen (eigentlich Schnittabstände) von sehr kurzer Dauer. Es muss also unterschieden werden zwischen Einstellungslängen im Rahmen der Filmaufnahme mit der Kamera und Einstellungslängen, die sich aus Schnitt beziehungsweise Montage ergeben. Einstellungslängen in dieser Arbeit beziehen sich auf die Postproduktion.¹⁾

Zusammenfassung in tabellarischer Form über die untersuchten Filme:

Film		Jahr	Dauer	In Min.	Einstellg.	Einst./Min	Einst.Länge
Rien que les heures ²⁾	A. Cavalcanti	1926	00:43:11:20	43,2	352	8,15	7,36 Sek.
Berlin. Die Sinfonie d. Grosst. ³⁾	W. Ruttmann	1927	01:03:32:10	63,5	1124	17,7	3,39 Sek.
Man with a Movie Camera ⁴⁾	D. Vertov	1929	01:06:48:23	66,8	1630	24,4	2,46 Sek.
A propos de Nice ⁵⁾	J. Vigo	1930	00:22:51:05	22,9	357	15,59	3,85 Sek.
Douro, Faina Fluvial ⁶⁾	M. Oliveira	1931	00:18:04:23	18,1	443	24,48	2,45 Sek.

- 1) Vgl. Fuxjäger, Anton 2009. *Wenn Filmwissenschaftler versuchen, sich Maschinen verständlich zu machen.*
- 2) Cavalcanti, Alberto 1926. *Rien que les heures*. Zugriff am 12.1.2015 unter https://www.youtube.com/watch?v=_hJA4a44SGs
- 3) Ruttmann, Walter 2010. *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt*. [Doppel DVD mit Zusatzmaterial]. Edition Filmmuseum 39. München: Filmmuseum.
- 4) Vertov, Dziga 1929. *Man with a Movie Camera*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=-zeCdQJcA88>
- 5) Vigo, Jean 1929. *A propos de Nice*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=G8TI8u2bQ08>
- 6) Oliveira, Manoel 1931. *Douro, Faina Fluvial*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=c5AyldoLUvI>

5 Analyse *Rien que les heures*

Neben *Nanook of the North* von Robert Flaherty (1922) wird auch *Rien que les heures* von Alberto Cavalcanti (1926) als wichtiger Film der Zwanziger Jahre bezeichnet.¹⁾ Beide werden als Non-fiktionale Produktionen eingestuft. Dokumentiert wird im erstgenannten Film ein Jahr des harten Überlebenskampfes von Nanook, einem Eskimo, und seiner Familie. Cavalcanti zeigt in seinem experimentellen Dokumentarfilm den urbanen Lebensraum von Paris während eines Tagesablaufes in gefühlvoll gestalteten Szenen und Charakteren. Vor dem realen Hintergrund der Stadt zeichnet Cavalcanti mittels narrativer Strategien Menschen: Eine durch die Straßen gehende alte Frau, eine Prostituierte und ihren Zuhälter, einen Matrosen als Kunden der Prostituierten sowie eine Zeitungsverkäuferin.

Eingeleitet wird *Rien que les heures* mit dem Zwischentitel „Alle Städte sähen gleich aus, würden sie sich nicht durch ihre Bauwerke unterscheiden“ („Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas“). Es folgen Aufnahmen von einem Eiffelturm-Modell, einer Schneekugel auf einem Sockel mit der Aufschrift „Paris“ und von einem Pariser Stadtplan mit darauf eingezeichneten Sehenswürdigkeiten. Die nächste Szene beginnt mit einem Blick auf vorbeifahrende Autos, ein über die Windschutzscheibe wischendes schaumgetränktes Tuch lässt den Blick auf die Autos hinter einer Schaumschicht verschwinden. Bereits in der folgenden Szene bringt Cavalcanti den menschlichen Aspekt ins Spiel. Elegant gekleidete Damen treffen einander auf

1) Uricchio 1982 S. 291 - 292.

einer Freitreppe. Das bewegte Bild erstarrt zum Foto, welches von einer Hand zerrissen wird, bis eine sehr große Anzahl kleiner Papierschnipsel den Boden bedecken.

Es folgt eine Überblendung, in der sich ein luxuriöses Auto mit Chauffeur zu einem beladenen Eselkarren verändert. Ein menschliches Auge in Großaufnahme leitet über zu Gemälden und Grafiken mit Stadtansichten von Paris. In der Schnittfrequenzgrafik (Minute vier) erkennt man, dass die Längen dieser Einstellungen etwas kürzer gehalten sind. Das hat aber keine Auswirkung auf die dramaturgische Gestaltung (Spannungssteigerung) des Films für den Zuschauer. Der Effekt ist lediglich ähnlich dem, wie wenn man ein Buch zur Hand nähme um darin zu blättern. Nach Namenszügen berühmter Maler flattern kleine Fahnen vieler Länder der Welt im Wind, gefolgt von einer Vielzahl einzelner Augen. Hinweisend zum Filmtitel wird nun der obere Teil einer Uhr gezeigt, deren Ziffern sich beim Vorbeigehen des Stundenzeigers verändern (23-24-13 in 11-12-1).

Das Thema der durch die Straßen gehenden alten Frau ist erstmals in der fünften Minute zu sehen. Dieses Thema wiederholt sich mehrmals bis zum Ende des Films ebenso wie das sich wandelnde Ziffernblatt des Uhrenmotivs und endet mit dem Zusammenbrechen der alten Frau.

In der siebenten Minute nimmt der Film Bezug zur Tageszeit. Ein Mann und eine Frau steigen aus einem haltenden Auto aus. Die Kameraeinstellung zeigt aus einer Obersicht die Beine der beiden Personen. Eine Stoffpuppe fällt zu Boden und wird im Rinnsal weggespült. Es ist also früher Morgen. Das ist am fließenden Wasser im Rinnsal zu erkennen. Noch heute werden die Gassen in Paris am frühen Morgen auf diese Weise gereinigt. Der folgende Zwischentitel

macht zusätzlich auf den frühen Morgen und die letzten Heimkommenden aufmerksam.

Die Bildübergänge im ersten Viertel des Films sind weich, durchwegs mit Überblendungen oder sogar mit Ab- und Aufblenden geschnitten. Cavalcanti verwendet 25 Zwischentitel, um seinen Film zusätzlich zu erklären. Das sind bei einer Filmlänge von 43 Minuten 11 Sekunden im Durchschnitt 1,7 Minuten Abstand zwischen den jeweiligen Zwischentiteln. Die Montage mit langsamen Überblendungen, Ab- und Aufblenden und die das Filmgeschehen zur Ruhe zwingenden Zwischentitel vermitteln den Zuschauerinnen und Zuschauern die Stille der nächtlichen Stadt.

352 Einstellungen im 43 Minuten dauernden Film ergeben eine Durchschnittslänge von 7,36 Sekunden. In der 12. Minute gibt es einen plötzlichen Anstieg auf 18 Einstellungen. Das hat aber wieder keine Tempo- oder Rhythmussteigerung zur Folge. Es ist lediglich nochmals eine Abfolge von Bildern ähnlich wie in der vierten Minute. Diesmal wechseln überfüllte Müllbehälter mit Aufnahmen von reichlich Gemüse und Obst ab. Zusätzlich ist die Bildmontage in der Form des Umblätterns nach links und nach rechts gestaltet.

Der weitere Verlauf hinsichtlich Schnitt und Montage geht rhythmisch gemächlich wie im ersten Viertel des Films weiter.

In Minute 22 zeigt Cavalcanti einen gut gekleideten Mann beim Mittagessen. Dieser schneidet ein großes Stück Fleisch auf seinem Teller. Durch Doppelbelichtung werden aus dem Fleischstück Szenen von Tierschlachtungen beziehungsweise von Arbeiten in einer großen Fleischerei eingeblendet, die nun auf dem Teller zu sehen sind.

Am Nachmittag sind lediglich Szenen in einem Schwimmbad zu sehen. Die aktiven, sportlichen Menschen im Bad werden abgelöst von schlafenden Clochards am Ufer der Seine.

In Minute 24 beginnt der Abend in *Rien que les heures*. Damit fängt die filmische Erzählung über eine junge Frau an. Sie verkauft an einer Straßenecke Zeitungen. Etwas später (Minute 25) legt ihr eine Wahrsagerin die Karten – das Spiel zeigt die Todeskarte.

Eine französische Tradition zeigt Cavalcanti in Minute 27 mit der Prozedur des Absinth-Trinkens. Auf ein Glas mit Absinth wird ein mit Löchern versehener Löffel und darauf ein Stück Zucker gelegt. Anschließend träufelt man langsam kaltes Wasser auf den Zucker, das Zuckerwasser gibt dem ursprünglich grünem Absinth ein milchig-trübes Aussehen und mildert den bitteren Kräutergeschmack.

Minute 31: Die alte Frau, wie ein roter Faden immer wieder durch die Straßen gehend zu sehen, bricht zusammen und bleibt auf dem Boden liegen. Die Erzählung über die Zeitungsverkäuferin wird fortgesetzt. Die Namen der verschiedenen Tageszeitungen sind kreisend zu sehen. Diese Montagetechnik führt zu einem kurzen Anstieg der Schnittfolgen in Minute 32. Die Zeitungsverkäuferin läuft immer schneller, ebenso drehen die Zeitungen immer schneller. Allerdings sieht man nur die Namen der Zeitungen, jedoch keine Schlagzeilen. Anschließend sind wieder die schlafenden Clochards im Bild, die von der erzwungenen Hektik der vorhergehenden Zeitungsszene völlig unberührt bleiben.

Der Abend bringt Kino- und Kabarettprogramme, eine Ringelspielfahrt und eine bemerkenswerte Einstellung in einem Tanzcafé. Im Vordergrund kann man links

den finster blickenden Zuhälter erkennen, rechts spielt ein Akkordeonspieler. In der Bildmitte im Hintergrund lässt Cavalcanti in Mehrfachbelichtung dargestellte Paare tanzen.

Von Minute 36 bis Minute 39 kommt es zum Überfall und Raubmord an der Zeitungsverkäuferin durch den Zuhälter und die an der Straßenecke aufpassende Prostituierte. Diese Dramatik spiegelt sich nun auch in den Schnitten von vier Einstellungen in Minute 36 und 26 Einstellungen in Minute 39 wieder. In diesem Filmabschnitt gibt es auch keine Überblendungen, alle Einstellungen werden hart aneinander montiert. Groß- und Detailaufnahmen der Gesichter dramatisieren die Situation.

Die 41. Filmminute zeigt nochmals die ermordete Zeitungsverkäuferin, die alte Frau, und schließlich die Prostituierte und den Matrosen, die sich in ein Hotelzimmer zurückziehen, während unterstandslose Männer ins Asyl zurückkommen. Der Film endete mit den verführerischen Blicken der Prostituierten und zeigt als letzte Einstellung wieder das Ziffernblatt mit den wechselnden Anzeigen der Ziffern für die Stunden.

Die Kameraführung ist durchwegs unbewegt und somit statisch, lediglich in der Ringelspielszene in der 34. Minute wird die Kamera auf dem Ringelspiel mitgeführt. Auch Ruttmann verwendet so eine Kameraposition in seinem Film. Der Filmablauf ist kontinuierlich, es werden keine aufgenommenen Einstellungen bei der Montage wiederholt. Als einziges Stilmittel der Montage verwendet Cavalcanti Überblendungen. In geringem Maße wird auch eine Schuss-Gegenschuss-ähnliche Montage beim Überfall des Zuhälters auf das Zeitungsmädchen eingesetzt.

Alberto de Almeida Cavalcanti (1897 - 1982) war gebürtiger Brasilianer und studierte in Genf Architektur (auch der um zehn Jahre ältere Walter Ruttmann hatte ein Architekturstudium in Genf begonnen, ehe er sich der impressionistischen Malerei zu wandte). Durch den Kontakt mit dem Avantgarde-Regisseur Marcel L'Herbier kam Cavalcanti in den 1920er Jahren in Paris als Art Director zum Film. 1926 drehte Cavalcanti seinen ersten Film *Rien que les heures*. Bis 1976 schuf er eine Vielzahl weiterer Filme in mehreren europäischen Ländern und in Brasilien. Cavalcanti war ab 1934 sieben Jahre lang für John Griersons Dokumentarfilmergruppe tätig. Daniel Kothenschulte zitiert Grierson am Beginn seines Textes im DVD-Rom Teil des Videos der Edition Filmmuseum 39 Walter Ruttmann - *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt*:

“No film has been more influential, more imitated”²⁾

und weist darauf hin, dass dieser auf der US-Videoausgabe des Berlin-Films abgedruckte Satz nicht nur positiv gemeint ist. Denn Grierson schreibt in seinen *First Principles of Documentary* auch:

“...I hold the symphony tradition of cinema for a danger und *Berlin* for the most dangerous of all film models to follow.”³⁾

Es besteht also die Gefahr, dass Bilder wie Noten zusammengestellt werden und der eigentliche Sinn der visuellen Information verloren geht. Ein neuer Sinnesreiz könnte entstehen, wenn das Abgebildete nicht mehr erkennbar ist. Doch ist das nicht das Wesen der Avantgarde, neue Wege einzuschlagen? Andererseits ist die Gefahr groß, sich in Regeln anderer (musikalischer) Strukturen zu verirren.

2) Grierson zitiert bei Kothenschulte 2008.

3) Grierson 1976 S. 26.

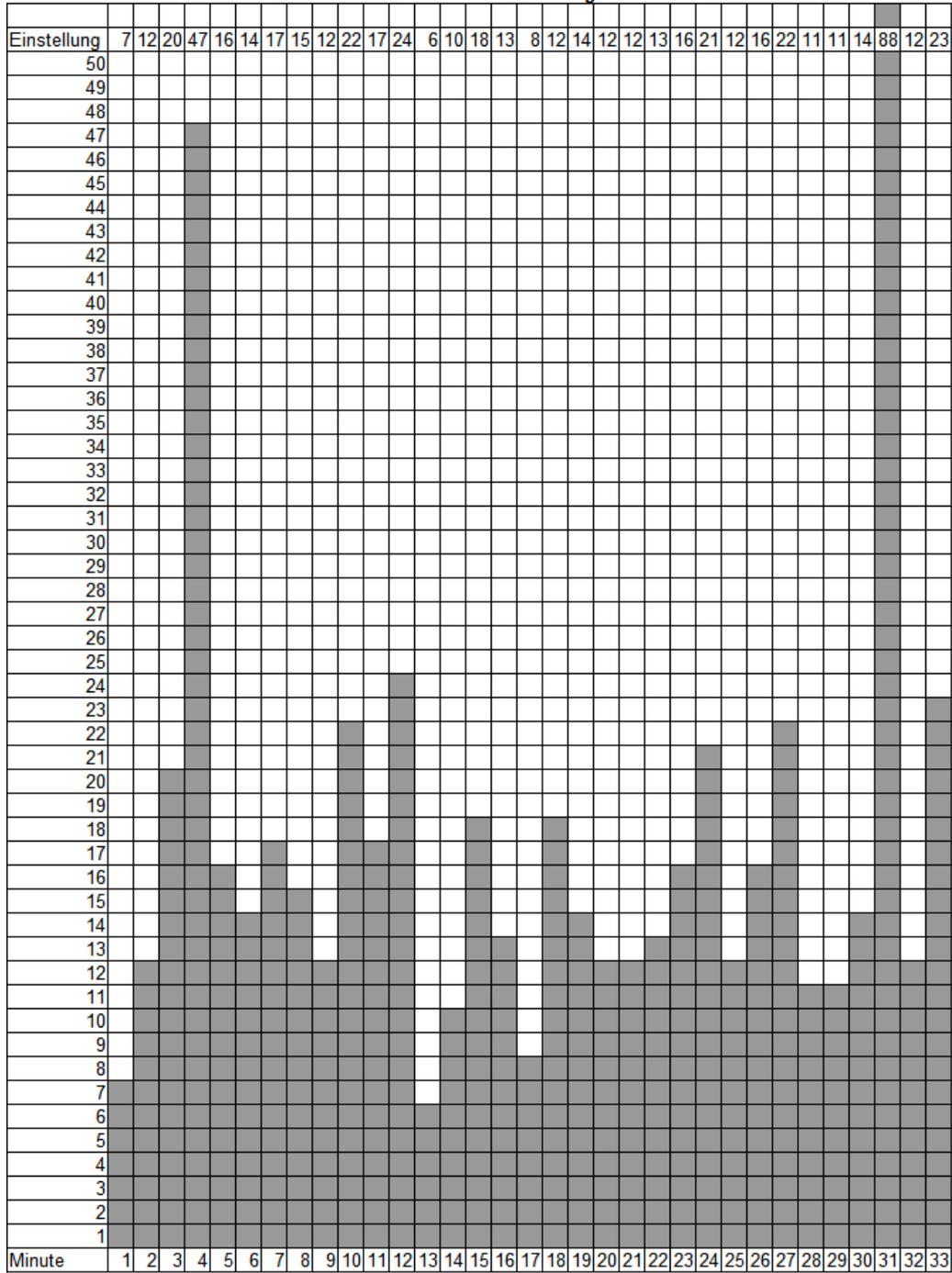
6 Analyse *Man with a Movie Camera*

Dziga Vertov (1896 - 1954), geboren als Denis Arkadyevich Kaufman, hat bei seinem experimentellen Querschnittfilm ebenfalls den Tagesablauf in einer Grosstadt vom ersten Erwachen bis zur abendlichen Freizeitbeschäftigung erfasst. Diese Stadt existiert nicht wirklich, sie ist idealisiert und zusammengesetzt aus Aufnahmen in den im Jahr 1929 russischen Städten Kiew und Odessa (heute Ukraine) sowie Moskau.

Im Vorspann von *Man with a Movie Camera* (Originaltitel *Tschelowjek s kinoapparatom*) weist Vertov explizit darauf hin, dass dieser Film als experimentelle Arbeit gesehen werden soll (Wortlaut im Sequenzprotokoll im Anhang). Der Mann mit der Filmkamera stellt seine Kamera mit dem Stativ auf einem Hügel auf. Im Vordergrund ist gleichfalls eine Kamera zu sehen. Die Zuseherinnen und Zuseher haben den Eindruck, als würde sich der Kameramann auf einer riesigen Filmkamera bewegen. Der Mann kommt in einen leeren Kinosaal. Vorbereitungen für die Filmvorführung werden getroffen, Publikum und Orchester strömen in den Saal.

In der vierten Minute hebt der Dirigent seinen Taktstock und die Musiker konzentrieren sich auf ihren Einsatz. In schneller Schnittfolge werden die Instrumente präsentiert, der Filmvorführer stellt den Lichtbogen des Filmprojektors ein und das Orchester beginnt zu spielen. Mit Beginn der fünften Minuten erhebt sich die Ziffer "1" und die fahrende Kamera führt die Blicke des Publikums durch ein Fenster in ein Zimmer. Dieser spannende Filmanfang zeigt sich in der Schnittfrequenzgrafik mit dem hohen Wert von 47 Einstellungen in der vierten Minute.

MAN WITH A MOVE CAMERA Anfang bis Minute 33



3:08 Orchester – Die Vorführung beginnt

8:55 Kameramann filmt Zug / Frau zieht sich an

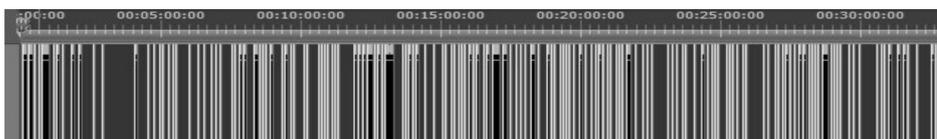
11:32 Objektiv stellt scharf / Fensterläden + Frau/ Blende schließt

14:01 Arbeitsbeginn, Maschinen laufen an

22:44 Filmcutterin

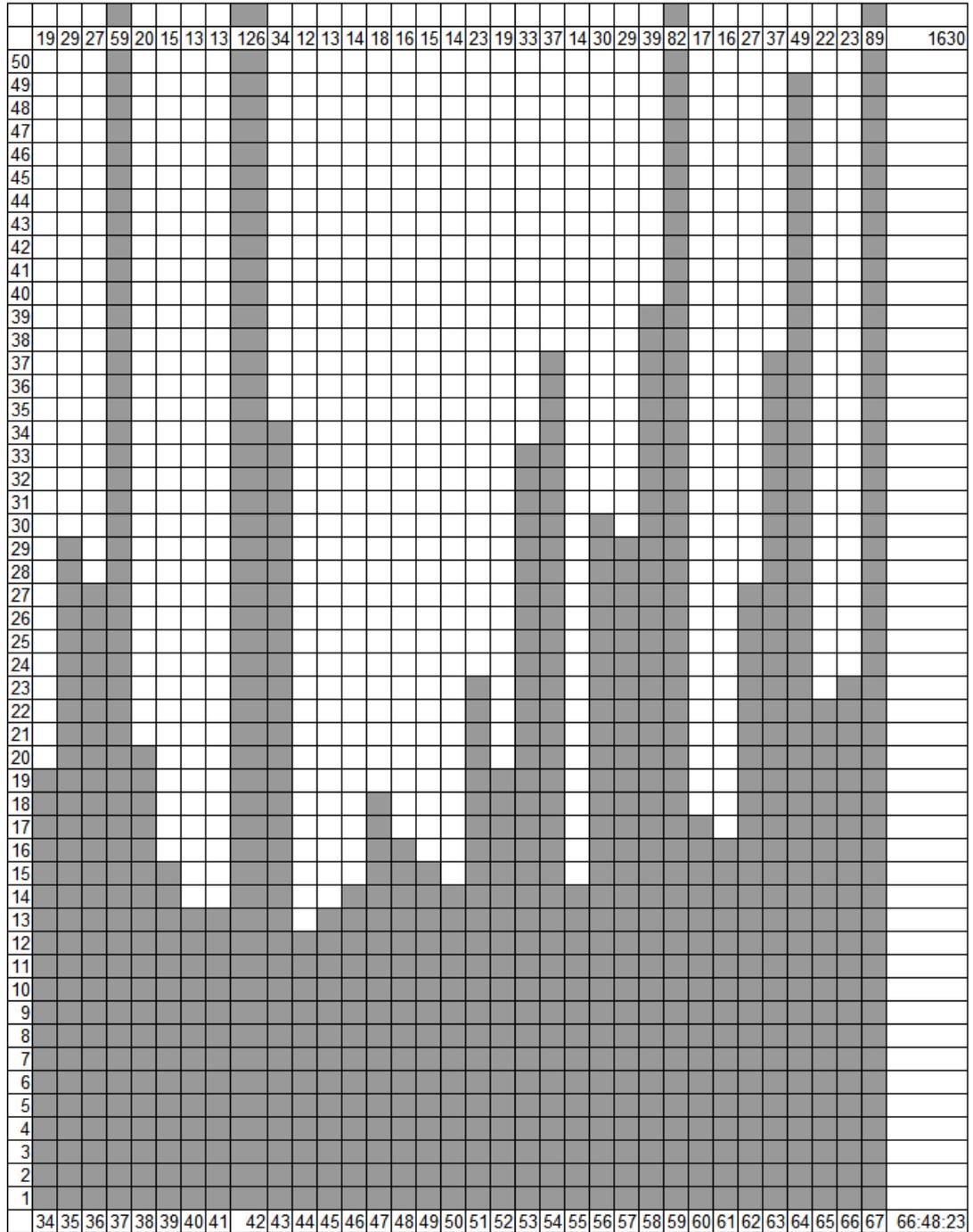
25:25 Amt

Krankenwagen/Unfall 30:24



Grafik: Schnittfrequenzgrafik und Premiere-Schnittbild (Zeitleiste)

MAN WITH A MOVIE CAMERA Minute 34 bis Ende



35:33 Schachtelprod. /Wählamt

36:16 Zigarettenverpackung / Wählamt

41:07 Maschinen produzieren /Kameramann

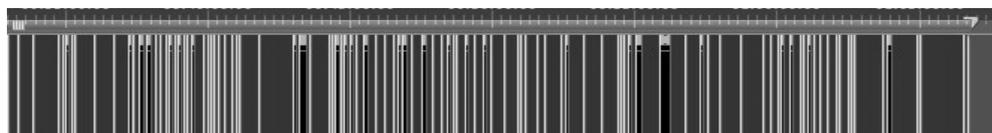
50:54 Sport

53:24 Freizeit Karussell / Motorradrennen

Löffel-Flaschen-Orchester 58:31

Kinozuseher /Straßenverkehr 62:47

Szenenmix 66:00



Grafik: Schnittfrequenzgrafik und Premiere-Schnittbild (Zeitleiste)

Zur Schnittfrequenzgrafik des Films *Man with a Movie Camera* muss angemerkt werden, dass die Einstellungen über 50 pro Minute in den Grafiken nicht dargestellt, wohl aber mit der entsprechenden Zahl vermerkt sind. In der Zeitleiste des Adobe-Premiere-Schnittbildes (unterhalb der Schnittfrequenzgrafiken) sind bei dieser Größendarstellung durch die große Anzahl von Schnitten in kurzen Zeitspannen nur schwarze Flächen zu erkennen.

