
Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie

Anmerkungen zu Walter Ruttmanns
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die Folgen

Karl Prümm

Im Dezember 1926, mehr als neun Monate vor der Uraufführung des epochemachenden Stadtfilms BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, besucht ein Reporter des *Film-Kurier* den Regisseur Walter Ruttmann. Der empfängt seinen Gast aber nicht am Rande der Dreharbeiten, in der Pause zwischen zwei Einstellungen an einem der spektakulären Schauplätze Berlins, wie sie in diesem Film reichlich zu finden sein werden. An einem üblichen Drehbericht und an einer klassischen Atelierreportage hat Ruttmann offenbar kein Interesse. Er bittet den Korrespondenten der wichtigsten deutschen Branchenzeitung in seine Werkstatt und führt mit ihm ein Gespräch direkt am Schneidetisch. Der Interviewer ist dann auch schwer beeindruckt. Er habe Walter Ruttmann, so beginnt er seinen Text, mitten bei der Arbeit angetroffen, eingerahmt von «Hundertern von kleinen Filmrollen am Klebetisch», ganz versunken in den Prozess des Schneidens und eigentlich gar nicht ansprechbar.

Es ist nicht leicht von ihm programmatische Erklärungen zu bekommen, und so muss man im anregenden Wechselgespräch mit diesem interessanten Menschen nach und nach alles heraushören und herausholen, was man von ihm wissen will (Clarus 1989 [1926], 79).

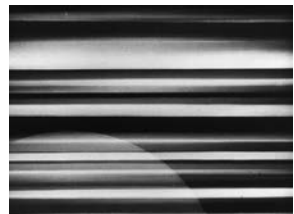
Ruttmann lag viel daran, Schnitt und Montage als eigentliches Zentrum eines Films zu propagieren, den er mit ausgeprägtem Selbstbe-

wusstsein als «Kunst ohne alle Kompromisse» (Ruttman 1989a [1927], 80), als revolutionären Einschnitt, als entscheidende Etappe der Filmgeschichte bezeichnete. Das zeigen seine genau kalkulierten Paratexte. Er greift sogar die ehrfurchtsvolle Charakteristik des *Film-Kurier*-Reporters auf, spricht kurz vor der Premiere in einem Zeitungsartikel von «babylonischen Türmen von Filmmaterial», die er zu bewältigen hatte: «[...] es galt zu sichten, zu ordnen, damit aus dem Chaos ein Mosaik, eine Sinfonie der Großstadt entstehe, eine Sinfonie der Stadt, mit der ich ein Jahr lang im Kampfe lag» (Ruttman 1989b [1927], 79).

Noch drastischer exponiert Ruttman in einer Selbsterklärung, die nach der begeistert aufgenommenen Uraufführung veröffentlicht wurde, den Schnitt als Leitprinzip des gigantischen, zeitraubenden Projekts:

Täglich wurden die Aufnahmen entwickelt und ganz ganz langsam, nur für mich sichtbar, begann sich