Die Bilder in den folgenden vier Minuten vermitteln Stille und Ruhe. Menschen schlafen. Vertov zeigt leere Straßen, Schaufensterpuppen, Gebäude und abgeschaltete Maschinen aus unbewegten Kamerapositionen. In der achten Minute erfasst die Kamera ein Auto ohne Verdeck aus der Vogelperspektive. In Augenhöhe hält der Wagen vor einem Haus, der Kameramann steigt ein, die nächste Einstellung ist wieder aus der Vogelperspektive wenn der Wagen wegfährt. Wieder in Augenhöhe entfernt sich der Wagen und verschwindet hinter einem Hügel. Diese einzelnen Einstellungen sind durch kurze Zwischenschnitte unterbrochen (Plakat, Schlafende, Tauben).

Im weiteren Verlauf zeigt Vertov die Episoden¹⁾ "Zug", "Frau erwacht, zieht sich an und wäscht sich" und "Motive der erwachenden Stadt" (Reinigung der Straßenbahnschienen, Unterstandslose auf Bänken, Straße) sowie "Kameramann". Die Handlungsstränge unterbrechen einander und ergänzen sich auch, indem Vertov die sich waschende Frau, das Abspritzen von Einrichtungen der Straße mit Wasser und eine Frau welche ein Fenster reinigt, aneinander montiert. Dies gilt auch für das Abtrocknen der Augen, Aufklappen der Fensterläden, Kameraobjektiv ("Auge der Kamera") und das Spiel mit der

1) vgl. Heftberger 2009. *Auf Spurensuch im Archiv*.

Unschärfe eines blühenden Strauches in der 12. Minute. Die Schnittfrequenz steigt dabei auf 24 Einstellungen. Das ist der dritthöchste Wert in der ersten Filmhälfte. Aus verschiedenen Kamerapositionen zeigt Vertov das Erwachen der Stadt. Untersicht, Normalsicht und Vogelperspektive wechseln ab, ebenso Einstellungen in Groß, Nah, Halbtotal und Total. Die Bilder sind immer mehr angereichert mit Straßenbahnen, Autos und Menschen. Zusätzlich sind nun Maschinen zu sehen, wie sie verschiedene Produktionsarbeiten ausführen und Menschen, die Maschinen bedienen. Immer wieder ist auch der Mann mit der Kamera bei seiner Tätigkeit zu sehen. Die Geschwindigkeit in den Aufnahmen steigert sich (zuvor stehende Räder einer Lokomotive setzen sich in Bewegung, Autos fahren in zwei Spuren nebeneinander, ein Pferd zieht im schnellen Trab eine Kutsche). In diesem Zustand höchsten Tempos lässt Vertov eine Serie stehender, unbewegter Fotografien folgen. In der 23. Minute verharrt das trabende Pferd plötzlich zum Standbild, die Insassen des Wagens und Straßenszenen sind zu Fotografien eingefroren. In einer weiten Einstellung aus der Vogelperspektive ist ein langgestreckter, weiter Platz zu erkennen. Es sind sehr viele Menschen auf diesem Platz, jedoch die Bewegung fehlt. Unmittelbar darauf montiert Vertov Fotografien mit Großaufnahmen von Gesichtern um dann auf einen Filmschneiderraum mit seiner typischen Einrichtung wie Leuchtkasten und Filmarchiv überzuleiten. Nun bewegt sich das Bild wieder. Der Film wird auf dem Teller des Schnittplatzes aufgespult, eine Cutterin schneidet und montiert den belichteten Film, die als Standbild gezeigten Fotos sind wieder in ihrer scheinbaren Bewegung erkennbar.

Nach dieser Episode "Schnittplatz" ist wieder der Mann mit der Kamera zu sehen, Reisende steigen in Hotels ab und aus großer Höhe aufgenommene

Stadtbilder sind zu sehen. Vertov zeigt, dass nicht nur der Verkehr geregelt werden muss. Auch das tägliche Leben muss sich Vorschriften unterwerfen - es folgen die Episoden Standesamt (Hochzeit, Scheidung), Tod und Geburt. Dazwischen immer wieder eingeblendet ist eine Kamera, die von oben alles beobachtet. Während der Scheidungsformalitäten teilt sich das Straßenbild in zwei nach außen kippende Hälften. Auch während des Geburtsaktes ist ein leicht diagonal geteiltes Doppelbild zu erkennen.

In der 30. Minute fahren Straßenbahnen "kreuz und quer" (horizontal links - rechts und vom Bildhintergrund in den Vordergrund und umgekehrt) und Aufzüge bringen Menschen, die ein Haus betreten und verlassen, nach oben und nach unten. Das Bild der Straßenbahnen wird gespiegelt, Menschen bringen sich vor dem Straßenverkehr in Sicherheit. Das Bild der Straße kippt und führt nun in der 31. Minute mit immer kürzer werdenden, insgesamt 88 Einstellungen zu einem optischen Chaos. Es sind Detailaufnahmen eines Auges, Straßenszenen aus Frosch- und aus Vogelperspektive mit geschwenkter, horizontal wie auch vertikal bewegter Kamera.

In der 32. Minute beginnt eine weitere Episode. Ein Telefonanruf verständigt einen Krankenwagen, der Mann mit der Kamera verfolgt den Krankenwagen stehend mit aufnahmebereiter Kamera in einem zweiten Fahrzeug. Die Kameraeinstellungen der Personenaufnahmen sind Nah und Groß, Untersicht und Obersicht wechseln bei den Personenaufnahmen ab. Die Fahrzeuge sind in Totale und Halbtotale, in Froschperspektive, Normalsicht und auch in starker Obersicht aufgenommen. Gleich darauf fahren Feuerwehrautos und Rettung zu einem Einsatz. Die Einsatzfahrzeuge der Feuerwehr fahren aus dem Feuerwehrgebäude nach rechts weg, in den weiteren Einstellungen jedoch

jeweils von rechts nach links. Das Rettungsfahrzeug fährt von links nach rechts. Die weiteren Aufnahmen zeigen Berufstätige (überwiegend Frauen) bei der Arbeit in den Einstellungsgrößen Halbtotale, Groß und Detail. In der 37. Minute führen diese Aufnahmen zu einem Anstieg von 59 Einstellungen. Besonders die Arbeiterinnen bei der Zigarettenverpackung und in der Telefongesprächsvermittlung werden abwechselnd, in immer kürzer werdenden Abständen gezeigt und vermitteln so Stress und Hektik besonders bei eintöniger Fabrikarbeit und bei Dienstleistungen wie der Gesprächsvermittlung.

Nach den Aufnahmen, die nun aus Bergbau, Fabriken und Kraftwerken stammen, wird auch der Mann mit der Kamera während seiner Aufnahmen zum Bestandteil der Arbeitswelt. Dies führt in immer kürzer werdenden Einstellungsfolgen zur absoluten Spitze von 126 Einstellungen in der 42. Minute. Maschinenteile in der Einstellungsgröße Detail aufgenommen wechseln mit dem in Größe Nah aufgenommenen Kameramann. Die neun kürzesten Einstellungen sind nur mehr je ein Frame groß, entsprechen also einer Aneinanderreihung von Einzelbildern.

Eine Stahlbrücke aus Froschperspektive leitet in der 44. Minute zu den Aufnahmen über das Freizeitvergnügen der Bevölkerung über. Menschen am Strand sind zu sehen, ein verhülltes Ringelspiel dessen Umhüllung vor den Augen der Zuseherinnen und Zuseher scheinbar verschwindet, Hölzchen rollen wie von Geisterhand bewegt in verschiedene Positionen und ein Mann stellt eine Wandzeitung zusammen. Verschiedene Sportarten werden ausgeübt. Menschen gehen vom Bord eines Schiffes an Land, darunter auch der Mann mit der Kamera. Am Strand geben sich Damen, einige auch mit nackten Oberkörpern, der Schönheitspflege hin. Der Mann mit der Kamera, nur mehr mit

Badehose bekleidet, stellt das Kamerastativ im seichten Wasser auf.

Zu sehen sind Trickzauberkünstler welche Kinder unterhalten, weitere Sportarten, der Mann mit der Kamera fährt mit dem Motorrad auf einer Rennbahn, auf der auch weitere Männer mit Sportmaschinen unterwegs sind und er ist mit seiner Kamera auch auf dem Ringelspiel zu erblicken, auf dem sich junge Mädchen vergnügen.

Im Film sind weitere "Trickmontagen" zu erkennen. So etwa horizontal doppelt belichtete Aufnahmen mit Straßenbahnen und eine Einstellung bei der in der unteren Hälfte Wohnhäuser aufgenommen mit Obersicht zu sehen sind. In der oberen Bildhälfte baut der Mann mit der Kamera sein Aufnahmegerät auf dem Stativ auf. Es scheint, als würde er in überproportionaler Größe auf einem der Hausdächer stehen. Eine weitere Aufnahme lässt den Mann mit der Kamera aus einem Glas Bier auftauchen. Im Arbeiterklub Odessa sitzen zwei Schachspieler, welche die auf einem Haufen liegenden Schachfiguren durch scheinbares Auseinanderbreiten der Hände auf dem Schachbrett aufstellen. Und in einer Schießbude verschwinden Bierflaschen aus einer Kiste bei jedem Schuss einer jungen Frau mit dem Luftdruckgewehr. Im Klub "Lenin" erscheinen beim Einschalten eines Röhrenradios zuerst ein Akkordeonspieler auf der Fläche des Lautsprechers, später ein menschliches Ohr und Klavier spielende Hände sowie ein sich bewegender Mund.

In der 59. Minute führt die Vorführung eines Löffel-Flaschenorchesterstücks wieder zu einer Anhäufung von 82 Einstellungen durch die Zwischenmontage von fröhlichen Gesichtern. Die Schnitte verdichten sich wieder bis auf zwei Frames, einige erreichen sogar nur mehr die Größe von Einzelbildern, also einem Frame. Die Wirkung auf die Zuseherinnen und Zuseher dieser Schnitt-

Technik ist die eines immer virtuoser werdenden, fröhlichen Musikstücks. Anschließend beginnen Stativ, Kamera und Tasche des Manns mit der Kamera zu tanzen, was das imaginäre Publikum der im Film gezeigten Kinovorstellung erheitert. Es folgen mehrfach belichtete Teile von Szeneausschnitten, die im Film bereits vorgekommen waren. Mit immer wieder dazwischen eingebauten Ausschnitten des imaginären Kinopublikums lässt Vertov einige Stationen seines Films nochmals ablaufen. In einer Mehrfachbelichtung lässt er den Mann mit der Kamera sich nochmals über die Menschenmassen erheben und die Kamera über sie hinweg schwenken.

In einem fulminanten Finale in der letzten Filmminute wirken wieder bis zu zwei Frames kurze Filmausschnitte auf das Publikum. Dazwischen scheint ein mehrfach eingefügtes Augenpaar das Publikum zu beobachten.

Klemens Gruber und Barbara Wurm stellen im Heft 3/2009 von *Maske und Kothurn* zu Beginn ihres ersten Beitrags fest:

“Noch heute, achtzig Jahre nach dem Erscheinen des *Mann mit der Kamera* verspüren wir beim Verlassen des Kinos eine Heiterkeit und unbefangene Entschlossenheit, die ihresgleichen in der Medienwelt suchen.”²⁾

Im Beitrag *Vertov digital* zeigt Barbara Wurm, dass der Erfolg dieses Films nicht nur auf künstlerische Intuition sondern auch auf eine bis ins kleinste Detail geplante Montagekonzeption³⁾ zurückzuführen ist. Also kann *Man with a Movie Camera* als Experiment mit detaillierter Planung, bei der nichts dem Zufall überlassen wurde, bezeichnet werden.

Die Durchschnittsdauer der Einstellungen beträgt 2,46 Sekunden.

2) Gruber 2009 S. 7.

3) Wurm 2009 S. 15 - 43.

7 Analyse *A propos de Nice*

À propos de Nice von Jean Vigo (1905 - 1934) kann ebenso wie die bereits analysierten Filme von Cavalcanti und Vertov als experimenteller Dokumentarfilm und als Avantgardefilm bezeichnet werden. Ebenso wie bei Cavalcanti ist auch ein sozialkritischer Aspekt vorhanden wenn Vigo die Welt der gut gekleideten Nizza-Besucherinnen und -Besucher mit den Einwohnerinnen und Einwohnern und deren täglichem Leben in der Stadt vergleicht. Es gibt keine Hauptfiguren oder bestimmte hervorgehobene Darstellerinnen und Darsteller. Die handelnden Personen in *A propos de Nice* sind die Touristen in und die Einwohner von Nizza.

Für die Umsetzung arbeiteten Vigo und Kaufmann überwiegend mit bewegter Kamera und vielen verschiedenen Einstellungsgrößen. Die einzelnen Einstellungen sind relativ kurz. Der gesamte Film besteht aus 357 Einstellungen, die überwiegend mit hartem Schnitt aneinandergereiht sind. Die Durchschnittslänge einer Einstellung beträgt 3,85 Sekunden. Die längste Einstellung dauert 13 Sekunden. Die Blickperspektive der Kamera zeigt extreme Vogelperspektiven und Top Shots. Der Film ist in uneinheitlichem Rhythmus, in relativ rascher Folge geschnitten. Durch Assoziationsmontage vereint der Film Gegensätze (Tanzende Frauen – Bäume im Wind, Reich – Arm, spazierende Gesellschaft – Vogel Strauß). Die Ankunft von Touristen wird durch Trickaufnahmen dargestellt. Experimentelle Einflüsse sind in der Assoziationsmontage erkennbar (Das Gesicht eines in der Sonne sitzenden Mannes wird innerhalb von Sekunden schwarz).

Der Film zeigt keine zusammenhängende Geschichte. Die Handlung fließt

dahin als Aneinanderreihung und Verflechtung verschiedener Eindrücke. Ein zwei Sekunden kurzes Feuerwerk leitet den Film ein und der Blick fällt aus einer ungewohnt extremen Vogelperspektive aus großer Höhe auf den Jachthafen und setzt sich entlang des Küstenverlaufes fort. Die Kamera filmt in der Einstellung des Top Shot. So entsteht ein Eindruck, als würde die Kamera über der Stadt schweben. Es sind keine Menschen zu erkennen, die Gebäude sind nur ganz klein, lediglich Automobile sind wahrnehmbar. Dadurch wird eine Neugier hervorgerufen und verstärkt, diesen Ort näher kennen lernen zu wollen. Das Besondere an dieser Kameraeinstellung ist auch, dass zur Zeit der Aufnahmen (1930) wohl nur ein ganz kleiner Kreis von Personen die Möglichkeit hatte, die Stadt aus dieser außergewöhnlichen Perspektive wahrzunehmen. Das Bild wird links durch das Meer begrenzt. Auf der rechten Seite ist keine Begrenzung zu sehen. So können die Zuseherinnen und Zuseher nicht erfahren, wie groß eigentlich die Stadt Nizza ist.

Es folgt eine Trickaufnahme in deren Verlauf auf einem Roulette-ähnlichen Spielplatz Jetons bewegt werden. Ein Spielzeugzug hält und zwei wie Reisende aussehende Puppen verlassen den Zug und werden vom Croupier-rechen auf das Spielfeld des Roulettes geschoben. Ab der dritten Filmminute wird die Stadt gereinigt, die Tische der Straßencafes gesäubert und Sonnenschirme werden bereitgelegt. Von der Reinigung beziehungsweise Restauration sind auch die überlebensgroßen Puppen des Karnevalumzugs betroffen. Die Nobelhotels an der Strandpromenade werden von Vigo und Kaufmann "gerade gerichtet" indem die Kamera um den Kadmiummittelpunkt im Halbkreis verdreht wird. Die Prachtbauten werden mit bewegter, gekippter, und in gegensätzliche Richtungen drehender Kamera, die so in einem Dokumentarfilm

normalerweise nicht verwendet wird, gezeigt. Dem Regisseur kommt es dabei nicht so sehr darauf an, die Gebäude deutlich erkennbar darzustellen, sondern mit der Drehung der Kamera ein Gefühl zu erzeugen. Ob dieses Gefühl positiv oder negativ ist, hängt von der jeweiligen individuellen Betrachtungsweise ab. Als nächstes führt Vigo mit Hilfe der subjektiven Kamera über den Weg der Promenade. Die Kamera ist stark nach unten gerichtet, vermittelt eine schnelle (laufende) Bewegung nach vorne. Es ist nicht eindeutig erkennbar, ob es sich bei dieser Aufnahme um einen Zeitraffer handelt. Man erkennt den Weg anhand von Schatten und den teilweise beschädigten Steinplatten des Gehsteigs. Dem Zuschauer wird so das Gefühl vermittelt, dass er selbst durch Nizza spaziert. Auf der Promenade sind sehr viele Menschen unterwegs, bekleidet mit Mantel und Hut, auch aufgespannte Sonnenschirme sind zu erkennen.

Mit Segelregatta, Autorennen und verschiedenen Ballspielen werden Freizeit- und Sportbeschäftigungen vorgestellt. Viele Besucherinnen und Besucher der Strandpromenade sitzen in den Straßencafés, lesen Zeitung oder dösen in der wärmenden Frühlingssonne vor sich hin.

In der zehnten Minute sitzt eine junge Frau auf einem Sessel. Sie wird in fünf verschiedenen Kleidern und schließlich auch völlig nackt gezeigt, ohne ihre Sitzposition zu verändern. Kurze Zeit später sonnt sich ein Mann in einem Liegestuhl. Das Gesicht des Mannes wird durch die Sonneneinstrahlung dunkel und in der darauf folgenden Einstellung sind Krokodile zu sehen.

Aus dem experimentellen Ansatz heraus führt Vigo die Kamera so die Hausfassade entlang, wie ein Besucher vielleicht diese betrachten würde. Die Blickrichtung strebt dabei nach oben. Hierbei verwendet Vigo Detailaufnahmen, um einen Eindruck dieses Gebäudes zu vermitteln. Er folgt dabei den

markanten Linien und Strukturen des Hauses. Die bewegte Kamera folgt den Blicken des menschlichen Auges. Würde ein Tourist diese Gebäude filmen, würde er vermutlich nicht diese Kamerabewegungen wählen. Nachdem Vigo diese Prachtgebäude in seiner Art dargestellt hat, leitet er den Blick der Kamera mittels Froschperspektive in den Himmel, um sich nach einem harten Schnitt in einer engen Gasse wiederzufinden. Aus extremer Froschperspektive verfolgt Vigo den harten Gegensatz von hellem Himmel und dunkler Dachkante die Straße entlang. Er gelangt zu einer „Kreuzung“, folgt dieser und lässt den Blick der Kamera schließlich nach unten sinken und geht somit in eine Normalsicht über. Jetzt wird die enge Straße sichtbar, die eng nebeneinander stehenden Wohnhäuser und die bereits zum Trocknen aufgehängten Wäschestücke. Die nächste Einstellung zeigt die Wäschestücke aus einer anderen Perspektive, dann folgt die Kamera wieder dem Weg der Dachkanten, sinkt an aufgehängten Wäschestücken nach unten und endet bei den waschenden Frauen am öffentlichen Brunnen. Vigo lässt die Kamera sich nicht entlang der Straße sondern entlang der Dachkanten bewegen.

Nun führt die Kamera vorbei an Kindern und Jugendlichen, die auf der Straße spielen, quert den belebten Marktplatz und zeigt verkrüppelte Straßenkinder und eine Katze, die im Abfall eines Rinnsals nach Fressbarem sucht. Schließlich befinden sich die Zuseherinnen und Zuseher in einem Lokal mit sehr elegant gekleideten tanzenden Paaren.

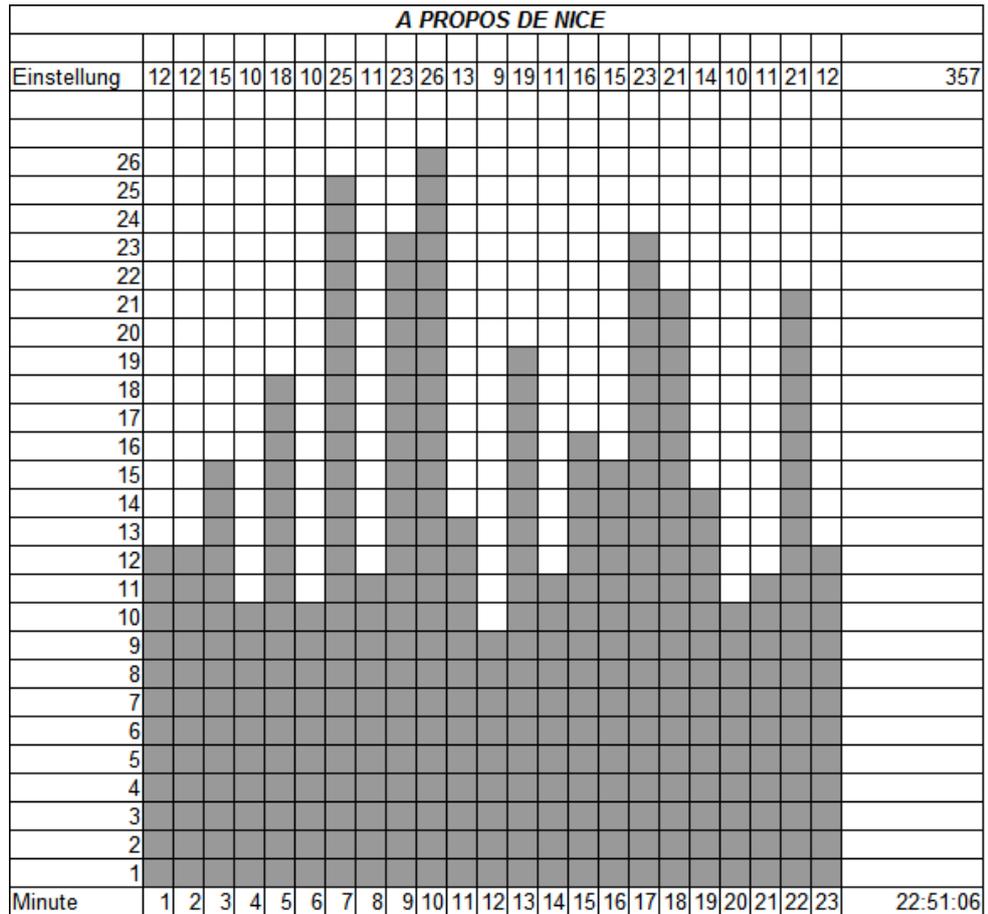
In der 15. Minute beginnt der Karnevalsumzug. Die Überblendung in das neue Thema gestaltet Vigo aus einer Vogelperspektive mit Unschärfe, in der die tanzenden Menschen und Figuren des Umzugs langsam an Schärfe gewinnen. Die Kameraeinstellungen ändern sich zu Nah und Halbtotale. Es ist zu erken-

nen, dass nicht nur lustige Figuren sondern auch Blumen eine wichtige Rolle bei Karnevalsumzug und Blumenkorso spielen.

Ab der 17. Minute ist in Wiederholungen aus der Froschperspektive eine Gruppe sehr junger Frauen zu sehen, die übermütig tanzend ihre Beine hoch heben. Kontrastierend eingeschnitten sind Aufnahmen von Grabkreuzen, marschierendem Militär, Kriegsschiffen und von einem Leichenbegängnis.

In der 19. Minute ist die Schuhputzszene zu sehen: Ein Schuhputzer putzt mit einem Lappen den Schuh eines Kunden so intensiv, dass bald der nackte Fuß zu sehen ist, den der Schuhputzer weiter reinigt. Allerdings ist in der Betrachtung der Einzelbilder zu sehen, dass im Zuge der Überblendung Schuhnackter Fuß auch der linke Fuß des Kunden nackt gezeigt wird, obwohl sich der Reinigungsprozess nur auf den rechten Fuß erstreckt. Ob es sich dabei um eine avantgardistische, vielleicht sogar sozialkritische Idee oder ganz einfach nur einen Anschlussfehler handelt kann nicht erklärt werden.

Die Gruppe tanzender junger Frauen aus der 17. Minute wird wieder gezeigt. Die Tanzenden scheinen immer übermütiger und freizügiger zu werden. Allerdings wird die dargestellte fröhliche Gruppe nun im weiteren Verlauf des Films unrealistisch, sie bewegt sich nur mehr in Zeitlupe. Dafür sind vermehrt Aufnahmen der Grabmale und Figuren des Friedhofs zu sehen. Schließlich kehrt der Blick der Zwischenschnitte zurück zur Meeresbrandung, eine ältere Dame winkt mit dem Taschentuch, eine Karnevalsfigur scheint kaputt zu liegen und das Thema des Films wechselt zu rauchenden Fabriksschloten und Großaufnahmen von Arbeitern. Die letzte Einstellung des Films ist eine 14 Sekunden dauernde Aufnahme eines von Dampf- und Rauchwolken umgebenen Fabriksschlots.



02:02 Reinigung
03:30 Spaziergänger Promenade
05:38 Sport
09:38 Modeschau
10:20 Sonnenanbeter
10:29 Hausfassaden
14:11 Karnevalsanzug
17:57 Schuhputzer
18:04 Leben und Tod
21:07 Fabrik

Grafik: Schnittfrequenzgrafik und Premiere-Schnittbild (Zeitleiste)



Wie bereits erwähnt hat der Film *A propos de Nice* keine durch einen Spannungsaufbau hervorgerufene Höhepunkte, was auch an der Schnittfrequenzgrafik zu erkennen ist. In der Grafik gibt es keine einzeln ausgeprägte

Spitzen. Schnitthäufigkeiten hängen nur mit den jeweiligen Bildinhalten zusammen, führen aber nicht zu einer eventuellen Spannungssteigerung. Durch die kürzer geschnittenen Einstellungen werden jeweils nur die behandelten Themen abwechslungsreicher gezeigt. Das sind in der siebenten Minute Sport, in der neunten und zehnten Minuten die Menschen, die auf der Strandpromenade spazieren, Zeitungen lesen oder ein Nickerchen in der Frühlingssonne genießen. Die ersten beiden Drittel von *A propos de Nice* haben die Stadt und ihre Menschen zum Inhalt. Im dritten Drittel dominiert der berühmte Karneval von Nizza mit den Zwischenschnitten über Krieg und Tod. Hier bewirken die kürzeren Einstellungen in der 17. und in der 18. Minute eine Beschleunigung des Filmrhythmus, was durch die Wiederholung der aus Froschperspektive beobachteten Tanzenden verstärkt wird.

Vigo war Zeit seines Lebens anarchistisch geprägt. Mit seinem Film *A propos de Nice* wollte er das Bürgertum karikieren, das sich in seinen Augen vor allem durch Verklemmtheit und Oberflächlichkeit auszeichnete. Außerdem sollte der Bourgeoise das Proletariat gegenübergestellt werden.

Auf die Stadt Nizza wurde er wegen eines Kuraufenthaltes aufmerksam, und wollte über diese Stadt eine Dokumentation drehen, von Sozialkritik war an diesem Punkt noch keine Rede. Zusammen mit Kaufmann, den er in Paris kennen gelernt hatte, wollte er Nizza als Stadt des Spiels und der Spieler darstellen, allerdings wurde dieser Plan bald wieder verworfen, weil keine Drehgenehmigung im Casino zu bekommen war. Dennoch werden im fertigen Film sehr viele Szenen des Spiels (Trick, Kasino, Sport, Karneval) gezeigt. Das in Nizza gedrehte Material wurde erst am Schneidetisch zu einer endgültigen Form zusammengefügt, der Dreh an sich glich mehr einer Material-sammlung.¹⁾

Um die Rhythmusbeschleunigung in der 22. Minute besser einschätzen zu können (Thema ist hier die Arbeit in einem Stahlwerk), versetzt man sich gedanklich in die Entstehungszeit des Films zurück. 1930 war die Weltwirtschaftskrise auch in Frankreich angekommen, obwohl sie dort weniger stark ausgeprägt war als in anderen Ländern. Die größte Arbeitslosigkeit herrschte bei den Industriearbeitern. Da die Stabilität Frankreichs zu bröckeln begann entwickelte sich eine immer größer werdende Zukunftsangst.

Die erste Aufführung von *A propos de Nice* hatte kein mediales Echo zur Folge, lediglich zwei Zeitungen berichteten über den Film. Erst nach der Aufführung beim „Deuxième Congrès du Cinéma Indépendant“ in Brüssel (27.11. - 1.12.1930) wurden die jungen französischen Avantgarde-Filmmacher auf Vigo aufmerksam. Am Kongress wurden auch die Filme *Melodie der Welt* von Ruttmann und *Man with a Movie Camera* von Vertov gezeigt.²⁾ Nach seinem frühen Tod 1934 wurde Vigo Ruttmann und Vertov in seiner Bedeutung als Filmmacher und auch Eisenstein hinsichtlich der Montagetechnik gleichgestellt. Vigos Filme (*A propos de Nice*, *Taris ou la natation*, *Zéro de conduite* und *L'Atalante*) stellen eine große Ausnahme im Vergleich zu den anderen Filmen dieser Zeit dar, weil sie unkommerziell und unabhängig produziert wurden. Als privat produzierte Filme fanden sie allerdings keinen Verleiher und damit auch keinen Zugang zu größeren Publikumskreisen.

1) Scheibe 2008 S. 58 - 62.

2) Gomes 1998 S. 79.

8 Analyse

Douro, Faina Fluvial (Harte Arbeit am Fluss Douro)

Dieser aus dem Jahr 1931 stammende Kurzfilm von Manoel Oliveira (geb. 1908) ist für den Vergleich in dieser Arbeit sehr interessant. Denn wie im Vorwort bereits erwähnt, führt Oliveira seine Berufswahl als Filmregisseur auf Ruttmanns Film *Berlin Sinfonie der Grosstadt* zurück. In diesem Zeitungsinterview von 2009 gab Oliveira auch Antwort auf die Frage, ob seine Faszination an Ruttmanns Film auf die rasanten Schnittfolgen und das extrem hohe Tempo zurückzuführen sei. Die Antwort Oliveiras war:

“Nein, Tempo im Film wird total überschätzt! Auf dem Fahrersitz eines schnellen Autos hat es etwas Berauschendes, in Höchstgeschwindigkeit über den Asphalt zu rasen. Aber im Kinossessel will ich meine Ruhe haben. Das ein Film aus bewegten Bildern besteht, ist nur ein Klischee. Filmemacher müssen sich Zeit nehmen dürfen, ihre Gedanken auf der Leinwand zu entfalten. Und bei Ruttmann spürte ich in jeder Einstellung die Idee, eine Grosstadt als lebenden Organismus zu zeigen.¹⁾“

Eine Anmerkung: Für den Trailer der Viennale 2014 in Wien gestaltete Oliveira den einminütigen Kurzfilm *Chafariz das Virtudes (Der Brunnen der Tugenden)*. In einer festen Einstellung ist der Wasser speiende barocke Wandbrunnen zu sehen (Kamera Renato Berta) und das Plätschern des Wassers zu hören.

“Es ist ein reines Bild der vergehenden Zeit, des verrinnenden Lebens, der Gegenwart und des Unwiederbringlichen zugleich...“²⁾

1) Beier 2009. *Mit 17 hat man noch Träume. Der Filmregisseur Manoel de Oliveira, 100, über Zeit, Intimität und Autorennen*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-65891728.html>

2) Viennale-Direktor Hans Hurch über den Viennale-Trailer 2014. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.viennale.at/de/trailer2014>

Der Film beginnt mit dem Lichtsignal eines Leuchtturms, aber noch kann das Auge nichts erkennen, weil es rundum dunkel ist. Doch schon bald erkennt man Brandungswellen, Kaimauer und schließlich auch den Leuchtturm bei Tageslicht, zuerst in zwei Einstellungen Weit und schließlich nur die Spitze des Turms aus einer Groß-Einstellung in Froschperspektive. Langsam wird das Bild unscharf. Oliveira führt seine Zuseherinnen und Zuseher ein kurzes Stück von der Flussmündung landeinwärts. An den am Ufer vertäuten Schiffen und Booten und an der markanten Brücke *Ponte Luiz I* erkennt man den Hafen und die durch die Bogenbrücke verbundenen Städte *Porto* und *Villa Nova de Gaia*.

In der dritten und vierten Filmminute ist die zweistöckige Brücke aus den verschiedensten Perspektiven in fast 40 unterschiedlichen Einstellungen zu sehen. In der oberen Etage sind Straßenbahn-gleise zu erkennen. Die Kamerafahrt über die Brücke erinnert sofort an die Zugfahrt am Beginn des Berlin-Films von Walter Ruttmann. Auch Oliveira wiederholt während der Fahrt die Einstellung nach oben zur Fahrleitung und seitlich nach links und rechts.

In der fünften Minute bekommen die Zuseherinnen und Zuseher den Markt zu sehen. In sehr kurz aufeinander folgenden Einstellungen vermittelt Oliveira das geschäftige Treiben. Zwischen den Marktständen am Flussufer fahren Ochsenkarren an den Menschen vorbei, der Blick erfasst von Ladekränen herabhängende Ketten und Eisenteile, Frauen schlichten Stockfisch um und bieten ihre Ware an, während eine Katze interessiert zusieht. An einem anderen Stand sind Sardinen und Brachsen aufgehäuft, etwas weiter liegen Eisenprofile und eine große Menge sauberlich geschlichteter Drahtrollen. Weitere Fische werden angeboten. Oliveira gestaltet eine Szene, in der eine der Fischhändlerinnen mit einem hoch erhobenen Fisch, den sie stürmisch hin- und herbewegt, Kunden

anzulocken versucht. Ein Mann sieht ihr interessiert zu, greift in seine Westentasche und hält zwei Münzen in der Hand, die er der Fischhändlerin auf den Tisch neben einen der Fische legt. Dieses geschäftige Treiben auf dem Markt beschleunigt Oliveira durch schnelle Schnitte, er erreicht dadurch einen ersten Höhepunkt von 45 Einstellungen innerhalb der fünften Minute.

Die Fischerboote und Frachtkähne im Hafen beruhigen nun die am Markt vorhanden gewesene Hektik. In wechselnden Kamerapositionen werden Schiffe entladen, in Froschperspektive aufgenommene Arbeiter schleppen volle Säcke von den Schiffen über schmale Bretter zum Lagerplatz am Ufer. Die Säcke erscheinen durch die von der Kamera gewählte Perspektive noch schwerer. Ein Ochsenkarren, aus starker Obersicht gefilmt, bahnt sich seinen Weg durch die Arbeiter. Neben den Waren türmen sich die Masten der Schiffe hoch in den Himmel, während unten von einem voll beladenen Ruderboot Säcke auf ein Frachtschiff gehoben werden. Weidekörbe voll gepackt mit Fisch werden in einem Brunnen durch Eintauchen gewaschen und schließlich der Größe nach sortiert, aus dem Frachtraum eines anderen Schiffs werden Tabakblätter gebracht, in Körbe gelegt und von Frauen auf dem Kopf weggetragen.

In der neunten Minute, genau in der Mitte des Films, inszeniert Oliveira die Mittagspause. Eine junge Frau kommt mit einem Essenskorb und ruft ihren Mann, der Korb wird ausgepackt. Nun sind in jeder Einstellung essende Kinder und Erwachsene und auch fressende Ochsen, Möwen und Tauben zu sehen. Die Mittagspause gibt Gelegenheit zu neckischen Vergnügungen zwischen Frauen und Männern, ein Akkordeonspieler handhabt sein Musikinstrument, die Arbeit ruht und ebenso ruhen die Arbeiter auf Säcken oder Steinstufen.

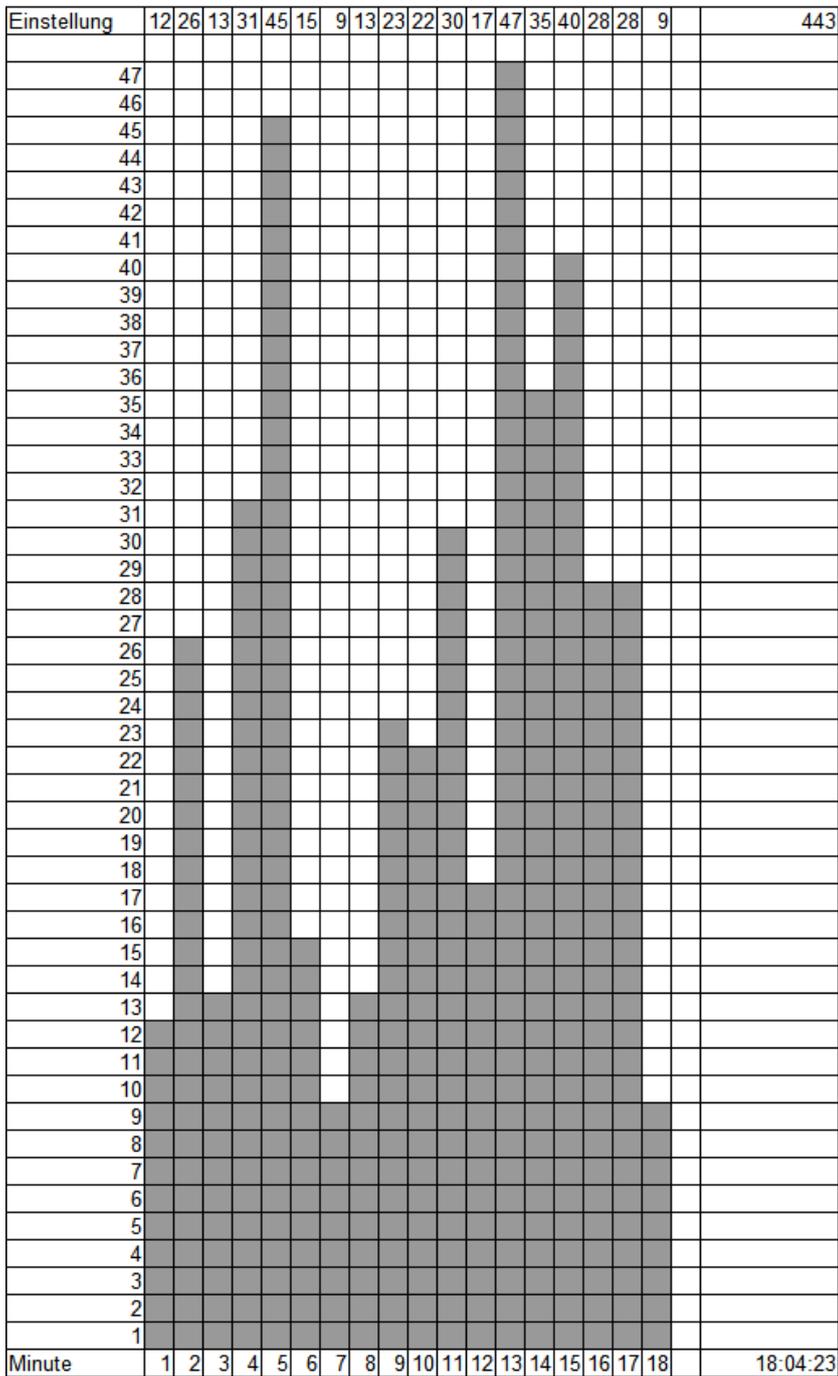
In der elften Minute schweift der Blick der Kamera über die Dächer der Stadt

und durch stufige Altstadtgassen zwischen spielenden Kindern und trocknender Wäsche an den Wäscheleinen vor den Fenstern.

In der 12. Minute sind wieder Frauen und Männer zu sehen, die Lasten von den Schiffen zu Fahrzeugen tragen, zu sehen. Diesmal ist die Kameraeinstellung Weit und die Aufnahme erfolgt aus einer Vogelperspektive. So wird erkennbar, dass es sehr viele Menschen, viele Lastautos und sehr viele Ochsengespanne sind, welche die schwere Arbeit bewältigen.

Ab der 13. Minute nimmt die Handlung eine dramatische Wende. Ein Flugzeug zieht über dem Hafen einige Runden, die Menschen schauen neugierig nach oben. Dabei stößt ein Lastwagenfahrer gegen einen Ochsenkarren. Die Tiere rennen verängstigt weg und trampeln einen jungen Burschen nieder. Die Menschen laufen zum Ort des Unfalls und helfen dem Burschen auf die Beine. Dieser erblickt die stehen gebliebenen Tiere, hebt einen Stock auf und will wütend auf die Tiere einschlagen. Doch da steht ein Polizist zwischen ihm und den Tieren, aufgenommen aus Froschperspektive, mit strengem Blick und unnachgiebiger Körperhaltung. Die Lage entspannt sich, alle nehmen ihre Arbeit wieder auf. Die Dramatik des Unfalls gipfelt in einem Anstieg auf 47 Einstellungen in der 13. Minute, die Entspannung lässt die Schnittfrequenz auf 35 in der 14. Minute absinken und die Arbeitsaufnahme in der 15. Minute wieder auf 40 ansteigen. Die harte Arbeit lässt Mensch, Tier und Maschinen ermüden. Der Kühler des Lastautos beginnt zu kochen, die Ochsen rutschen auf der matschigen Uferböschung, Menschen sinken zu Boden und müssen ihre letzten Kräfte sammeln. Schließlich hört das geschäftige Treiben auf, nur die Möwen fliegen noch und die Fischerboote ziehen in der beginnenden Dämmerung wieder am Leuchtturm vorbei ins Meer hinaus.

DOURO, FAINA FLUVIAL



1:32 Hafen, Stadt, Brücke vom Schiff aus
 2:56 Zugfahrt über Brücke
 3:48 Markt und Hafen
 4:29 Szene Mann kauft Fisch
 5:00 Entladen der Schiffe
 8:36 Mittagspause
 12:22 Szene „Unfall“



Grafik: Schnitffrequenzgrafik und Premiere-Schnittbild (Zeitleiste)

Douro, Faina Fluvial ist als Dokumentarfilm einzustufen. Er zeigt das noch heute von vielen Touristen bewunderte Bauwerk der zweistöckigen Bogenbrücke über den Fluss Douro aus allen ihm zur Verfügung stehenden Einstellungsgrößen. Die Kamera erfasst die Stahlkonstruktion aus der Ferne mit der Einstellung Weit, nähert sich vom Fluss her, fährt unter der Brücke durch, blickt in Detailaufnahmen von einer statischen Position auf Inschriften und Baudetails, geht wieder auf Distanz um die wichtige Verbindung der beiden Städte von oben einschätzen zu können und lässt es sich nicht nehmen, auch aus der Sicht der fahrenden Straßenbahnen die Kamerablicke nach oben, links und rechts schweifen zu lassen.

Oliveira hat aber auch einen bemerkenswerten sozialkritischen Film geschaffen. Für ihn besteht eine Stadt weniger aus Bauwerken, sondern viel mehr aus den Menschen, die das Leben der Stadt ausmachen. So bestimmen auch die Menschen und ihre Arbeit die beiden Spannungsspitzen in der fünften Minute und in der 13. Minute, die der Regisseur zwar mit einer statischen Kameraführung aber in rascher Schnittfolge erzeugt. Auffallend sind wieder die ohne jeden avantgardistischen Anklang gewählten Kamerapositionen, deren sich Kameramann und Regisseur bedienen. Sie richten sich gegen die üblichen Sehgewohnheiten und überraschen die Zuseherinnen und Zuseher mit einem Blickwinkel der Kamera, welchen man eigentlich nicht erwarten würde, weil man selbst nie aus solch einer Position auf die Szene sehen würde. So blickt die Kamera aus der Ladeluke eines Frachtschiffs der mit einem Kran herausbeförderten Fracht von unten, dem dunklen Laderaum der entschwindenden Last nach oben nach. Oder eine Vogelperspektive bei der eine vom Kran gehobene Last von einer noch höheren Stelle aus verfolgt wird. Besonders

eindrucksvoll sind die arbeitenden Menschen abgebildet. Die Kamera erfasst die gebeugten, auf den Schultern schwere Lasten tragenden Körper auf gleicher Höhe, oder auch aus einer Froschperspektive mit dem bei jedem Schritt wippendem Brett im Vordergrund.

In gewissem Sinn kann man auch von einem Querschnittfilm sprechen, wenn man damit das Leben der Fischer und Hafendarbeiter in jenem Zeitraum meint, der im Tagesablauf vom Einlaufen der Boote vorbei am Leuchtturm, bis zum Auslaufen am Abend vorbei am Leuchtturm entsteht.

Der Film setzt sich zusammen aus 443 geschnittenen Einstellungen, die bei einer Gesamtspieldauer von 1085 Sekunden eine durchschnittliche Einstellungslänge von 2,45 Sekunden ergeben. Oliveira verzichtet auf Assoziationsmontagen und Trickaufnahmen. Im Film gibt es keine Hauptdarsteller, die eine durchgehende Handlung zu spielen hätten.

Drei Jahre nach der Erstveröffentlichung gab es bereits die technische Möglichkeit, Filmmaterial zu vertonen. Oliveira ließ von *Luis de Freitas Branco* eine Filmmusik komponieren und fügte die Musik seinem Film hinzu, die Erstveröffentlichung erfolgte 1934.

Die politische Situation war für den Filmemacher nicht einfach. 1933 erließ Premierminister Salazar eine neue Verfassung, schuf das Parlament ab und legte eine Einparteienregierung fest. Regimegegner wurden unterdrückt. 1974 kam es zur Nelkenrevolution. Bis dahin konnte Oliveira lediglich ein Dutzend Filme fertig stellen und arbeitete hauptsächlich auf dem Weingut der Familie. Erst nach 1974 war es in Portugal ohne politischen Druck möglich, Filme herzustellen.

9 **Analyse *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt***

Walter Ruttmann lebte von 1887 bis 1941. Er wurde in Frankfurt am Main geboren, besuchte das Goethe-Gymnasium in seiner Geburtsstadt und begann mit 12 Jahren Cello zu spielen. 1906, ein Jahr nach seinem Abitur, begann er ein Architekturstudium in Zürich. Schon kurze Zeit später wandte er sich von diesem Studium ab und begann ab der Übersiedlung nach München zu malen. 1914 wurde der bis dahin bereits erfolgreiche Maler und Grafiker zum Militär eingezogen. Nach dem Krieg interessierte sich der Künstler Ruttmann mehr und mehr für Filme. Kino und Kunst waren zur damaligen Zeit zwei gegensätzliche, unvereinbare Pole. Doch Ruttmann versuchte eine neue Form von Kunst zu gestalten - Malerei mit Zeit. Mit Hilfe der Technik der Kinematographie wollte er Bilder in rhythmische Bewegung versetzen. 1920 baute der Künstler einen Tricktisch nach eigenen Plänen. Bewegliche, durchsichtige Bildplatten sollten die feuchten Farben am Eintrocknen hindern und schließlich zur kunstvollen Gestaltung in Form des *absoluten Films* führen. 1921 fand die Uraufführung von *Lichtspiel Opus 1* in Berlin statt. Damit war Ruttmann der erste Künstler, der einen abstrakten Film in Deutschland vorgestellt hatte. Diesem Film folgen drei weitere Opus-Filme, abstrakte Arbeiten für Fritz Lang und Paul Wegener sowie abstrakte Filme für Kunden aus der Werbung. Auf seiner avantgardistischen Suche nach neuen Wegen wollte Ruttmann nun statt rein ornamentalen Formen gegenständliche Inhalte verwenden um in einem Kunstfilm seine Gedankenwelt darstellen zu können. Außerdem sollten durch den neuen Film viele Menschen angesprochen werden.¹⁾

1) Goergen 1989 S. 17 - 25.

In den Grundzügen über die Gestaltung des neuen Films über Berlin herrschte zwischen Carl Mayer und Walter Ruttmann Übereinstimmung:

“...sinfonischer Filmaufbau, Querschnittsfilm, Verzicht auf Schauspieler, Konzentration auf das Wirkliche, Gestaltung nur mit den ureigensten Mitteln des Films.”²⁾

Eine Kartothek mit den gesammelten Ideen diente Ruttmann als “Drehbuch” mit dem Vorteil, dass die Karteikarten im Laufe der Filmproduktion mit den Aufnahmen abgeglichen werden konnten, Änderungen und Ergänzungen waren organisatorisch leicht umzusetzen. Wohl gab es eine von Ruttmann festgelegten Entwurf für den Rahmen des Films. Aber Schnitt und neuerliche Motivsuche waren Merkmal der Arbeitsweise. Viele Aufnahmen wurden mit versteckter Kamera gedreht. Manchmal war es aber auch notwendig, zu inszenieren, wie die Schlägerei und die Selbstmordszene. Während der Montage wurden die Bildabläufe auch in Bezug auf die Filmmusik von Edmund Meisel abgestimmt und der Musik untergeordnet. Jeanpaul Goergen berichtet auch über den großen Erfolg, den *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* bei seiner Premiere im Tauentzienpalast beim Publikum fand.³⁾

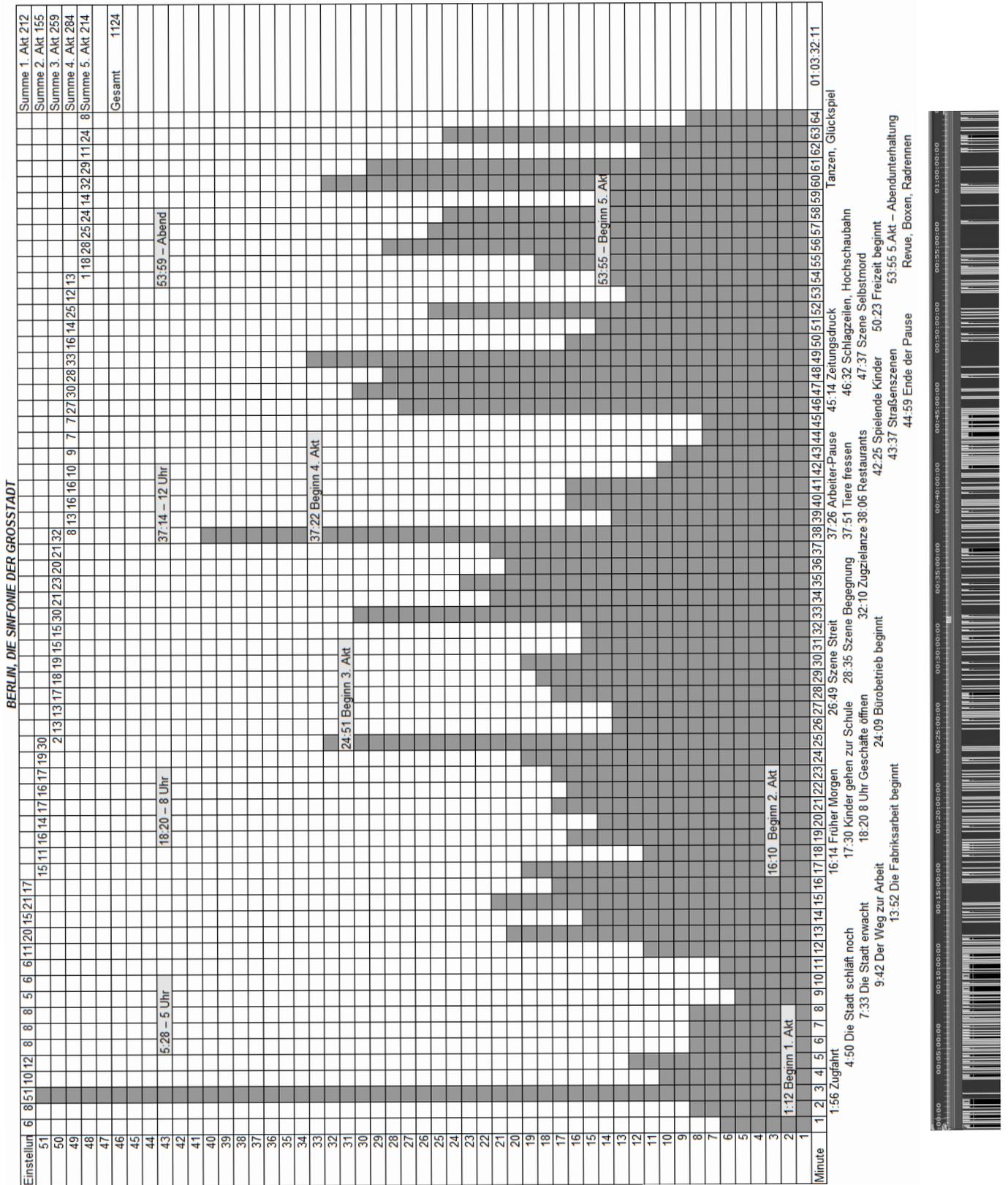
In einer Kritik von 1927 in der Lichtbildbühne Nr. 229 kritisiert Rudolf Kurtz den Umstand, dass dem Werk der Charakter als Spielfilm nicht zugestanden worden war und er nur als Kulturfilm eingestuft wurde. Damit in Zusammenhang stand eine Entziehung der Kontingentberechtigung. Somit war es für die amerikanische Fox nicht möglich, ihn für die Kontingentierung eines einheimischen Films zu nutzen.⁴⁾

2) ebd. S. 26.

3) ebd. S. 27.

4) Kurtz, Rudolf (1927): Kritik von Rudolf Kurtz. In: *filmportal.de*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.filmportal.de/node/51535/material/764626>

Grafik: Schnittfrequenzgrafik und Premiere-Schnittbild (Zeitleiste)



Die Grafik zum Gesamtfilm zeigt deutlich die sich durch die kurze Schnittfolge ergebenden Spitzen in der dritten Minute (51 Einstellungen), in Minute 25 (32 Einstellungen) und in Minute 38 (40 Einstellungen). Am Nachmittag, ab Minute 46, sind die Schnittfrequenzen häufiger in ihrer Geschwindigkeit als in den beiden ersten Filmdritteln, die nach den extremen ersten drei Minuten eine fast gleichmäßig steigende und fallende Kurve bis zur Minute 45 erkennen lassen. Im restaurierten Film des Filmmuseum München wurden die Bezeichnungen der einzelnen Akte wieder als Zwischentitel eingefügt. Stefan Drößler schreibt im Beiheft zur DVD der Edition Filmmuseum³⁹, dass zum Nitro-Dup-Negativ (dieses bildete die Grundlage für eine neue Umkopierung des Films im Jahr 2007) die in einer Nitro-Dub-Positivkopie original erhaltenen Akttitel wieder in den Film eingefügt wurden. Die genauen Stellen für die Akttitel gingen aus der Klavierpartitur des Komponisten Edmund Meisel hervor. Eine Klavierpartitur gab es, weil je nach Kinogröße und Platzmöglichkeit eine musikalische Besetzung mit großem Orchester, in kleiner Besetzung oder eben nur mit einem Pianisten üblich war. Die Gliederung des Films in seine fünf Akte ist interessant zu beobachten. Der erste Akt hat die markante, extrem rasche Schnittfolge der Zugfahrt, verlangsamt sich und zeigt gegen Ende eine kleine Steigerung der Schnittdynamik. Zweiter und dritter Akt zeigen ebenfalls die Zunahme der Schnitthäufigkeit gegen das Ende hin. Der vierte Akt (Mittagspause) zeigt eine langsame Schnittfolge, die ab der Mitte des Akts zu einer Spannungsspitze ansteigt und am Ende wieder abnimmt. Der fünfte Akt zeigt einen ausgewogenen Verlauf einer an- und absteigenden Kurve. Die im Film markierten Tageszeiten fünf und acht Uhr stimmen nicht mit dem Beginn der Akte überein. 12 Uhr und Abend sind ident mit Beginn der Akte vier und fünf. Die abstrakte Sequenz zu Beginn mit dem ruhig stehendem Wasser bildet einen krassen Gegensatz zur Minute drei mit der rasanten Zugfahrt. Die Zuseherinnen und Zuseher werden, so wie es auch in spannenden Kriminalfilmen angewendet wird, auf das zu erwartende Geschehen dramatisch eingestimmt.

Während das Bild in den ersten 17 Sekunden schwarz bleibt, erklingt eine sich von pianissimo nach forte treibende, rhythmisch kräftige Musik, die bereits an den nahenden Zug denken lässt. Mit Einsetzen des Vorspanns, der 58 Sekunden in Anspruch nimmt, ist lediglich ein leiser, statischer Ton zu hören, der keinesfalls, so hat man den Eindruck, vom Text des Vorspanns ablenken möchte. Erst mit Einsetzen der Wellen des Wassers beginnt wieder eine Melodie. Nach 11 Sekunden gehen die Wellen in eine abstrakte Sequenz über. Aus den Wellen werden Balken, Kreise und Rechtecke. Schließlich nehmen die Balken die Form der in der nächsten Einstellung gezeigten Bahnschranken an. Walter Ruttmann weist hier auf sein bisheriges künstlerisches Schaffen hin. Er stellt sich seinem Publikum so zusagen vor. Die begleitende Musik in diesen 39 Sekunden leitet zum kommenden Film über.

“Aus einer wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellem Rhythmus das Leitmotiv B e r l i n , das sich als Versinnbildlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert.”⁵⁾

Stummfilme waren nie stumm. Schon in frühesten Kinozeiten war es üblich, Filme mit Musikuntermalungen zu begleiten. Bereits in den ersten beiden Minuten des Films *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* ist zu sehen und zu hören, wie sehr Film und Musik einander ergänzen, wie überaus einfühlsam Ruttmann und Meisel aufeinander eingehen konnten.

Auf der nachfolgenden Doppelseite ist die Montage der dritten Filmminute, die Zugfahrt nach Berlin, grafisch aufgeschlüsselt. Dies deshalb, weil es wohl die Montage Ruttmanns wie unter einer Lupe im Detail zeigt. Während Vertov Schwarzbilder zur Rhythmusdarstellung seiner Zugfahrt verwendet hat kommt Ruttmann ohne dem Einfügen von Schwarzbildern aus.

5) Goslar, Nina (2012). *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt. Original Picture Score*. Beiheft zur CD C5067 (S. 7). Wien: Capriccio.

Frames →	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40					
Einstellung 1																					Zug kommt																								
2																					Waggons außen																								
3																					Waggons außen																								
4																					Schienen																								
5																					Telegrafendrähte seitlich																								
6																					Räder Lok																								
7																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
8																					Schienen																								
9																					Telegrafendrähte seitlich																								
10																					Räder Lok																								
11																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
12																					Schienen																								
13																					Telegrafendrähte seitlich																								
14																					Räder Lok																								
15																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
16																					Schienen																								
17																					Telegrafendrähte seitlich																								
18																					Räder Lok																								
19																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
20																					Schienen																								
21																					Telegrafendrähte seitlich																								
22																					Räder Lok																								
23																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
24																					Schienen																								
25																					Telegrafendrähte seitlich																								
26																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Landschaft																								
27																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Landschaft																								
28																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Landschaft																								
29																					Puffer																								
30																					Telegrafendrähte seitlich																								
31																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Landschaft																								
32																					Schienen seitlich																								
33																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
34																					Schienen																								
35																					Telegrafendrähte seitlich																								
36																					Räder Lok																								
37																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
38																					Schienen																								
39																					Telegrafendrähte seitlich																								
40																					Räder Lok																								
41																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
42																					Schienen																								
43																					Räder Lok																								
44																					Telegrafendrähte seitlich																								
45																					Schienen																								
46																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
47																					Räder Lok																								
48																					Brücke																								
49																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
50																					„Berlin 15 km“																								
51																					Brücke																								
52																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Landschaft																								
53																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung + Schrankenwärter																								
54																					Telegrafendrähte in Fahrtrichtung																								
55																					Schrebergärten																								
56																					Schrebergärten / Industrieanlagen																								
57																					Wohnhäuser im Bau																								
58																					Bahnanlagen																								
59																					Bahnanlagen / Ringlokschuppen																								
60																					Bahnanlagen / Zugbildung																								
61																					Entgegenkommender Güterzug																								

Die Grafik auf dieser Doppelseite gibt Einblick darüber, wie Ruttmann die Zugfahrt montiert hat. Graue Balken zeigen die Dauer der Einstellung in Frames an.

J	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	Fram	Sek	Fr		100	200
																														67	02:17	01:56:01				
																														38	01:13					
																														39	01:14					
																														35	01:10	02:01:20				
																														7	00:07					
																														10	00:10					
																														10	00:10					
																														6	00:06					
																														10	00:10					
																														9	00:09					
																														10	00:10					
																														8	00:08					
																														9	00:09					
																														9	00:09					
																														10	00:10					
																														7	00:07					
																														9	00:09					
																														11	00:11					
																														9	00:09					
																														8	00:08					
																														6	00:06					
																														10	00:10					
																														10	00:10					
																														9	00:09					
																														9	00:09					
																														111	04:11					
																														80	03:05					
																														77	03:02					
																														68	02:18					
																														136	05:11					
																														88	03:13					
																														11	00:11					
																														13	00:13					
																														11	00:11					
																														12	00:12					
																														10	00:10					
																														13	00:13					
																														13	00:13					
																														12	00:12					
																														11	00:11					
																														13	00:13					
																														10	00:10					
																														10	00:10					
																														11	00:11					
																														11	00:11					
																														13	00:13					
																														10	00:10					
																														131	05:06					
																														67	02:17					
																														70	02:20					
																														80	03:05					
																														116	04:16					
																														54	02:04					
																														79	03:04	03:01:03				
																														133	05:08					
																														439	17:14					
																														89	03:14					
																														90	03:15					
																														77	03:02					
																														78	03:03					
																														148	05:23					

Abgebildet sind 61 Einstellungen der Zugfahrt, insgesamt besteht die Szene aus 73 Einstellungen. Rechts kann die Zeitdauer in Sekunden und Frames

abgelesen werden, Die dritte Filmminute ist zusätzlich rot markiert. Das Tempo des fahrenden Zuges ist bis zur 61. Einstellung gleich schnell, ebenso behält die Musik ein gleich bleibendes, rasches Tempo bei, welches sich erst bei der Annäherung an den Einfahrtbereich des Bahnhofes verlangsamt. Die Musik vermittelt in ihrem forcierten Tempo nicht nur das Dampflokgeräusche und das gleichmäßige Klopfen der Schienenstöße sondern illustriert auch die vorbeiziehende Landschaft durch abwechselnde Instrumentenklänge etwa beim Vorbeifahren an der Entfernungstafel Berlin, beim Befahren von Brücken oder beim Näher kommen an das Industriegebiet, hier mit metallischen Hammer-schlägen. Die montierten Einstellungen ergeben zweierlei Muster. Extrem kurze, nur wenige Frames dauernde Einstellungen vermitteln optisch die sich wiederholende Eintönigkeit einer andauernden Zugfahrt durch Wälder und vorbei an Äckern und Wiesen. Ändert sich die Landschaft so werden auch die einzelnen Einstellungen länger. Den optischen Eindruck von Geschwindigkeit steigert Ruttmann durch die einander abwechselnden und doch sich wiederholenden Schnittfolgen mit den Motiven Schienen, Telegrafendrähte seitlich, Lokräder, Telegrafendrähte in Fahrtrichtung. Die Lokräder (Kamera-position in gleicher Höhe) zeigt Ruttmann in neun Kadern, unterbricht mit zehn Kadern von Einstellungen der Gleise (Aufsicht), montiert neun Kader Telegrafendrähte (Augenhöhe) dazwischen und ergänzt zehn Kader mit Telegrafendrähten in Fahrtrichtung (Froschperspektive).

Art der Musik, Form der Montage und Bildinhalte, deren Inhalte für die Zuseherinnen und Zuseher immer umfangreicher und interessanter werden (Fernreisezug - Landschaft - Kleingärten - Fabrikanlagen - Bahnbetrieبانlagen- Neubauten - Vorstadthäuser - Ziel Anhalterbahnhof Berlin) bilden den span-

nungsgeladenen Beginn des Films.

Die von Ruttmann angestrebte "Konzentration auf das Wirkliche", wobei das Wirkliche sinngemäß wie "das Wahre" ist, weicht in der fünften Filmminute für kurze Zeit hinter eine "künstlerische Freiheit" zurück. Während der Fahrt über die Schienen wird diese Fahrt unvermittelt unterbrochen, eine Doppelkreuzungsweiche wird von der Stellung Ablenkung in eine Geradeaus-Stellung gebracht, der nächste Kader zeigt ein mechanisches Flügel-Hauptsignal, welches sich in die Stellung "Fahrt erlaubt" bewegt und gleich im nächsten Bild scheint der Zug wieder über weitere Weichenstraßen zu rollen. Da Zugfahrstraßen immer gesichert sind können Weichen und Signale bei Herannahen eines Zuges nicht mehr bewegt werden.

Weiche und Signal verweisen auf einen tieferen Sinn. Es ist der erste Hinweis auf eine Regelung, die uns vermittelt, dass die Stadt und das Leben in ihr nur dann reibungslos verlaufen kann, wenn Regeln vorhanden sind und beachtet werden. Wenn der richtige Weg eingeschlagen wird ist das Ziel in erreichbarer Nähe. Bewirkt durch Kriegserinnerungen in unmittelbarer Vergangenheit und sich abzeichnender Weltwirtschaftskrise ist dieses Signal, dieses Zeichen des Künstlers durchaus denkbar. Ruttmann wendet seine Montage an, um das Denkbild und das Funktionieren einer Stadt sichtbar zu machen.⁶⁾

Auch im weiteren Verlauf des Films verwendet Ruttmann immer wieder Signale, Verkehrszeichen, Hinweisschilder und Aufschriften, aber auch Personen wie Schutzpolizisten, Portiere und militärisches Personal, um auf die Reglementierungen im städtischen Raum aufmerksam zu machen.

6) vgl. Prümm 2011 S. 70.

Auf der linken Seite sind die Schnittfrequenzen des ersten Akts nochmals dargestellt. In Minute 4:50 hat der Zug Berlin erreicht. Die unbewegte Kamera ist nun in hoher Position und blickt aus Vogelperspektive in Einstellung Weit auf die Stadt. Perspektive und Einstellung bleiben gleich, während in sehr langsamen Überblendungen Bilder mit unbewegten Inhalten zu sehen sind. Während die Begleitmusik in tragender sinfonischer Art ertönt auf einer Turmuhr zu sehen, dass es fünf Uhr ist (Einstellung erst Halbtotale, dann Detail in Untersicht). Aus Augenhöhe folgen Aufnahmen menschenleerer Straßenzüge, Hausfronten, Auslagen und stillstehende Maschinen. Ab Minute 7:30 sind erste Bewegungen zu erkennen. Langsam fließendes Wasser, vom Wind bewegtes Papier und ein die Straße entlanggehender Uniformierter mit einem Hund. Eine Katze streunt umher, Nachtschwärmer biegen um eine Hausecke, zwei Tauben picken Fressbares von der Straße. Ab Minute 8:30 beleben sich die Straßen (Plakatierer, zwei Schutzpolizisten). Eine experimentelle Szene zeigt aufgehende Tore mit verschiedenen Fahrzeugen. Ab Minute 10 sind zur Arbeit gehende Männer zu sehen. Die Begleitmusik steigert sich rhythmisch zum Arbeitsmarsch. Nahverkehrszüge, Straßenbahnen, Pferdewagen und nun auch Frauen bewegen sich in den Straßen. Ein großes Fabriktor rollt zur Seite. Während immer mehr Menschen die Straßen entlanggehen (in einer Assoziationsmontage sind eine Rinderherde und marschierende Soldaten montiert) wird die Musik immer langsamer, mächtiger und tragender um dann zu schneller werdenden Maschinenrhythmen anzuschwellen. Schließlich beginnt die Arbeit in den Fabriken. Produktions- und Fertigungsmaschinen, Zahnräder, Riemenantriebe und Kurbelwellen werden in Großaufnahme und in Detail gezeigt, die Kamera wechselt zwischen Auf- und Untersicht, sie selbst bleibt aber unbewegt.

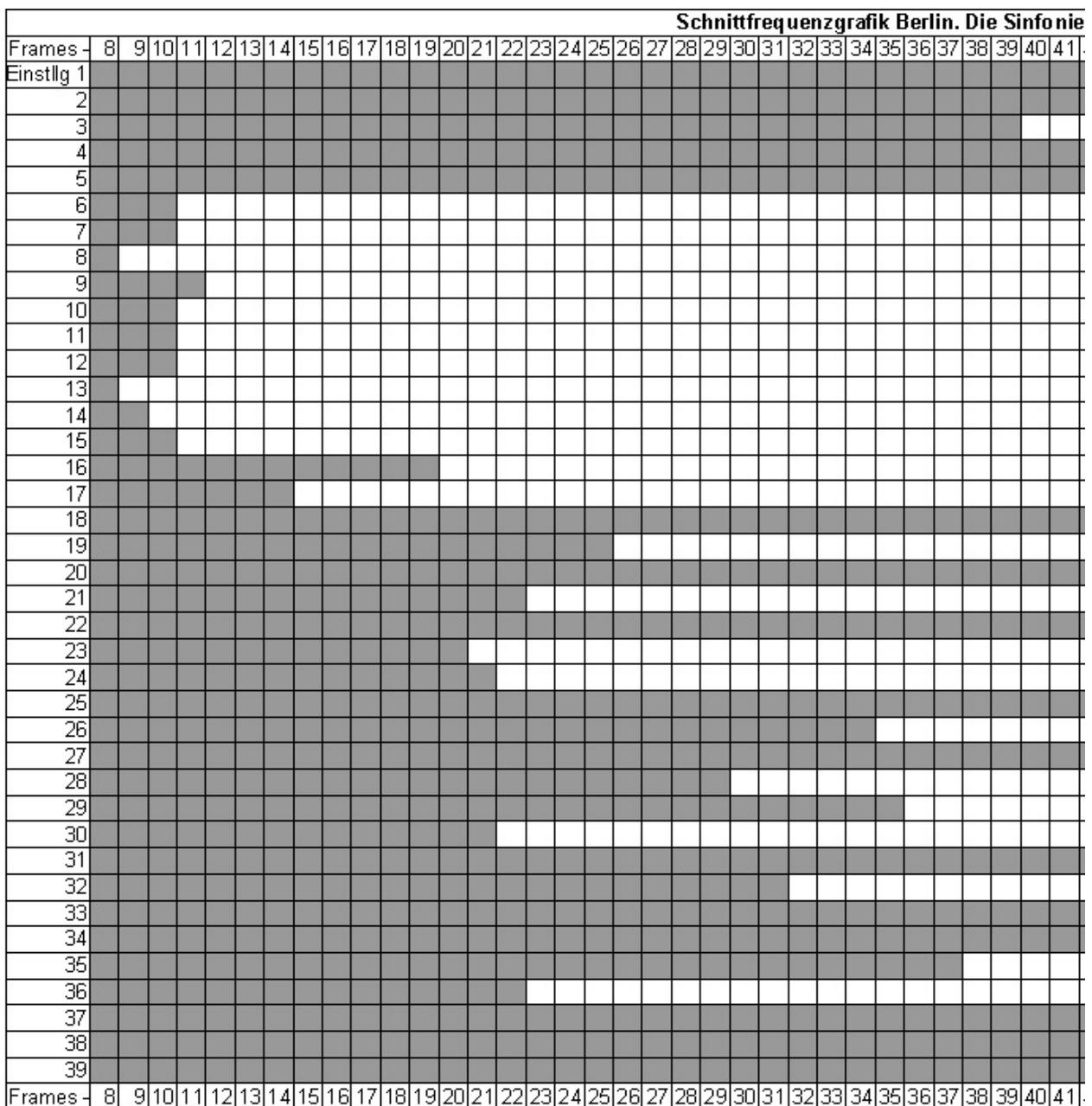
Im zweiten Akt beginnt der Morgen der Händler, Dienstboten und Briefträger. Kinder gehen in die Schule, die Musik erklingt als "Schulkindermarsch". Im Vergleich zum ersten Akt mit etwa 15 Minuten Länge dauert der zweite Akt annähernd neun Minuten. In der 19. Minute zeigt Ruttmann in Großaufnahme eine Straßenuhr. Es ist genau acht Uhr. Rollläden gehen hoch, Geschäfte werden geöffnet und die Stadt wird gereinigt. Die Kamera bleibt statisch, filmt meist in den Einstellungen Halbtotal und Nah, Straßenverkehr in Total und Halbtotal. Der Kamerawinkel ist normal in Augenhöhe, manchmal mit leichter Aufsicht oder Untersicht. Die Montage ist übergangslos hart geschnitten. In Minute 20:58 ist eine kurze Schuhputz-Szene zu sehen. Ein Schuhputzer reinigt zuerst mit zwei Bürsten den rechten und in der nächsten Einstellung mit einem Lappen den linken Schuh eines Kunden. Erste Einstellung Groß, Kamera seitlich in gleicher Blickrichtung wie der Kunde, die Zweite Einstellung in Nah im rechten Winkel zum Kunden. Die Menschen strömen in die Büros, sie tragen durchwegs Kostüme oder Kleider, beziehungsweise Anzug, Hut und Krawatte. Der hektische Büroalltag wird von Ruttmann in sehr schneller Schnittfolge dargestellt und bildet Schluss und "Höhepunkt" des zweiten Akts. Assoziationsschnitte mit bissigem Affen und kläffenden Hunden sind zu sehen.

Straßenverkehr, Reisende und Demonstrierende in verschiedenen Variationen sind Schwerpunkt des dritten Akts. Hier ist in der 27. Minute die bereits erwähnte Streitszene zu sehen. Eine Kamera aus Vogelperspektive in Total, eine andere Einstellung aus Augenhöhe in Nah, mehrmals geschnitten. Die umstehenden Personen sind bei beiden Einstellungen verschieden. Eine weitere inszenierte Szene ist die Kommunikation einer Frau durch eine Auslage eines Eckgeschäfts mit einem Fremden (29. Minute).

Der vierte Akt ist der am längsten dauernde (etwas über 16 Minuten) des Films. Knapp über sieben Minuten lang sind Mittagspause und Ruhe thematisch behandelt. Menschen essen, Tiere fressen, im Assoziationsschnitt ist zu sehen, dass es anscheinend auch Menschen gibt, die nichts zu essen haben, manche können es sich leisten nobel zu speisen, andere wieder müssen sich mit einer Bockwurst begnügen. Schläfrige Erwachsene wechseln ab mit spielenden Kindern, ein Kahn wird gemächlich durch einen Kanal bewegt, in einem Hof spielen Straßenmusikanten. Zu Beginn der 46. Minute ruft ein Gast den Kellner herbei, Tiere und Maschinen beginnen sich wieder zu bewegen, die Mittagsruhe ist offensichtlich beendet. Kontrastierend zur ersten Hälfte des 4. Akts wird es in der zweiten Hälfte hektisch und stürmisch. Ruttmann zeigt die hektische Produktion und Verkauf einer Tageszeitung, deren Schlagzeilen Krise, Mord, Börse, Heirat, und mehrmals Geld lauten. Hier bedient sich Ruttmann einer Montagetechnik, die die Zeitung im Hintergrund scrollen lässt, die Worte der Schlagzeilen werden aufgezoozt und scheinen den Zuseherinnen und Zusehern ins Gesicht zu springen. Die Kamera fährt mit Hochschaubahn und Karussell mit. Die Lage / das Wetter verschlechtert sich, die inszenierte Selbstmordszene wird gezeigt. Polizisten, Verkehrszeichen und Feuerwehr stellen die Ordnung wieder her. Maschinen bleiben stehen, die Freizeit beginnt mit Sport, Spaziergang und Lokalbesuchen.

Im fünften Akt animieren Leuchtreklamen zu Kino- und Varietébesuchen. Weitere Sportveranstaltungen und Tanzveranstaltungen laden ein. Während Straßenbahngleise repariert werden setzt sich das Vergnügen in Bierlokal, Bar und Kasino fort. Der Film endet mit Feuerwerk und den Scheinwerfern des Funkturms.

Um in der Analyse tiefer zu gehen erfolgt eine Betrachtung einiger Minuten, die einen großen Anteil an kurzen Einstellungen aufweisen. In der 25. Filmminute zeigt Ruttmann den Beginn des Büroalltags. In der Grafik sind die Einstellung von oben nach unten fortlaufend eingezeichnet, die Länge der einzelnen Einstellungen ist am waagrechten grauen Balken ersichtlich (aus Platzgründen jeweils erst mit dem achten Frame beginnend. Auf der rechten Seite sind die Kaderinhalte beschrieben, die beiden Kolonnen ganz rechts zeigen die Dauer in



Frames und in Sekunden+Frames. In den extrem kurz geschnittenen Einstellungen wendet Ruttmann wie schon bei der Zugfahrt Wiederholungen von gleichen Einstellungen an. Die schnellste Geschwindigkeit vermitteln die sich drehenden Tastaturen, die in eine Spirale übergehen. Etwas später assoziiert er die Telefonate mit Einstellungen von bissigen Affen und kämpfenden Hunden. Mit dem Auflegen des Hörers endet der zweite Akt. Die Kamera ist unbewegt, die Schnitte sind hart, der Blickwinkel entspricht einer normalen Ansicht.

e der Grosstadt – Minute 24:01:05 bis 25:00:15																																						
42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	Fr	Sek:	Fr	
																																					57	02:07
																																					76	01:21
																																					39	01:14
																																					57	02:07
																																					59	02:09
																																					10	00:10
																																					10	00:10
																																					8	00:08
																																					11	00:11
																																					10	00:10
																																					10	00:10
																																					10	00:10
																																					8	00:08
																																					9	00:09
																																					11	00:11
																																					19	00:19
																																					14	00:14
																																					58	02:08
																																					25	01:00
																																					49	01:24
																																					22	00:22
																																					43	01:18
																																					20	00:20
																																					21	00:21
																																					43	01:18
																																					34	01:09
																																					93	03:18
																																					29	01:04
																																					35	01:10
																																					21	00:21
																																					56	02:06
																																					31	01:06
																																					83	03:09
																																					46	01:21
																																					37	01:12
																																					22	00:22
																																					91	03:16
																																					89	03:14
																																					149	05:24

der Aufnahme eines Pferdegespanns doppelt belichtet ist. Die Kamera bleibt nach wie vor unbewegt, filmt den Straßenverkehr aber überwiegend aus einer Vogelperspektive in den Einstellungen Nah und Groß. Der erste Verkehrspolizist erscheint in Augenhöhe, der zweite, den Fußgängerstrom regelnde Polizist ist aus starker Obersicht aufgenommen. In der 31. Einstellung der unten abgebildeten Grafik wird in Großaufnahme die Uhr angezeigt. Es ist Mittag, der dritte Akt endet mit dem letzten Ton der Musik *Kontrapunkt des Potsdamer Platzes*. Die Bezeichnung "Kontrapunkt" (Zweite Stimme zur Melodiestimme) steht im gedanklichen Einklang mit den angewendeten Mehrfachbelichtungen.

Minute 36:59:21 bis 37:59:21																					Frame	Sek:Fi											
42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71				
																															28	01:03	
																																9	00:09
																																16	00:16
																																16	00:16
																																17	00:17
																																20	00:20
																																21	00:21
																																13	00:13
																																12	00:12
																																9	00:09
																																8	00:08
																																13	00:13
																																9	00:09
																																7	00:07
																																16	00:16
																																5	00:05
																																3	00:03
																																8	00:08
																																9	00:09
																																7	00:07
																																7	00:07
																																23	00:23
																																10	00:10
																																9	00:09
																																10	00:10
																																7	00:07
																																14	00:14
																																8	00:08
																																16	00:16
																																148	05:23
																																67	02:17
																																91	03:16
																																153	06:03
																																176	07:01
																																114	04:14
																																88	03:13
																																84	03:09
																																113	04:13
																																108	04:08
42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71				

10 **Synthese**

Als bekannt darf die Kritik von Siegfried Kracauer an Ruttmanns Film vorausgesetzt werden. Kracauer wertete Ruttmanns rhythmische Montagen als Erkennungszeichen für eine Flucht vor grundsätzlichen Entscheidungen und als Beginn einer Modeerscheinung für Querschnitt- und Montagefilme. Darüber hinaus seien die angewandten Assoziationsmontagen nicht aus sozialem Interesse sondern nur aus dem formalen Anliegen einer rhythmischen Montage erfolgt.¹⁾ Kracauer schreibt auch, dass Carl Mayer den Film wegen einer "Oberflächen-Behandlung" kritisiert hätte, die sich an formalen, nicht jedoch an inhaltlichen Bildobjekten orientiert hätten.²⁾

Andererseits schreibt Cavalcanti im Vorspann von *Rien que les heures*, dass der Unterschied aller Städte durch ihre Bauwerke gegeben ist. Das Aussehen von Städten steht mit ihren Einwohnern nur in indirektem Zusammenhang. Niemand ist anzusehen, ob er in Paris, Berlin oder Wien wohnt.

FOX-Europa als Geldgeber des Films, verlangte eine gigantische Bildkomposition, eine Bildschilderung vom riesenhaften Organismus der Stadt.³⁾ Diesem Auftrag kam Ruttmann nach, indem er (fast) keine Schauspieler engagierte sondern versuchte, sich unbeobachtet fühlende Menschen in ihrer täglichen Umgebung darzustellen, dies ohne Wertung oder Differenzierung. Hauptdarsteller sind nicht Einzelne Personen sondern die Stadt, die Ruttmann als funktionierenden Apparat sah. Der Begriff "Anonymität der Stadt" drängt sich hier ins Bewusstsein.

1) Kracauer 1958 S. 120.

2) ebd. S. 119.

3) Zglinicki zitiert bei Kuschel 1965 S. 150 - 151.

Analyse-Schwerpunkt ist die Montagetechnik von Walter Ruttmann. Es soll festgestellt werden, ob Einstellungslängen in ähnlichen Filmen nach gleichem Muster und in ähnlicher Anordnung erkennbar sind. Beim vergleichen der Filme kann, belegt durch die vorangegangenen Analyseverfahren, Nachstehendes als Ergebnis zusammengefasst werden.

Ruttmann wählt für den Rahmen seines Films den Tagesablauf, der durch Einblenden einer großen Uhr seine Fixpunkte erhält. Auch Cavalcanti gliedert seinen Film mit einer Uhr. Während für Ruttmann einzig die Funktion der Zeitanzeige von Bedeutung ist verändert sich bei Cavalcanti das Ziffernblatt im Aussehen zwischen 12-Stunden und 24-Stunden - Anzeige. Die Gliederung beziehungsweise der Ablauf des Films ist bei Cavalcanti durch viele Zwischentitel gegeben. Diese lassen den Film wie eine Erzählung mit Kurzgeschichten lesen. Erst in den letzten 12 Minuten gibt es eine Handlung, die sich über ein Viertel des Gesamtfilms erstreckt. Ruttmann erzählt nicht, er zeigt seine Eindrücke der Stadt und versucht eine rhythmische Ordnung. Die Tätigkeiten in den Morgenstunden scheinen in Paris und Berlin gleich zu sein. Fensterläden werden geöffnet, Menschen kommen auf die Straße, Menschen und Maschinen beginnen zu arbeiten, Auslagen werden dekoriert. Während Cavalcanti überwiegend Auf- und Abblenden verwendet montiert Ruttmann viele Fensterläden, viele, sehr viele und noch mehr Menschen und ebenso Maschinen im harten Schnitt. Die inhaltliche Aussage, was gerade passiert, ändert sich nicht. Wohl aber wird durch diese Methode ein gewisser Rhythmus, eine empfundene Beschleunigung der Zeit möglich. Bei beiden Künstlern bleibt die Kamera fast durchwegs statisch unbewegt. Einzig Aufnahmen aus der Position des sich drehenden Ringelspiels und bei Ruttmann die mitfahrende Kamera bei den Zugfahrten und

auf der Hochschaubahn sind bewegt gefilmte Aufnahmen. Das verwundert besonders bei Walter Ruttmann, der seinen Film zusammen mit dem Schöpfer der bewegten Kamera, Karl Freund, geschaffen hat.⁴⁾ Dazu ist aber zu bedenken, dass für Ruttmann Priorität hatte, einen rhythmischen Film im Zusammenklang mit einer sinfonischen Begleitmusik zu schaffen. Mit aus einer Bewegung heraus aufgenommenen Filmaufnahme ist das aber nicht immer möglich, da auf bestimmte optische Eindrücke während des Filmschnitts geachtet werden muss. Dies gilt ganz besonders auch für Schwenk, egal ob horizontal oder vertikal, und für Zoom, da solche Aufnahmen nicht den menschlichen Sehgewohnheiten entsprechen.⁵⁾

Ruttmann verstand es in dem Film *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* bei seinen Zuseherinnen und Zusehern den Eindruck beschleunigter Zeit, ansteigender Spannung und verdichteter Dramatik durch die Anwendung sehr kurzer, manchmal nur einige Frames oder weniger als eine Sekunde dauernde Einstellungen entstehen zu lassen. Diese Geschwindigkeit vermochte er durch wiederkehrende Einstellungen beziehungsweise durch Mehrfachbelichtung weiter zu steigern. Durch die von Bildinhalten unabhängig gemachte Dauer der Einstellungen konnte er optische Rhythmen gestalten, welche in Abstimmung auf die begleitende Filmmusik von Edmund Meisel ein visuell-musikalisches Werk entstehen ließen, das es vorher in solcher Form noch nicht gegeben hatte.

Zwei Jahre nach Ruttmanns Berlin-Film erreichte Dziga Vertov mit *Man with a Movie Camera* die Kinos, der inhaltlich ebenfalls als Städtefilm einzuordnen ist.

4) Goergen 1989 S. 31.

5) Appeldorn 2002 S. 41 - 44.

Abgesehen von den inhaltlichen Unterschieden zum Berlin-Film ist auch die Technik der Montage eine andere. Der *Mann mit der Kamera* führt die Zuschauerinnen und Zuseher durch den Film, es entsteht ein Making-of des Films im Film, welches hinter die Filmproduktion und auch in den Vorführraum des Filmoperators blicken lässt. Ein bloßer Blick auf die Schnittfrequenzgrafik zeigt zwar Ähnlichkeiten mit abwechselnd extrem kurz und normal lang geschnittenen Einstellungen, wie sie Ruttmann ebenfalls angewendet hat. Die genauere Analyse zeigt aber sehr starke Unterschiede zu dessen Technik. Der Rhythmus des fahrenden Zuges wird bei Vertov durch das Einfügen von Schwarzbildern zwischen die Schienenaufnahmen herbeigeführt.⁶⁾

Walter Ruttmanns Montagetechnik hatte die Bestrebungen des Künstlers als Hintergrund, während Dziga Vertov als Theoretiker und Vermittler einer Botschaft zu sehen ist. Seine Montagetechnik war ins kleinste Detail geplant, der Filmverlauf seines Werkes einer Phrasenbildung mit Intervallen und Spitzen in einem Handlungsbogen eingegrenzt.⁷⁾

1930 erschien der Städte-Kurzfilm *A propos de Nice* von Jean Vigo. mit einer durchschnittlichen Einstellungslänge von 3,85 Sekunden gegenüber 3,41 Sekunden bei Ruttmanns Berlin-Film. Ein Vergleich der Schnittfrequenzgrafiken zeigt, dass die Anzahl der schnellen Einstellungen fast gleichmäßig über die Filmdauer verteilt sind, lediglich im ersten Filmdrittel ist ein kontinuierliches Ansteigen festzustellen. Die Anwendung kurzer Einstellungen dienen bei Vigo nicht dem Zweck von Spannungssteigerung oder Rhythmusgestaltung. Sie sind passend zu den Filminhalten um viele Menschen beim Flanieren auf der Strandpromenade oder beim Sport zu zeigen.

6) vgl. Heftberger 2009. S. 145.

7) ebd. S. 140.

Die Tänzerinnen beim Karneval werden von Vigo mehrere Male, unterbrochen von anderen Einstellungen gezeigt, um im fröhlichen Karneval Dynamik entstehen zu lassen. Konträr dazu sind Szenen des Todes montiert. Schwerpunkt sind bei Vigo abstrakte Szenen und ungewöhnliche Kamerapositionen, viele Einstellungen sind mit bewegter Kamera aufgenommen, sehr oft werden die Einstellungen Groß und Nah verwendet. Die Montage erfolgt ohne erkennbaren Rhythmus und meist mit weich überblendeten Schnitten. Eine Ähnlichkeit hinsichtlich der Montagetechnik von Ruttmann besteht nicht.

Manoel Oliveira stellte seinen Kurzfilm *Douro, Faina Fluvial* im Jahr 1931 fertig. Bei der Straßenbahnfahrt über die Brücke ist in der Montagetechnik sehr deutlich eine verkürzte Nachahmung der einleitenden Zugfahrt bei Ruttmann zu erkennen. In der zweiten Filmhälfte jedoch entwickelt Oliveira seinen eigenen Montagestil, der auch mit extrem kurzen Einstellungen arbeitet. Hier aber ist die Montage direkt an die Handlung gebunden und zeigt einen Unfall mit dramatisch gesteigerter Spannung mit Detailaufnahmen. Avantgardistische Trickszenen kommen nicht vor, das Thema Städtefilm betreffend begnügt sich Oliveira mit Aufnahmen aus allen möglichen Blickwinkeln der Brücke über den Fluss Douro und mit einigen kurzen Blicken auf die Altstadt Portos.

Die in der Einleitung zu Beginn der Arbeit gestellte Frage, ob Einstellungslängen in ähnlichen Filmen nach gleichem Muster und in ähnlichen Anordnungen erkennbar sind kann also nun beantwortet werden: Ruttmann war der erste Filmmacher, der sein Publikum mit extrem kurzen Einstellungen überraschte. Kurze Einstellungen sind auch in den anderen nach Berlin erschienenen Filmen montiert. Die künstlerisch rhythmische Montage des Stummfilms ist jedoch kennzeichnendes Merkmal von Walter Ruttmann.

11 Ruttmann's Film in Wien

Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt* war im Berlin 1927 eine Sensation. Ein Film der Avantgarde und der Neuen Sachlichkeit, gekennzeichnet durch eine neue Form der Montagetechnik konnte sich von anderen Städtefilmen abheben und war in den Mittelpunkt des Massenpublikums gerückt.

Es ist spannend festzustellen, ob der Berlin-Film auch in Wien seinen Erfolg fortsetzen konnte.

Ein Blick in die *Österreichische Filmzeitung* von 1927 zeigt, dass es in Wien 173 Kinos mit einem durchschnittlichen Fassungsraum von 409 Sitzplätzen gab.⁸⁾ Aus der gleichen Zeitschrift ist ersichtlich, dass auch in Österreich eine Kontingentierungsverordnung gab, welche die Einfuhr ausländischer Filme beschränkte, um die österreichischen Produktionsfirmen zu fördern. Kultur- und Lehrfilme waren von dieser Beschränkung jedoch ausgenommen.⁹⁾

Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt wurde als Kulturfilm bei der Wiener Filmzensur zur Begutachtung eingereicht. Die Zensurlisten wurden von der mit der Kinozensur beauftragten Magistratsabteilung 52 (Filmvorführungsstelle) erstellt.

Am 11. Jänner 1928 scheint der Eintrag zum Berlin-Film erstmals auf:

“16.) Die Sinfonie der Grosstadt, (Berlin)

Deutsche Vereinsfilm A.G. Berlin,

Kulturfilm in 1 Vorspiel und 5 Akten, 2100 m, Fox-Film”¹⁰⁾

8) Statistik der Kinos in Österreich. In: *Österreichische Filmzeitung* 3/1927. S. 9 - 10. Wien, 15.Jänner 1927.

9) ebd. S. 10.

10) Caneppele (Hg) 2002 Band 9 S. 225.

Am 2. April 1928 ist der Eintrag zu finden:

“Die Sinfonie der Grosstadt (Berlin) Kulturfilm in 1 Vorspiel und 5 Akten, wurde nachträglich für Jugendliche zugelassen, jedoch mit Weglassung des Vorspieles.”¹¹⁾

Die Zensurlisten wurden wöchentlich an die Redaktion von *Paimann's Filmlisten, Wochenschrift für Lichtbild - Kritik* weitergeleitet. Dieses Informationsblatt war in erster Linie für die Kinobesitzer gedacht und enthielt neben den Inhaltsangaben der neuen Filme als einzige Filmzeitschrift in Österreich auch ein Bewertungsschema. Es gab eine Benotung von eins bis sechs und die Skala reichte von “Schlager ersten Ranges” bis “mittelmäßig”. Für die Kinobesitzer waren diese Informationen eine wertvolle Entscheidungshilfe für die Programmgestaltung, Die Filmindustrie empfand diese Einstufungen jedoch als geschäftsstörend. Ruttmanns Film erhielt die neutrale Bewertung “Kulturfilm”. In der Nummer 635 des 13. Jahrgangs mit dem Erscheinungsdatum vom 8. Juni 1928 erfolgte die Vorstellung des Films:¹²⁾

Fox-Film-Corp. Ges. m. b. H. VI., Mariahilferstraße 47

—	Fox-Europa-Film (Deutsch)	Berlin (Die Sinfonie der Großstadt)	Natur	ca. 2100 m 1 Vorsp. 5 Akte	1./6.	Jugendfrei
---	------------------------------	---	-------	----------------------------------	-------	------------

Ein Film von *Walter Ruttmann*, nach einer Idee von *Carl Mayer*, mit sinfonischer Begleitmusik von *Edmund Meisel*. Regie: *Walter Ruttmann*. — Bilder aus dem Berliner Alltag, nicht wahllos gekurbelt sondern mit künstlerischem Gefühl dem Leben abgelautet. . . Die Ankunft in der Spreestadt — früh morgens — deren Erwachen, in die Arbeitsstätten eilende Bewohner, die Metropolen der Arbeit selbst, Mittagsrast, Wiederaufnahme der Tätigkeit und schließlich alle Arten Erholung am Abend. . . Alles ohne irgendwelche Spielhandlung oder handelnde Personen, lediglich dem Bestreben untergeordnet, den Rhythmus einer Großstadt visuell zu gestalten, unter diesem Gesichtswinkel eine abgerundete, gelungene Leistung. Wer aus dieser Einstellung heraus den Film betrachtet wird auf seine Rechnung kommen, wer einen Spielfilm erwartet, vielleicht nicht. Die *technische Seite* des Bildes — Einstellungen, Schnitt Photographie — ist erstklassig. Eingehendere Äußerungen über die Begleitmusik gehen über den Rahmen dieser Zeilen hinaus. Es sei lediglich gesagt, daß sie sehr illustrativ und nie Selbstzweck war. Ihr Vorhandensein ist den Zuschauer selten zu Bewußtsein gekommen, was eigentlich das größte ihr zu zollende Lob bedeutet. (Ein Kulturfilm).

11) Caneppele (Hg) 2002 Band 9 S. 244.

12) Paimann's Filmlisten, 13. Jahrgang, Nummer 635 vom 8. Juni 1928, S. 104.

In diesen letztgenannten Informationen wurde eine Filmlänge von 2100 Metern und eine Gliederung des Films in ein Vorspiel und fünf Akte angegeben. Die ursprüngliche Filmlänge betrug jedoch laut Zensurkarte der Film-Prüfstelle Berlin mit Datum 11.6.1927 1.466 Meter mit fünf Akten.¹³⁾ Die Frage, welches Vorspiel zusammen mit Ruttmanns Film 1928 in Wien zur Begutachtung eingereicht wurde ist unbeantwortet und in den Aufzeichnungen nicht dokumentiert.¹⁴⁾



Ruttmanns Film hatte am Freitag, 1. Juni 1928, Premiere in einer Galavorstellung in Wien. Aus der Werbeanzeige in der „Wiener Allgemeine Zeitung“ (Grafik oben) geht hervor, dass der Film ab 2. Juni nur im Central-Kino im 2. Bezirk, Taborstraße Nr. 8 gezeigt wurde. Als musikalischer Leiter der Aufführung wurde Kapellmeister J. Herrmann genannt. Der Film lief bis zum 14. Juni 1928. Ab dem 15. Juni konnten die Wienerinnen und Wiener „Kohlhiesels Töchter“ im Central-Kino sehen.¹⁵⁾ Walther Schneider verfasste einen Artikel über die am

13) Zensurkarte Berlin <http://www.filmportal.de/node/51535/material/764616>
Zugriff am 12.1. 2015

14) Jeanpaul Görden teilte auf eine diesbezügliche Anfrage mit er vermute, dass sich das Vorspiel auf den in Berlin zur Uraufführung im Vorprogramm gezeigten Film „Kientopp vor 20 Jahren“ (nicht überliefert) handeln könne. Dieser Kurzfilm stammte ebenfalls wie „Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt“ von der Deutschen Vereins-Film AG (Defa, Deutsche Fox) und hatte eine Länge von 537 m.

15) Bereits am 21.1.1929 war im selben Kino die Premiere von Alan Croslands *The Jazz Singer* mit synchronem Ton von einer Schallplatte.

Vortrag erfolgte Premiere mit der Überschrift "*Biologie der Groß[!]stadt*".¹⁶⁾ Der Kritiker bringt in diesem Artikel große Begeisterung über den Film zum Ausdruck und schreibt von einer "einmaligen Filmidee" Er ist begeistert über das technische Experiment, die Technik der fotografischen Aufnahme, des Zeitbegriffs im Film und von der Belebung der Symbolik des toten Objekts.¹⁷⁾

Eine Woche später, am 6.6.1928 bezieht nochmals Desiderius Goldmann in der *Wiener Allgemeinen Zeitung* Stellung zum Film. Er schreibt in seinem Kommentar von einem Gesamtkunstwerk mit ganz außerordentlichen Qualitäten. „In diesem Film spricht der Film das erste Mal seine eigene Sprache, ist losgelöst von jeglicher Literatur. Hier erst ist der Film eine neue Kunstgattung geworden.“¹⁸⁾

Von einer "Anbetung äußerlicher Begleiterscheinungen" des Films wie auch der Musik schreibt der Kritiker in der Kronen-Zeitung. Er vermisst Schule, Spital, Gerichtssaal und Gefängnis und fragt, wo die Seele der Grosstadt geblieben wäre.¹⁹⁾ Im *Extrablatt* selbst ist keine Kritik, aber in der Filmbeilage eine große Ankündigung des Films sowie vier Filmfotos.²⁰⁾ Eine vierte Filmkritik gab es in der *Reichspost* vom 8. Juni 1928 auf Seite 10.²¹⁾

16) Wiener Allgemeine Zeitung. Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm 5320. 2. Juni 1928 S.5. Kopie im Anhang.

17) Zufällig passt auch die Schlagzeile am Titelblatt zur Filmpremiere. An diesem zweiten Juni wurde der erste regelmäßige Expressflug der deutschen Lufthansa von Berlin nach Wien und weiter nach Rom durchgeführt und ein Junkers-Großflugzeug der Österreichischen Luftverkehrs A.G. flog die Strecke Rom - Wien - Berlin.

18) Wiener Allgemeine Zeitung. Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm 5320. 6. Juni 1928 S.6.

19) Illustrierte Kronen-Zeitung. Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm 3763. 2. Juni 1928 S. 9. Kopie im Anhang. Die Schlagzeile der Kronen-Zeitung an diesem Tag lautete: "Nansen auf der Suche nach Nobile".

20) Illustriertes Wiener Extrablatt. Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm 4472. 1. Juni 1928 S. 9. Kopie im Anhang.

21) Reichspost. Österreichische Nationalbibliothek, ANNO. Zugriff am 12.1.2015 unter http://anno.onb.ac.at/pdfs/ONB_rpt_19280608.pdf

Neue Filme.

Kogfilm: „Sinfonie der Großstadt“. (Berlin.) Ein Wirklichkeitsfilm ohne Fabel. Die Bilder wurden nicht gestellt, sondern von den Regisseuren und Kameraleuten erjagt, die die Großstadt durchzogen und die packendsten Bilder ihres Alltagstreibens mit dem Apparate einfingen. Der Einfall ist genial und die Durchführung technisch meisterhaft. Die bunte Flucht der Erscheinungen der Häuser und ragenden Bauwerke, der rasenden Eisenbahnen, Automobile, Fahrräder und sonstigen Fuhrwerke, das Gassen der Menschen auf den Straßen, in den Arbeitsstätten und Vergnügungsalokalen und dergleichen mehr ist ein Bild ohne Maß und jede Harmonie, chaotisch, hinberwirrend, ja, abstoßend. Zum Ueberflusse vertont die Begleitmusik alle die Großstadtgeräusche so naturalistisch, daß die Gesamtwirkung in dem engen Kinoraum lärmend und mißtönend ist.

Quelle: *Reichspost*. Das Ende von St. Petersburg

Grafik: *Reichspost* vom 8. Juni 1928 S. 10.

Auf Basis von nur vier Kritikermeinungen lässt sich nur schwer auf Erfolg oder Misserfolg schließen. Noch dazu bei so verschiedenen Beurteilungen, die aber doch im Durchschnitt gesehen in eine positive Richtung tendieren. Hervorzuhebende Tatsache ist jedoch, dass der ursprünglich für eine Woche angesetzte Film eine weitere Woche im Programm des Central-Kinos blieb. Daraus kann man durchaus auf eine gewisse Zustimmung oder Neugierde des Wiener Publikums schließen. Die Zeitungsberichte in Wien lassen aber auch erkennen, dass die Idee zur Umsetzung des Films im Zusammenspiel mit der rhythmischen Montagetechnik den Erfolg von *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* begründet haben.

12 Nachwort

Wie bereits zu Beginn erwähnt gab es den Versuch, besser ausgedrückt das Experiment, Ruttmanns Film mit identischer Montagetechnik, gleichen Einstellungslängen und thematisch passenden Kaderinhalten im Rahmen einer zweisemestrigen Lehrveranstaltung nachzubauen. Sehr schnell mussten wir erkennen, dass es auf Grund von Datenschutz- und Urheberrechtsgesetzen (betrifft zum Beispiel Geschäftsfassaden, Firmenlogos und Firmennamen) nicht mehr möglich ist, ohne entsprechende Genehmigungen im öffentlichen Raum zu filmen und diese Aufnahmen zu veröffentlichen. Einzige Ausnahme bilden wissenschaftliche Arbeiten ohne öffentliche Aufführung. Vollkommen unmöglich sind Aufnahmen von fremden Personen mit versteckter Kamera ohne bei jeder Person vorher eine schriftliche Genehmigung zu erbitten. Aber dann wissen die betroffenen Personen, dass sie gefilmt werden und der Grundsatz einer natürlich-unbewussten Aufnahme wie Ruttmann und sein Team es gemacht haben ist nicht zu erfüllen.

Möchte man einen Film aus 1927 fast neunzig Jahre später nachbauen stellt man bei der Suche nach passenden Drehorten sehr schnell fest, dass sich unsere Städte und vor allem das soziale Gefüge in ihnen überaus stark verändert hat. So gibt es heute keine Menschenmassen, die zur gleichen Zeit zu ihrer Arbeit in die Fabriken eilen. Die Produktionsstätten mit ihren rauchenden Schloten haben die Städte verlassen. Was in den Rand- und Industriezonen geblieben ist sind identitätslose Lagerhallen und Verwaltungsbüros vermischt mit Großeinkaufszentren. Die Ruttmannschen Menschenmassen haben heute Gleitzeit und sind als Masse nicht mehr greifbar. Verkehrsströme

gleiten (meist) computergesteuert durch die Stadt. Die Einkaufsstraßen sind globalisiert. Überall sind die gleichen Markenfirmen mit gleich gestaltetem Erscheinungsbild anzutreffen. Sucht man Lasten transportierende Pferdefuhrwerke oder schnaufende, rußende Dampflokomotiven findet man solches nur mehr im Museum.

Das zeigt, dass Ruttmann und mit ihm auch die anderen Städtefilmer seiner Zeit etwas einmaliges, nicht mehr wiederholbares geschaffen haben. Wir können es zwar analysieren, für gut oder schlecht befinden, aber wir können es nicht mehr nachmachen.

Durch die intensive Beschäftigung mit diesem Vergleich der Arbeitsmethoden der beobachteten Filmschaffenden konnte ich mich auch mit Fragen beschäftigen, die über den Themenbereich dieser Arbeit hinausgehen. So konnte ich feststellen, dass 1928, eine Woche nach der Film Premiere von Ruttmanns Berlin-Film, in der Wiener Urania Vorführungen mit vorerst Kurzfilmen, aufgenommen mit dem Tri-Ergon-Verfahren begannen. Im September 1928 zeigte die Wiener Urania *Stätten deutscher Arbeit und Kultur (Deutscher Rundfunk)*. Angekündigt als erster abendfüllender Tri-Ergon-Tonbildfilm von Walter Ruttmann. Als Vorfilm war "Hans Moser als Wiener Dienstmann im sprechenden Film" angekündigt.¹⁾

1) Österreichisches Volkshochschularchiv (ÖVA). Verlautbarungen des Bildungshauses Wiener Urania im September 1928.

13 Literaturverzeichnis

Appeldorn, Werner van (1984/2002). *Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie – Gestaltung – Technik*. 5. Auflage. München: TR-Verlagsunion.

Caneppele, Paolo Hg. (2002). *Entscheidungen der Wiener Filmzensur 1926 – 1928. Materialien zur österreichischen Filmgeschichte 9*. Wien: Filmarchiv Austria.

Frahm, Laura (2010). *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld: Transcript.

Fuxjäger, Anton (2009). Wenn Filmwissenschaftler versuchen, sich Maschinen verständlich zu machen. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. Heft 3/2009. (S. 115 - 127). Wien: Böhlau.

Goergen, Jeanpaul (1989). Walter Ruttmann - Ein Portrait. In: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Jeanpaul Goergen (S. 17 - 56). Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.

Gomes, P. E. Salles (1998). *Jean Vigo*. London: Faber und Faber.

- Grierson, John. (1976). First Principles of Documentary. In: Richard Barsam (Hg.), *Nonfiction Film Theory and Criticism*. (S. 19 - 30). New York: E.P. Dutton & Co.
- Gruber, Klemens und Barbara Wurm (2009). Elemente des Digital Formalism. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. Heft 3/2009. (S. 7). Wien: Böhlau.
- Heftberger, Adelheid et. al. (2009). Auf Spurensuche im Archiv. Ein Arbeitsbericht. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. Heft 3/2009. (S. 142 ff.). Wien: Böhlau.
- Hickethier, Knut (1996). *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Stuttgart und Weimar: Metzler.
- Kothenschulte, Daniel und Joseph Garncarz (ed) (2008) *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt*. (The Cinema in Germany. London: Wallflower Press).
Englischer Text im CD-Rom - Bereich der DVD Walther Ruttmann, Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt & Melodie der Welt. Edition Filmmuseum 39. München: Filmmuseum.
- Korte, Helmut (1995). Die Welt als Querschnitt: Berlin - die Sinfonie der Grosstadt (1927). In: *Fischer Filmgeschichte Band 2*. (S. 75 - 91). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

Korte, Helmut (2010). *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 4. Auflage.

Berlin: Erich Schmidt.

Kracauer, Siegfried (1958). *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg: Rowohlt.

Kuschel, Thomas (1965). Beiträge zur deutschen Filmgeschichte. In:

Filmwissenschaftliche Mitteilungen. Sonderheft 1/1965, S. 142 - 153.

Wien: Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Filmarchiv Austria B/D56.

Mikos, Lothar (2008). *Film- und Fernsehanalyse*. 2. Auflage. Konstanz: 2008.

Paimann's Filmlisten (1928). Wochenschrift für Lichtbild-Kritik. Wien.

Peirce, Charles S. (1983). *Phänomen und Logik der Zeichen*. Frankfurt am

Main: Suhrkamp.

Prümm, Karl (2011). Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadt-

sinfonie. In: *montagAV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte*

audiovisueller Kommunikation. Heft 20/1/2011. (S 61 - 71). Marburg:

Schüren-Verlag.

Scheibe, Florian (2008). *Die Filme von Jean Vigo. Sphären des Spiels und des*

Spielerischen. Stuttgart: Ibidem Verlag. 2012 als eBook von der

VerlagsGruppe Weltbild GmbH mit der ID 2099733 generiert.

Uricchio, William (1982). Ruttmann's "Berlin" and the city film to 1930. Diss.
New York University.

Wurm, Barbara (2009). Vertov digital. In: *Maske und Kothurn. Internationale
Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*. Heft 3/2009.
(S. 15 - 43). Wien: Böhlau.

14 Internetrecherche

Beier, Lars-Olav (2009). Mit 17 hat man noch Träume. *Der Filmregisseur Manoel de Oliveira, 100, über Zeit, Intimität und Autorennen*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-65891728.html>

Cavalcanti, Alberto 1926. *Rien que les heures*. Zugriff am 12.1.2015 unter https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs

Deutschlandradio Kultur (2014). *Portugiesischer Regisseur de Oliveira dreht mit 105 noch einen Film*. Zugriff am 12.1.2015 unter http://www.deutschlandradiokultur.de/portugiesischer-regisseur-de-oliveira-dreht-mit-105-noch.265.de.html?drn:news_id=345304

Kurtz, Rudolf 1927. Kurtz, Rudolf (1927): *Kritik von Rudolf Kurtz*. In: [filmportal.de](http://www.filmportal.de). Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.filmportal.de/node/51535/material/764626>

Oliveira, Manoel 1931. *Douro, Faina Fluvial*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=c5AyldoLUvI>

Rückert, Björn und Claudia Bullerjahn (2010). Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt. Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und

einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4. URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm> Zugriff am 12.1.2015.

Vertov, Dziga 1929. *Man with a Movie Camera*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=-zeCdQJcA88>

Viennale-Direktor Hans Hurch über den Viennale-Trailer 2014. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.viennale.at/de/trailer2014>

Vigo, Jean 1929. *A propos de Nice*. Zugriff am 12.1.2015 unter <https://www.youtube.com/watch?v=G8TI8u2bQ08>

Wiensowski, Ingeborg (2009). *Film-Methusalem de Oliveira: Fit wie ein Debütant*. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/film-methusalem-de-oliveira-fit-wie-ein-debuetant-a-612197.html>

Zensurkarte Berlin. Zugriff am 12.1.2015 unter <http://www.filmportal.de/node/51535/material/764616>

Anhang

Abstract

Diese Arbeit analysiert die Methode der Filmmontage in Walter Ruttmann's avantgardistischen Querschnittfilm *Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt.* (1927). Es soll festgestellt werden, ob Einstellungslängen in ähnlichen Städtefilmen nach gleichem Muster und in ähnlichen Anordnungen erkennbar sind und wie sich die Montagetechnik Walter Ruttmann's unterscheidet.

Weiters soll analysiert werden, wie ein Film über eine Grosstadt (in diesem Fall Berlin) in einer anderen Stadt (in diesem Fall Wien) von den Kinokritikern aufgenommen wurde. Aus der Antwort auf die Frage, worin sich Walter Ruttmann's *Berlin, die Sinfonie der Grosstadt* von anderen Städtefilmen der Zwischenkriegszeit unterscheidet kann abgeleitet werden, worin der Erfolg seines Berlin-Films begründbar ist. Der Vergleich der Montagetechnik von Walter Ruttmann erfolgt mit nachstehend genannten Filmen, die ebenfalls als "Städtefilme" bezeichnet werden:

Rien que les heures von Alberto Cavalcanti, Frankreich 1926

Man with a Movie Camera von Dziga Vertov, Russland 1929

A propos de Nice von Jean Vigo, Frankreich 1930

Douro, Faina Fluvial von Manoel Oliveira, Portugal 1931

Als Untersuchungsmethode wurde ein Vorgehen entsprechend der Systematischen Filmanalyse nach Helmut Korte gewählt. Danach erfolgt die Recherche nach den vier Dimensionen Filmrealität, Bedingungsrealität, Bezugsrealität und

Wirkungsrealität. Das Analyseverfahren gliedert Korte in Produktanalyse, Kontextanalyse und Rezeptionsanalyse. Schließlich erfolgt die Zusammenfassung der Analyseergebnisse in der Synthese.

Für die Analyse wurden Schnittfrequenzgrafiken der zu vergleichenden Filme sowie der durch besonders kurze Einstellungen auffallenden Minuten beim Berlin-Film erstellt.

Der Vergleich ergab, dass starke Unterschiede in der Montagetechnik von Walter Ruttmann zu den anderen analysierten Filmen erkennbar sind. Ruttmann wählt seine Bildzusammensetzungen in erster Linie nach rhythmischen Mustern, die er im Verlauf der Montage mit der gewählten Filmmusik abstimmt. Durch die Verwendung sich wiederholender, sehr kurzer Einstellungen in der Montage kommt eine visuelle Geschwindigkeitsänderung zu Stande, die sich mit der begleitenden Musik nicht nur ergänzt sondern auch akustisch betont wird. Somit ist die künstlerisch rhythmische Montage des Stummfilms kennzeichnendes Merkmal der Arbeitsweise von Walter Ruttmann.

Berlin. Die Sinfonien der Großstadt war in Wien 1928 auf dem Spielplan des Central-Kinos für eine Woche angesetzt. Die Kritiken reichten von "enthusiastisch" bis "ablehnend". Da der Film in seiner Laufzeit um eine weitere Woche verlängert wurde ist davon auszugehen, dass beim Publikum zumindest starke Nachfrage, Neugier und Interesse herrschte, da der Film ja auch als ein "künstlerisches Wunderwerk" angekündigt worden war.

Ausbildung/Berufserfahrung

Geboren 1949 in Wien.

Lehrabschlussprüfung als Allgemeinmechaniker

Verkehrsbeamter (Fahrdienstleiter) der ÖBB

Abteilungsleiter (Persönliche Betreuung Wien) Buchgemeinschaft Donauland

Assistent des Verkaufsleiters Österreich bei Herzog&Co (Andreas Verlag)

Selbständiger Handelsagent

Taxilenker

2005 Reifeprüfung Wirtschaftskundl. BRG für Berufstätige ("Henriettenplatz")

2007 Bakkalaureatsstudium Soziologie (abgeschlossen)

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft (begonnen 2006)

Masterstudium Soziologie (begonnen 2007)

Pensionsantritt 2012

Sequenzprotokoll *Rien que les heures (Nichts als die Zeit)*

Quelle: https://www.youtube.com/watch?v=_hjA4a44SGs

(Zugriff am 12..1.2015)

- 00:00:00 Zwischentitel: This print is from the George Eastman House
- 00:10:01 Titel: rien que les heures
- Untertitel: Nothing but Time
- Zwischentitel: Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas.
- Untertitel: All cities would look the same were it not for the monuments that distinguish them.
- 00:44:12 Anfangssequenz. Eiffelturm / Schneekugel / Paris
- 01:14:08 Autoverkehr vor Eiffelturm, „Fensterputzer“
- 01:21:12 Zwischentitel: Ce n'est pas la vie mondaine et élégante...
- Untertitel: This is not a depiction of the fashionable and elegant life...
- 01:28:21 Damen auf Freitreppe, Film wird zum Foto und zerrissen
- 01:56:04 Zwischentitel: ...c'est la vie quotidienne des humbles, des déclassés..
- Untertitel: ...but of the everyday life of the humble, the downtrodden...
- 02:04:03 Mann sitzt im Auto, beladener Pferdekarren, „Pausenzeichen Karo“
- 02:26:20 Zwischentitel: Des peintres de toute race voient la ville...

	Untertitel:	Painters of every nationality depict the city...
02:33:19		Auge, Gemälde und Zeichnungen mit Ansichten von Paris und Leuten
03:38:04		Namen von Malern, Fahnen, „Löcher mit Augen“
04:21:19	Zwischentitel:	mais seule une succession d'images peut nous en restituer la vie.
	Untertitel:	but only a succession of images can bring it to life.
04:34:15		Uhr (Ziffernblatt wandelt von 24 auf 12), Wolken, enge Gasse (Vogelperspektive)
04:58:13	Zwischentitel:	Errante, une vieille femme.
	Untertitel:	Wandering, an old woman.
05:03:19		Enge Gasse mit Frau, Kerze auf Nachtkästchen, Kerze wird gelöscht, Auto fährt vor, Mann steigt aus.
06:18:09	Zwischentitel:	Petit jour: derniers fétards...
	Untertitel:	In the wee hours, the last revelers...
06:24:09		Frau steigt aus Auto, Puppe fällt zu Boden und wird weggespült
06:53:18	Zwischentitel:	...premiers travaux.
	Untertitel:	...the first workers
06:57:04		Fahrendes Auto, Ratten, junge Frau
07:29:21	Zwischentitel:	La fille.
	Untertitel:	The girl.
07:42:19		Mädchen trifft Mann, geht alleine weiter
10:01:08	Zwischentitel:	Matin.
	Untertitel:	Morning

- 10:04:08 Gitter zum Metroeingang wird geöffnet, Wolken,
Blumen Abfallkübel abwechselnd mit Blumen,
Gemüse und Obst; Gassen und Hausfronten,
Maschinen; Mann öffnet Fensterladen, Katze putzt
sich, Hausmeisterin gähnt, rauchende Schornsteine,
Frühstückstisch; Frau wankt Gasse entlang; Mann
bekleidet Auslagenpuppe, Geburtsklinik
- 16:32:22 Zwischentitel: Chacun accomplit sa tache.
Untertitel: Each assumes their place.
Frau mit Besen und Bürsten, Tierscherer, Männer am
Flußufer, Wäscherinnen
- 17:50:20 Zwischentitel: On s'efforce d'oublier le chomage.
Untertitel: One tries to forget unemployment.
- 17:56:02 Hausmusik, schlafende Frau, Gasspeicher (?)
Mann tritt auf Balkon
- 18:52:03 Zwischentitel: Un homme.
Untertitel: A man.
- 18:55:01 Mann auf Balkon, gefülltes Glas; Ziffernblatt der Uhr
wechselt von 12 auf 24, Männer warten
- 19:33:14 Zwischentitel: Le repas de midi.
Untertitel: The noontime meal.
- 19:38:12 Restaurant Lasserre
Taxi fährt weg, Hoteldiener sitzt am Boden und isst;
Mann schneidet Fleisch, isst. Rind wird geschlachtet
Mann isst Fleisch; Strandbad; schlafende Clochards,

- Zeitungsverkäuferin
- 23:19:03 Zwischentitel: Le soir, le travail cesse. Maintenant, c'est le temps du repos et des plaisirs...
- Untertitel: Evening falls, work ceases. Now is the time for rest and pleasure...
- Antriebsräder bleiben stehen, Frau streichelt Katze, Kartenspiel
- 24:12:14 Zwischentitel: Jeux du hasard.
- Untertitel: Games of chance.
- 24:17:12 Szene Frau und Wahrsagerin, alte Frau
- 25:52:18 Zwischentitel: Indifférente au temps qui passe...
- Untertitel: Indifferent to the passage of time...
- 25:59:06 Alte Frau, Wolken, Alkohol, Feuer, küssendes Paar
- 27:17:22 Zwischentitel: Le matelot...
- Untertitel: The sailor...
- 27:21:09 Küssende Paare, Arbeiter verlassen die Fabrik
alte Frau
- 29:59:15 Zwischentitel: Accablée, cherchant l'ombre.
- Untertitel: Overcome by heat, seeking the shade.
- 30:04:09 Alte Frau wankt, bleibt am Boden liegen.
Zeitungsverkäuferin
- 30:47:10 Zwischentitel: La marchande de journaux.
- Untertitel: The newspaper salesgirl.
- 30:51:15 Laufende Zeitungsverkäuferin abwechselnd mit
Zeitungsnamen immer schneller werdend;

schlafende Clochards

31:59:12 Zwischentitel: Chaleur.

Untertitel: Heat.

32:01:16 Kinoplakate, „Salon der Nacktheit“.

33:05:23 Zwischentitel: La fête.

Untertitel: The carnival.

33:09:12 Orgel, Karussell, Mitfahrt am Karussell;
Leuchtreklamen, Akkordeon, Tanzendes Paar,
doppelt belichtet; Mann allein, alte Frau.

36:13:17 Zwischentitel: La nuit, mystère, inquiétude.

Untertitel: Night, mystery, uneasiness.

36:19:15 Szene: Überfall auf das Zeitungsmädchen, junge
Frau und Matrose, alte Frau.

40:58:08 Zwischentitel: L'asile

Untertitel: The shelter

41:01:17 Männer gehen ins Asyl, Mann/Frau/Bett; Uhr
(Ziffernblatt geht von 24 auf 12).

43:10:06 Zwischentitel: Nous pouvons fixer un point dans l'espace,
immobiliser un moment dans le temps...

Untertitel: We can fix a point in space to freeze a moment in
time.

43:11:20 Ende

Filmdatenbank *Rien que les heures (Nothing But Time, Nichts als die Zeit)*

Quelle: http://www.imdb.com/title/tt0183710/?ref_=ttrel_rel_tt

(Zugriff am 12.1.2015)

Regie Alberto Cavalcanti

Darsteller Blanche Bernis

Nina Chousvalowa

Philippe Hériat

Clifford McLaglen

Kamera James E. Rogers

Drehort Paris

Frankreich 1926, Stummfilm, s.w., 45 min.

Sequenzprotokoll *Man with a Movie Camera (Der Mann mit der Kamera)*

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=-zeCdQJcA88>

(Zugriff am 12.1.2014)

00:00:00 Schwarzbild

00:03:06 Vorspann in Cyrillischen Buchstaben

Untertitel: Man with a Movie Camera

A 6 reel record on film

Produced by VUFKU in 1929

Excerpt from a camera operators diary.

ATTENTION VIEWERS:

This film is an experiment in cinematic communication
real events.

Without the help of Intertitles

Without the help of a story

Without the help of theatre

This experimental work aims at creating a truly
international language of cinema based on its
absolute separation from the language of theatre and
literature.

Author-supervisor experimenter Dziga Vertov

Chief Operator Mikhail Kaufman

Assistant Editor E. Svilova

- 01:17:00 Mann mit Filmkamera erklimmt eine Filmkamera
- 01:38:04 Das Kino Saal, Projektionsapparat, Stühle klappen nach unten
Menschen kommen herein
- 03:08:20 Orchester Dirigent, Instrumente
- 04:00:22 Beginn 1 Mann steht auf, Schlafende Menschen, leere Plätze
und Straßen, abgeschaltete Maschinen
- 07:44:15 Mann mit Filmkamera wird abgeholt und filmt vom
Auto aus.
- 08:55:07 Kameramann filmt Zug – Frau erwacht, zieht sich an
- 10:08:05 Objektivwechsel, Schlafende wachen auf, Morgenwäsche
- 11:32:09 Objektiv stellt scharf, Blende schließt, Kameramann
unterwegs

12:21:03 Flugzeuge, Straßenbahnen, Autobusse fahren aus
Hangar/Remise, Straßen beleben sich

14:01:10 Untertitel: The Awakening (of a Woman)
Arbeitsbeginn, Maschinen laufen an

18:08:14 Untertitel: Voyage of the Soviet goods and passenger liner
„Lenin“ from Odessa to Yalta.

18:23:23 Fensterladen öffnet mehrmals, mechanische
Schaufensterpuppen bewegen sich,
reger Straßenbahnverkehr, Züge

22:44:03 Portraits, Filmcutterin

24:27:15 Starker Straßenverkehr, Kamera blickt von oben auf
die Stadt

25:25:22 Amt

25:32:02 Untertitel: Wedding Registration

26:06:19 Untertitel: Divorce Registration
Trauernde, Begräbnis, Hochzeit, Geburt

28:32:20 Straßenbahnen, Aufzug, Hauseingang, Auge

30:24:17 Frau telefoniert, Krankenwagen, Kameramann,
Verletzter

31:26:10 Feuerwehr fährt aus

32:31:03 Frauenbilder (Kosmetik, Arbeiterin, Kopfwäsche,
Wäschewaschen)

33:35:09 Rasur, Schuhputzer, Haarschneiden, Maniküre,
Filmcutterin, Näherin, Zeitung; Schachtelproduktion,
Wählamt, Zigarettenverpackung, Arbeit im Bergwerk,

Stahlwerk

39:16:07 Maschinen, Wehr, Aufnahmen aus dem Kran,

41:22:24 Kameramann zwischen den Maschinen

41:43:20 Straßenverkehr, Maschinen bleiben stehen.

42:47:05 Arbeiter waschen sich sich

43:11:15 Schiff,

Untertitel: Defend the security of the Soviet State.

43:42:19 Freizeit Strand, Schwimmkurs,

Plakatwand

Untertitel: Cult Review

Untertitel: Newspaper Contributions Box

Untertitel: Workers wall newspaper

Untertitel: On Sports

45:28:03 Sport Diskus, Hochsprung, Stabhochsprung, Faustball,

Hürdenlauf, Hammerwerfen, Trabrennen, Reiten,

Schwimmen, Moorbad, Strandvergnügen,

Kameramann am Strand, Strandduschen

Trickkünstler – Kinder sehen zu.

50:54:05 Sport Rudern, Radfahren, Kugelstoßen, Ballett,

Reitübung, Speerwerfen, Korbball, Fußball

Motorradrennen

53:24:09 Freizeit: Karussell abwechselnd mit Motorradrennen

Untertitel: Proletarian film theatre

Kameramann auf Hausdach, Bierhalle

55:54:00 Untertitel: V.I.Ulianov's Worker's Club, Odessa

Brettspiele (Dame, Schach), Schießbude

57:16:21 Untertitel: Lenin Club, Yalta. The first five year plan.

Radoröhren, Schachspieler, Lautsprecher, Damespiel

58:31:17 Löffel-Flaschen-Orchester

59:24:18 Kinosaal

59:27:02 Sich bewegendes Stativ + Kamera + Koffer

60:28:12 Kinosaal Ballett/Klavier/Choreographin, Flugzeuge, Straßenbahnen,
Telefonvermittlung, Menschenmassen abwechselnd mit
Zuschauenden

66:00:04 Mix

66:38:14 „KOHEU“

66:48:23 Untertitel: „Man with A Movie Camera“ film is used by kind
permission of the Russian State Archive For
Documentary Film.

66:48:23 Ende

Filmdatenbank *Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera, Der*

Mann mit der Kamera)

Quelle: <http://www.imdb.com/title/tt0019760/>
(Zugriff am 12.1. 2015)

Buch und Regie Dziga Vertov

Darsteller Mikhail Kaufmann

Kamera Mikhail Kaufmann
Gleb Troyanski

Schnittassistenz	Yelizaveta Svilova
Drehorte	Kiew, Odessa (Ukraine) Moskau (Russland)
Filmformat	35mm, Stummfilm, s.w.
Filmlänge	1.889 m (6 Rollen)

Erstaufführungen:

1929 Russland, USA, Deutschland, Frankreich

1931 Niederlande

1932 Tschechoslowakei (Tschechien)

Filmdatenbank *A propos de Nice*

Quelle: <http://www.imdb.com/title/tt0021576/>
(Zugriff am 12.1. 2015)

Buch und Regie	Jean Vigo
Kamera	Boris Kaufmann
Drehorte	Nizza, Villefranche sur Mer
Filmformat	35mm, Stummfilm, s.w.

Erstaufführungen:

1930 Frankreich, Deutschland

Sequenzprotokoll A *propos de Nice*

Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=G8TI8u2bQ08>

(Zugriff am 12.1. 2015)

- 00:00:00 Schwarzbild
- 00:00:16 Titel A PROPOS DE NICE. REALISATION DE JEAN VIGO ET
BORIS KAUFMANN SCÉNARIO: JEAN VIGO
PRISES DE VUES: BORIS KAUFMANN
- 00:29:15 Schwarzbild
- 00:31:13 Feuerwerk
- 00:33:22 Flug über Nizza, Vogelperspektive aus großer Höhe
- 01:07:00 Tricksequenz: Roulettetisch, Spielzeugzug hält bei Palme, weibliche
und männliche Puppe mit Gepäck wird auf Roulettetisch geschoben
- 01:27:07 Brandung
- 01:34:21 Flug über Nizza
- 01:43:23 Brandung, Palme (Froschperspektive), Brandung
- 02:02:23 „Reinigung“ Straßenreinigung, Brandung, Reinigung der
Carnevalspuppen, Straßencafétische, Sonnenschirme, Palmen
- 03:13:05 Sich drehende Hausfronten
- 03:30:13 Gehsteigpflaster, Spaziergänger an der Strandpromenade,
Kameramann, Straßenkehrer, Händler
- 05:04:16 Strand, Wasserflugzeug
- 05:38:13 Sport: Segelregatta
- 06:20:11 Tennis
- 06:41:06 Boule, Autorennen, Segelregatta,

07:19:02 Autovorfahrt (Teppich), Straßencafé, Musikanten

09:38:24 „Modeschau“: Im Sessel sitzende Frau mit verschiedenen Kleidern
und schließlich nackt

09:54:03 Strand

10:20:18 Szene „Sonnenanbeter“: Mann im Liegestuhl „verbrennt“, Krokodile

10:29:21 Hausfassaden, Straßenzüge, Waschplatz

11:54:08 Kuchenträger, Spielende Jugendliche

12:53:16 Verkrüppelte Menschen, Abfall

13:10:13 Tanzende Menschen

14:11:02 Karnevalsumzug

16:24:14 Militärparade, Friedhof, Karneval, Kriegsschiffe

17:29:10 Begräbnisprozession, tanzende Frauen

17:57:23 Szene „Schuhputzer“ - Fuß wird nackt

18:04:12 „Leben und Tod“: Ordensträger, Friedhof, tanzende Frauen (Frosch-
perspektive), Passanten (Froschperspektive Kanal), tanzende
Frauen alternierend mit Friedhofsbauwerken

21:07:23 Fabriksschlote abwechselnd mit älterer Dame

21:49:05 lachende Arbeiter (Großaufnahmen)

22:01:07 Stahlwerk, rauchende Fabriksschlote

22:30:05 Titel: FIN

22:33:23 Abspann: Musique composée et interprétée par MARC PERRONE
Ingénieur du Son PATRICK SIGWALT© GAUMONT 2001 Visa n°

22:51:05 Ende 40606

Sequenzprotokoll Douro, Faina Fluvial / Harte Arbeit am Fluss Douro

Quelle:<https://www.youtube.com/watch?v=c5AyldoLUvI>

(Zugriff am 12.1.2015)

00:00:00 Titelvorspann

SPAC SOCIEDADE PORTUGUESA DE ACTUALIDADES

CINEMATOGRAFICAS

apresenta VISADO PELA INSPECCAO DOS ESPECTACULOS

A.D. 391

DOURO, FAINA FLUVIAL

Realizacao de MANUEL DE OLIVEIRA

Fotografia ANTONIO MENDES

Adaptacao musical Maestro LUIZ DE FREITAS BRANCO SOM

Engenheiros: FERNANDO BERNALDEZ Y EDER

LUIZ VEROL FRAZAO

Sistema CAMERECLAIR-RADIO-CINEMA

O Douro, rio portugues, possui uma vida propria caracteristica,
que justifica a sua paisagem marginal e as atitudes da gente que em
sua volta trabalha.

00:40:07 Scheinwerfer vom Leuchtturm, Brandung, Mole, Leuchtturm (Tag)

01:03:17 Boot fährt die Flußmündung Stromaufwärts

01:32:17 Hafen und Stadt Porto, Brücke Luiz I.

02:16:16 Details der Pfeiler, Sicht von der Straße in Vogelperspektive

02:56:10 Zugfahrt über die Brücke (Blick seitlich, Fahrleitung abwechselnd)

03:14:22 Brückenkonstruktion

- 03:48:10 Markt- und Hafenszenen unterhalb der Brücke
Fische zum Trocknen und Verkauf, Eisenlager
- 04:29:10 Szene: Marktfrau preist ihren Fisch an, Mann überlegt, legt
schließlich Geld hin und nimmt einen Fisch.
- 05:00:03 Schiffe und Boote am Fluß, Säcke werden ans Ufer getragen, auf
LKWs und Ochsenkarren verladen, Fische verarbeitet,
Stockfisch wird entladen, abgewogen und in Körben weggetragen
- 08:36:16 Mittagspause Essen wird gebracht, Tiere gefüttert
Akkordeonspieler, Möwen fressen Abfälle im Fluß, Tauben am
Straßenpflaster. Menschen schlafen oder sitzen auf der Straße
- 10:16:22 Blick auf den Fluß, den Hafen und die Stadt. Enge, steile Gassen,
Wäsche zum Trocknen über den Gassen aufgehängt.
- 11:20:22 Arbeit geht weiter, Säcke und Körbe werden an Land getragen.
Lokomotiven, Lkws und Ochsenkarren stehen bereit
- 12:22:20 Szene „Unfall“: Ein Flugzeug lenkt ab, LKW rollt gegen Ochsen-
gespann, Ochsen rennen über einen gestürzten Mann.
Autoritätsperson Polizist sorgt für Ordnung
- 13:37:14 Arbeit geht weiter
- 15:24:24 Arbeitsende, ein Mann wäscht sich in einem Kübel, Gleise sind
leer, Möwen fliegen über den Fluß, Abendstimmung
- 16:11:04 Abstrakte Sequenz – Im Wasser spiegelnde Schiffsmasten.
- 16:35:19 Abendstimmung am Hafen, Fischerboote fahren zur Mündung.
- 17:31:16 Leuchtturm, Nacht, Leuchtfener.
- 17:50:16 Titel: Fim
- 18:04:23 Ende

Filmdatenbank Douro, Faina Fluvial / Harte Arbeit am Fluss Douro

Quelle: http://www.imdb.com/title/tt0021810/fullcredits?ref_=tt_ql_1

(Zugriff am 12.1.2015)

Buch und Regie	Manoel de Oliveira
Kamera	Antonio Mendes
Drehort	Porto, Portugal
Filmformat	35mm, Stummfilm, s.w.
Filmlänge	510 m
Erstaufführungen:	1931 Portugal 1934 Portugal vertonte Version
Musik	Luis de Freitas Branco

Filmdatenbank Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt /

Berlin, Symphony of a City

Quelle: http://www.filmportal.de/film/berlin-die-sinfonie-der-grosstadt_f27ae4b393a74d05aeb5d4cef1225e94

[grosstadt_f27ae4b393a74d05aeb5d4cef1225e94](http://www.filmportal.de/film/berlin-die-sinfonie-der-grosstadt_f27ae4b393a74d05aeb5d4cef1225e94)

(Zugriff am 12.1.2015)

Regie	Walther Ruttmann
Drehbuch	Walther Ruttmann (Konzept), Karl Freund (Konzept)

Idee	Carl Mayer
Kamera	Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer
Kameraüberwachung	Karl Freund
Kamera-Bühne	Erich Kettelhut
Kamera Sonstiges	Reimar Kuntze (Hypersensibilisierung)
Schnitt	Walther Ruttmann
Sonstiges	Lore Leudesdorff (Mitarbeit) Otto Umbehrr "Umbo" (Mitarbeit)
Musik	Edmund Meisel (bei der Uraufführung)
Dirigent	Edmund Meisel (bei der Uraufführung)
Mitwirkung	Bernard Etté
Produktionsfirma	Deutsche Vereinsfilm AG (Berlin)
Im Auftrag von	Fox-Europa-Produktion (Berlin)
Herstellungsleitung	Karl Freund
Drehort	Berlin
Filmformat	35mm, Stummfilm, s.w.
Länge	5 Akte, 1466m
Zensur (DE)	11.6.1927, Jugendverbot
Uraufführung	1927, Berlin, Tauentzien-Palast
Auszeichnungen	1927 Künstlerisch Wertvoll

Sequenzprotokoll Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt 1. Akt

Quelle: Restaurierte Fassung der Edition Filmmuseum 39, 2010.

Sinfonische Begleitmusik von Edmund Meisel an Hand der noch vorhandenen Klavier-Partitur im Auftrag des ZDF von Bernd Thewes orchestriert und bearbeitet, eingespielt vom Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin unter Leitung von Frank Strobel.

Anmerkung: Bezeichnungen zwischen Anführungszeichen sind aus dem Frequenzprotokoll von Helmut Korte (Korte 1995 Seite 89ff) übernommen.

00:00:00 (Musik beginnt) Bild schwarz

00:17:17 Titelvorspann: BERLIN

BERLIN DIE SINFONIE DER GROSSTADT

FOX EUROPA FILM Leitung: KARL FREUND

VORBEREITUNG: (NACH EINER IDEE VON CARL MAYER)

WALTHER RUTTMANN KARL FREUND

AN DER KAMERA: REIMAR KUNTZE, ROBERT BABERSKE,

LASZLO SCHÄFFER

SINFONISCHE MUSIK: EDMUND MEISEL

EIN FILM VON WALTHER RUTTMANN

01:12:08 BERLIN I.AKT

01:16:09 Wasser, abstrakte Sequenz, schließender Bahnschranken

01:56:01 „Zugfahrt“

02:48:09 Noch 15 km nach Berlin (Vororte)

- 04:27:24 Ankunft Berlin – Einfahrt in den Bahnhof
- 04:50:12 „Die Stadt schläft noch“
- 05:28:08 Großaufnahme: 5 Uhr, leere Straßen, Kanalisation
- 06:28:08 Hausfronten, stille Maschinen, Fensterläden, Auslagen, Fluß
- 07:33:08 „Die Stadt erwacht“: Papier fliegt in der Straße, Polizist mit Hund, Katze, Heimgehende, Tauben, Plakatierer, zwei Polizisten
- 09:01:10 Abstrakte Sequenz – Öffnen des Lokschuppentores.
- 09:19:04 Alle Tore öffnen sich, Dampflok „Dresden“ fährt in Richtung Kamera auf die Drehscheibe
- 09:42:07 „Der Weg zur Arbeit“ - Arbeiter tritt aus dem Haus und geht Straße entlang. Zwei Arbeiter, dann drei Arbeiter, dann mehrere Arbeiter. Personenzug, Mann tritt aus dem Haus und leert Kübel aus. Viele Arbeiter, Straßenbahn, Bahnsteig, sehr viele Arbeiter, Personenzug
- 11:44:05 Fabrikstor öffnet, viele Menschen steigen aus Zügen aus. Menschen Gehen, Tiere (Kühe) rennen, Soldaten marschieren, sehr viele Menschen gehen, Leierkastenmann, sehr viele Menschen
- 13:09:17 große Schornsteine einer Fabrik, Menschen gehen zur Fabrik, Kühe werden durch ein Tor getrieben, Menschen strömen beim Fabrikstor herein und ziehen Arbeitskleidung an
- 13:52:15 „Die Fabrikarbeit beginnt“ - Ein Hebel wird umgelegt, die Maschine beginnt mit der Produktion. Glühbirnenproduktion. Metallbearbeitung, Milchabfüllung, Bäckerei, Stahlwerk, Schlote stark rauchend
- 16:07:07 (Musikende)
- 16:07:08 Zwischentitel: BERLIN, ENDE DES I. AKTES

Sequenzprotokoll Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt, 2. Akt

Quelle und Anmerkung wie erster Akt

16:10:23 Zwischentitel BERLIN II.AKT

16:14:11 (Musik beginnt)

16:14:24 Fenster und Rolläden werden geöffnet, Bäckerjunge trägt Brötchen aus, Obsthändler fährt aus, Milchgeschäft, Dienstbotin geht einkaufen

17:11:02 Müllabfuhr, Briefträger

17:30:11 „Kinder gehen zur Schule“

18:20:16 „8 Uhr“

18:24:23 „Geschäfte öffnen“ Rollbalken, Vorhänge, Fensterjalousien, Friseur

19:10:00 Ausritt, Stallausmisten, Lokal reinigen, Teppichklopfen, Straßenreinigung, gut gekleidete Menschen auf der Straße Privatautos, Stockautobusse, Straßenbahnen, Schuhputzer

21:05:15 Vorortzüge, viele Menschen gehen in Büros und Ämter

22:45:18 Marktfahrer, Pferdewagen warten auf Fahrgäste

23:16:02 Menschen gehen in Büros und Ämter, Aufzüge, Paternoster, Büromöbel werden geöffnet, Ärmelschoner, Schreibmaschine wird abgedeckt

24:09:04 „Der Bürobetrieb beginnt“, Schreibkräfte an Schreibmaschinen, Tasten werden zur drehenden Spirale, Stoffdruckerei, Telefongespräche, Vermittlung im Wählamt

24:38:17 Keifender Affe, raufende Hunde

24:45:03 Telefonhörer werden aufgelegt

24:47:04 (Musikende)

24:47:12 Zwischentitel: BERLIN ENDE DES II.AKTES

Sequenzprotokoll Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt, 3. Akt

Quelle und Anmerkung wie erster Akt

24:51:03 Zwischentitel BERLIN III.AKT

24:53:12 (Musik beginnt)

24:54:17 „U-Bahn-Fahrt. Eine Baustelle“

25:26:24 Starker Straßenverkehr, Straßenhändler, viele Passanten,
mechanische, bewegliche Schaufensterpuppen

26:49:07 Streit zweier Männer auf der Straße

(2 Kamerapositionen: Vogelperspektive und Großaufnahme)

27:19:22 Starker Straßenverkehr, Schaltkasten, Sicherungen, Kaffeemaschine

28:35:04 Straßenszene: Dame lächelt Mann an, er folgt ihr

28:55:00 Mechanisch bewegte Schaufensterpuppen, Taxi, Brautpaar,
drehende Spirale

29:20:14 Polizist regelt Straßenverkehr, starker Straßenverkehr, eine Frau
geht in eine Kirche, ein Pferd liegt am Boden

30:01:07 „Diplomaten, Hindenburg, Burschenschaftler“

30:21:11 „Massendemonstration, Redner, Polizisten“

30:50:06 Menschenansammlung, Heilsarmee-Sammlerin, Straßenbahnen,
Begräbniskutsche mit Sarg, Straßenbahnen, Werbung für *Bullrich*
Magensalz, Züge in der Stadt

32:10:07 Bahnhof Zugzielanzeigetafeln nach Mannheim, Karlsruhe, Zürich,

Ludwigshafen, Luzern, Milano und von Karlsruhe nach Berlin

Anhalter Bahnhof

32:19:04 Gepäckträger, ankommende Menschen, Taxi, Autobus mit Aufschrift Lufthansa, Lufthansa-Propellerflugzeug D876 startet.

Stadt aus Vogelperspektive, Starker Straßenbahnverkehr

33:28:17 Hotel Excelsior.

33:52:17 Züge, Autos, Pferdefuhrwerke, Polizisten, Straßenbahnen, Stockautobusse, Taxis, Tschikarretierer, Radfahrer, Droschken,

S-Bahnen, Tageszeitungen, Verkehrsgewühl

37:14:05 12 Uhr (Einstellung Groß)

37:19:09 (Musikende)

37:20:03 Zwischentitel: BERLIN ENDE DES III.AKTES

37:22:20 Zwischentitel: BERLIN IV.AKT

Sequenzprotokoll Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt, 4. Akt

Quelle und Anmerkung wie erster Akt

37:22:20 Zwischentitel: BERLIN IV.AKT

37:25:08 (Musik setzt ein)

37:26:11 Maschinen bleiben stehen, Bauarbeiter gehen in die Pause

37:51:01 Tiere werden gefüttert

38:06:06 Menschen essen, Tiere fressen

40:07:19 Geschirr wird gereinigt, Essensabfälle

40:39:00 „*Menschen und Tiere werden müde*“

41:10:05 „*Kahnschiffer*“

42:25:03 Spielende Kinder

- 43:37:00 Spaziergänger, Musikanten im Hof, Männer auf der Straße
- 44:42:14 Straßencafés
- 45:02:09 Ende der Mittagspause (Menschen, Tiere, Maschinen)
- 45:14:04 Szene: Zeitungsdruck, Auslieferung und Verkauf
- 46:32:15 Zeitungsschlagzeilen (Krise, Mord, Börse, Heirat, Geld)
- 46:48:11 „*Hektik*“ Hochschaubahn, Drehtüre, Karussell, Spirale
- 47:12:05 Armut, Juwelierauslage, „Sturm kommt auf“
- 47:37:06 Szene: Selbstmörderin
- 48:06:12 Modeschau, nervöse Tiere, Wetter wird schlechter
- 48:16:09 Verkehrssignale, Zukommender Zug, Hochschaubahn, Karussell
- 48:36:13 „*Es beginnt zu regnen*“
- 48:48:03 Szene: Feuerwehrfahrt
- 39:17:14 Wetter beruhigt, Hund schüttelt sich, Spatzen baden
- 49:24:16 Maschinen bleiben stehen, Büromöbel werden geschlossen
Waschräume, Arbeiter verlassen Arbeitsstätte, Tor wird geschlossen
- 50:23:01 Freizeit Schleuse wird geöffnet, Boote, Freibad, Segelboote,
Autorennen, Seifenkisten, Läufer, Brieftauben, Hunderennen,
Radrennen, Rudern, Reiten, Schwimmen, Golf, Tennis,
Pferderennen, Polo, Handball, Laufen
- 52:04:15 Spaziergänger, Straßencafés, Modeschau, Tanzcafé

Sequenzprotokoll Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt, 5. Akt

Quelle und Anmerkung wie erster Akt

53:20:14 Abendlicher Straßenverkehr, Pärchen im Park

53:52:09 (Musik aus)

53:52:16 Zwischentitel BERLIN ENDE DES IV.AKTES

53:55:24 Zwischentitel BERLIN V.AKT

53:58:07 (Musik setzt ein)

53:59:15 Lichter gehen an, Neonreklamen, nächtlicher Straßenverkehr

54:43:10 Szene: Kinobesuch

54:55:05: „Chaplins Beine“

54:57:08 Neonreklamen, Schaufenster, Neonreklamen

55:38:15 Szene: Varieté; Garderobe, Dirigent, Orchester, Vorhang geht hoch, Programm Tanz, Artistik, Dressurreiten, Garderobiere, Radartisten, Jongleure, applaudierende Hände, Showballett

58:00:09 Menschen auf der Straße, Taxis, Straßenbahnen

58:49:07 Eis und Schnee in der Halle, Radrennbahn, Boxen

60:07:06 Tanzen, Jazzband, Tanzorchester, Tanzpaare

60:39:01 Straßenbahn, Gleisarbeiter, nächtlicher Straßenverkehr

61:15:06 Kneipe, Bar, Tanzveranstaltung

62:38:16 Kartenspiel, Tanzende, Roulette, Tanzende, Straßenverkehr

63:09:16 Abstrakte Sequenz: Café am Zoo dreht sich, wird zu Feuerwerk

63:21:19 Turm mit Scheinwerfer

63:28:06 (Musikende)

63:28:18 Zwischentitel BERLIN ENDE

63.32.10 Ende

Gegenüberliegende Seite: .

Schneider, Walther: Biologie der Grosstadt. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*.

Samstag, 2. Juni 1928, S. 5. Österreichische Nationalbibliothek, Mikrofilm 5320

Biologie der Großstadt

Erstaufführung des Films „Symphonie der Großstadt“ (Berlin)

Es handelt sich um die Definition der Großstadt. Jener Ansammlung von Menschenmassen zur Erfüllung gemeinsamer Interessen, zu gemeinsamem Nutzen, zu einem Nutzen aus der Gemeinsamkeit. Die Großstadt, der große Schauplatz vieler, unzählbarer einzelner Daseinskämpfe, gibt in seiner kongentrierten Form das umfassendste Bild einer Zeit, einer Kulturepoche.

Das ist der Sinn dieses Films. Ein Film ohne Schauspieler. Ein Stück photographiertes Großstadtleben, von Morgens bis Mitternacht. Er beginnt mit Straßenschildern im Morgenrauschen. Die Straßen sind leer. Dann ein einsames Kanalgitter, von trostloser Einsamkeit. Dann die Kanäle selbst, finster, dumpf, angefüllt mit Unrat und Abfall. Allmählich erwacht das Leben in den Straßen. Arbeiter in ärmlicher Kleidung, vereinzelt, später in immer größeren Gruppen. Eisenbahnzüge, die Kollbalken der Geschäftsläden öffnen sich. Je weiter die Vormittagsstunden vorrücken, desto mehr lechter gekleidete Menschen bevölkern die Straße. Der Betrieb der Großstadt ist im vollem Gange. Witten im stärksten Straßenverkehr ein Leichenwagen. Ein nur ganz kurzes Bild. Dann die Mittagsstunde. Die Menschen essen, die Fuhrwerkspferde werden mit Hafer gefüttert. Der Klassenunterschied der Menschen bei der Mahlzeit. Am Nachmittag steigert sich der Verkehr, das Vergnügen erwacht. Fünf-Uhr-Lee, Sport, Wettrennen, Kino, Theater. Die Arbeiter verlassen ihre Arbeitsstätten. Ubergangsbahn. Der Betrieb des Abends und der Nacht. Lichtreklamen leuchten auf, Automobile rasen, Beleuchtungseffekte. Die Bilder wechseln, überstürzen sich. Nie wird der Film zu trüb, immer erfasst er Wesentliches. Wunderbar, wie er die verschiedenen Grade der Geschwindigkeit darstellt, wie er mit dem Schwarz-weiß von Licht und Schatten geradezu akustische Geräusche wiedergeben vermag, wie das bewegte Bild eine lyrische Form findet. In der rhythmischen Standierung der Bildabschnitte.

Allmählich beginnt der Film Neuland zu entdecken. „Die Symphonie der Großstadt“ ist ein Experiment, ein technisches; und wenn auch dieser Film keine neue Gattung begründet — denn die hier durchgeführte Filmidee läßt sich kein zweites Mal wiederholen — so eröffnet er doch neue Wege der Technik. Der Technik der photographischen Aufnahme, des Zeitbegriffes im Film, der Belebung und der Symbolik des toten Objekts. Während der Filmschauspieler immer mehr zu einem wenig agierenden Objekt wird — man denke an das aus-

drucksvolle stumme Spiel Greta Garbos — wird das leblose Objekt immer mehr zum Mitspieler, oder gar, wie hier, zum Hauptdarsteller.

Diese Technik stammt, um die filmgeschichtliche Tatsache zu konstatieren, von den Russen. Eisenstein übt diese Technik (mit großer Virtuosität) zu ästhetischen und rein künstlerischen Zwecken. Hier wird sie (mit gleicher Routine bereits) zu — man möchte sagen — philosophischem Zweck geübt, um im Film dem dargestellten Sujet auf den Grund zu kommen, das Thema so weit als möglich zu Ende zu denken.

Das Thema heißt hier: Großstadt. Und das Ergebnis dieses Films ist tatsächlich ein Kulturdokument, die Wiedergabe, die Gestaltung des Wesens der Großstadt, der Großstadt an sich, des abstrakten Begriffes. Der Film darf daher als ein Stück Zeitgeschichte, als ein Bild unserer Zivilisation, unseres Jahrhunderts bezeichnet werden. Obwohl der Film eine Anzahl aneinander gereihter Bilder von Berlin enthält, so reicht seine Bildfläche doch weit über das geographische Gesichtsfeld hinaus. Es wird das Leben, der Alltag der Großstadt wiedergegeben. Berlin ist dabei nur das Exempel, an dem ein höheres Gleichnis statuiert wird. (Bezeichnend dafür ist, daß jede nähere Ortsbestimmung vermieden wird. So wird der Potsdamerplatz beispielsweise so aufgenommen, daß man ihn nicht gleich erkennt.) Die gesellschaftliche Struktur, der soziale Charakter der Zeit kommen in dem Film stärker zum Ausdruck als die örtliche Orientierung. In der Erfassung, in der Konzentration, in der zweidimensionalen Darstellung des ganzen großen Komplexes, den eine Großstadt mit ihrem sichtbaren und unterirdischen Überwert von Triebkräften umfaßt, liegt allerdings mehr als ein technisches oder photographisches Kunststück, nämlich ein künstlerischer Wille: in der betäubenden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen die Einheit des monstrums Großstadt zu finden. Zufälligkeiten des Großstadtlebens werden wiedergegeben, aber im Bilde verlieren sie ihre Zufälligkeit, fügen sich zu einer logischen Gesamtheit, die ihre Wirkung nicht nur auf das Auge, auf den Verstand, auch auf das Gemüt übt. Die grandiose Sachlichkeit der Aufnahme besitzt dennoch ein Pathos, ein Pathos der Technik, der Maschine.

Auch hier kommt wieder, genau so wie bei der sentimentalen, erbichteten Liebesgeschichte, die menschliche Romantik zum Vorschein. Mit der der Mensch alles zu behaftet pflegt, selbst dieses nüchternste Dokument seiner nüchternsten Institution: der Großstadt.

Walter Schneider

überlegen.

„Symphonie der Großstadt.“ (Berlin.)

Das Leben und Treiben in einer modernen Landeshauptstadt vom frühen Morgen bis in die späte Nacht, auf der Gasse, in Fabrik und Amt, beim Sport und in den Vergnügungstätten will dieser Film wiedergeben. Und der Regisseur Karl Freund zeigt den Alltag, beherrscht das Technische und verehrt das Technische und zeichnet deutlich, überdeutlich das äußere Geschehen. Jedoch mit großen Lücken. Wir sehen keine Schule, kein Spital, keinen Gerichtssaal, kein Gefängnis. Immer wieder Autos, Autobusse, Tramways, Bahnen, zwischendurch eilende Passanten, vom Schuttpolizisten geregelter Verkehr. Der Rhythmus der Großstadt soll festgehalten werden, ein schönes Wort! Aber wo bleibt die Seele der Stadt, ihrer Menschen, die treibende Kraft! Keinem der Menschen sieht man an, was er fühlt, warum er den Tag in dem gleichmäßigen Galopp verbringt, der uns vorgeführt wird. Maschinen bewegen sich, erledigen ihr Tagespensum, ebenso der Mensch, gleichgültig, gefühlstumpf, man bekommt nicht die geringste Ahnung von ihm. Hat der russische und amerikanische Film die Maschine zu etwas Lebendigem gemacht, indem er sie zum Freund oder Feind der Menschen stempelt, hat dieser Film die Menschen entzett und sie auf diese Weise willen- und geistlos Gewordenen der Maschine gleichgesetzt. Was herauskommt, ist bloße Photographie, Photographie eines an seiner Arbeit Unbeteiligten, reizloser Naturalismus. Ein vom Himmel herabgefallener würde noch „vom Himmel herabgefallener“, zeigte man ihm dieses, der inneren Wirklichkeit vollkommen fremd gegenüberstehende Erzeugnis. Auch die eigens dazu komponierte Begleitmusik Edmund Weisels kann nicht anders gewertet werden. Die zufälligen Geräusche unserer Maschinen werden aufgefangen und festgehalten. Diese Geräusche haben keinen Sinn oder Zweck, sie sind unvermeidliche Beigabe. So wie ihrem Klang Wichtigkeit beigegeben wird, ist hier nichts geschaffen als eine Anbetung äußerlicher Begleitmusik.

Film-Extrablatt



Bringt ein künstlerisches WUNDERWERK

„Die Symphonie der Großstadt“

ein erschütterndes Dokument, eine geniale symphonische Vision einer Großstadt
Symphonische Begleitmusik von Edmund Meisel
Musikalische Leitung: Kapellmeister J. Herrmann

Alleinaufführung für Wien ab heute im CENTRAL-KINO, II., Taborstraße Nr. 8

„Symphonie der Großstadt“ (Berlin)

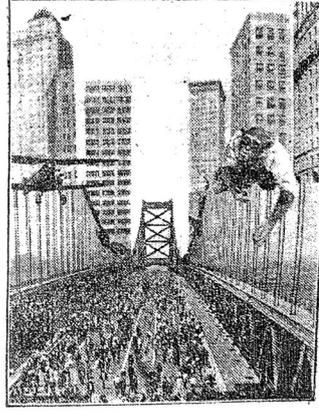
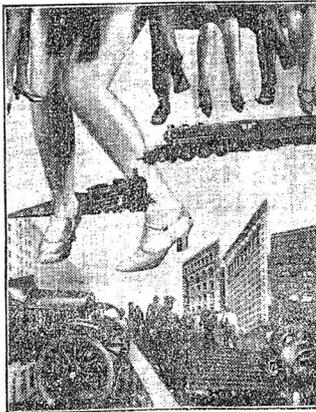
Ein Top-Europa-Film von Walter Ruttmann, Musik von Edmund Meisel. Dieser Film hat keine Spielhandlung, es gibt keine Schauspieler, keine Kulissen, keine Ausstattung.



Seine gefälligen Aufnahmen. Der Rhythmus der Arbeit, der jugende Verkehr, Lärm und Glend, Sport, Vergnügungen bilden den Inhalt dieses Films. Ein Tag und eine Nacht der Großstadt geben die Handlung. Es gibt nur eine Zentrale, das ist die Großstadt, nichts anderes, als Momentbilder aus der Großstadt. Die Symphonie der Großstadt (Berlin) ist ein Film, auf einem neuen Wege der Filmaufnahme.

„Pat und Patachon auf dem Pulverfabrik“

Pat und Patachon finden in einem Pensionat gehörigen Pavillon untermert eine Wohnung. Doch als ein junger Mann mit seiner Komme, die in dem Pensionat noch erzogen wird, überbracht wird, müssen auch die beiden ausziehen. Sie bemühen sich nun verzweifelt, eine Bekanntschaft zu bekommen, bis endlich ein wild aussehender Mann sie für eine, wie er sagt, etwas lebensgefährliche Beschäftigung engagiert. Sie landen in einer Kugel, deren Geheimnis es ist, daß alle Kugeln einer militärischen Gruppe angehören. Ihr Führer war auf die phantastische Idee gekommen, die Kugeln mit Dynamit zu füllen, um so ganze Häuser in die Luft zu sprengen. Durch einen lustigen Zufall gerät es jedoch Pat und Patachon, die Arbeiter der Ziegelei zu überwinden und den einen der Führer zu entwerfen. Was jedoch auch die letzte Lokomotive in die Luft zu sprengen mag, müssen Pat und Patachon wieder auf die Erde gehen und sich nach einem neuen Versuch umsehen.



Bilder aus dem Film „Symphonie der Großstadt“

„König der Könige“

Die Herleitungsfäden von „König der Könige“, mit dem Geist B. de Mille, der Regisseur von „Sohn Gebete“ und „Wolfschäfer“, seinen bisher größten Film geknüpft hat, betragen mehr als 28 Millionen Dollars. Die Aufnahmen begannen am 24. August 1926 und gingen am 17. Jänner 1927 zu Ende. Die Uraufführung, die zu Orlens in Newport stattfand, war ein Ereignis erster Ordnung. Über den nächsten beiden Monaten wurde von jeder Szene noch ein drittes Mal aufgenommen. Dieses Material wird in einem Kontor aufgehoben werden, um erst in 20 bis 40 Jahren als Dokument der Filmkunst unserer Zeit wieder ans Tageslicht zu kommen.

Der Drehbuchautor des „König der Könige“ wurde für zehn Jahre verpflichtet, bei keiner anderen Filmgesellschaft in derselben Rolle aufzutreten. Rudolf Schildkraut spielt die Rolle des Hohenpriesters Sathos, sein Sohn Josef Schildkraut den Jüdischen Vizekönig, William S. Hart der durch seinen „Wolfschäfer“ bekannt geworden, spielt den Simon von Cyrene. In den Hauptrollen sind insgesamt 59 bekannte Darsteller tätig. Das Manuskript des Films schrieb Annie Macpherson.

Der Bau des Tempels des Herodes und des Palastes von Salomo sind die größten Filmbauten, die je in einem Meister hergestellt wurden. Das Reniorat des Tempels freigt zu einer Höhe von 54 Metern empor. Der künstlich

hergestellten Palastes auf der einhundert fünfzig Meter hohen Insel Salamis, die noch von einer Bande Piraten besetzt wird. In Paris treibt die geniale Geistes der jungen Dadaist zum Selbstmord, der aber noch rechtzeitig von Dr. Gousson davon abgehalten wird. Dr. Gousson bricht mit ihm nach Salamis auf, um dort einen Schatz zu heben. Die Expedition wird jedoch von der Strolchbande, deren Anführerin Coreto ist, geschnitten. Coreto gibt die Deute wieder frei, als sie wieder zu lieben beginnt. Dieser erkrankt jedoch in Folge des Pseudos Charres und entdeh ihren letzten heiligen Wert. Er befreit sie aus den Händen von Coretos Hande und rettet sich mit ihr auf das Schiff, um mit ihr in Paris einem glücklichen Leben entgegenzugehen. Der Film wurde von Mario Bonnard inszeniert. Die Hauptrolle, die eine Doppelrolle ist, spielt Renee Ford. Der Film erscheint in Uraufführung ab Montag im Gartenbau- und Golejka-Kino.

Filmchronik

Siehe weiterhin: „Symphonie der Großstadt“ (Berlin). — Die geführte „Kurtisane“ (Mehodora) mit Alia Jolivet. — „Die Königin des Weißbades“ mit Suzanne Roberton, Elise Rosenthal, Ida Witt und Walter Rilla. — „Am Ende der Welt“ mit Brigitte Helm, Gemma v. Hollay, Wilhelm Dieckel und Albert Steinrück. — „Die Hochpapieren“ mit Ruth Weikert, Margarete Banner, Anton Pointner und Ernst Rüdert. —

„Pat und Patachon auf dem Pulverfabrik“

- HEUTE:
- Busch-Kino II., Prater
 - Eos-Kino III., Ungargasse 66
 - Lichtspiele Mariahilf VI., Gumpendorferstraße 97
 - Colosseum-Kino IX., Randorferstraße 4
 - Fleger-Kino IX., Liechtensteinstraße 26
 - Raimund-Kino XIV., Seehausenstraße 3
 - Abdalla-Kino XV., Neubaugürtel 15

- Ab DIENSTAG den 5. Juni:
- Elite-Kino II., Wollzeile 24
 - Kruger-Kino I., Krugergasse 5
 - Marla Theresien-Kino VII., Mariahilferstraße 79
 - Phönix-Kino VII., Lorenzfelderstraße 37
 - Meldinger Biograph XII., Schönbrunnenstraße 172

ausgezeichnete Gegenstände bedeckt 15.000 Quadratmeter und erforderte für die Ausfertigung 450 Schweißarbeiten mit rund 35.000 Stunden. Bei den Tempelarbeiten wirkten über 3000 Komparten mit.

„Frauen im Abgrund“

Bei einem Schiffungunglück werden zwei kleine Mädchen, Zwillinge getrennt und von Schiffen in entgegengesetzte Richtungen verschlagen. Klare wagt in Paris zu einer Ehe, doch hergestalteten Frau auf und Jola lebt mit einem et-

„Pat und Patachon auf dem Pulverfabrik“ mit Pat und Patachon. — „Kins und eins ist drei“ mit Claire Sommer, Margarete Ruppert, Georg Alexander und Zeit Sorlan.

„Gari-Gari“ Der Film ist ein Ergebnis der 1927 unternommenen Expedition Hugo Bernharts nach Antarktische. Keine Antarktis ist geküht, unter den größten Schwierigkeiten wurden Bilder von Leben verlebender Eisgebirgsentwürme gezeichnet. Dieser Film erscheint in U. und Uraufführung mit Kino Schiffer, 6. Bezirk, Portoflystraße 87, ab Dienstag.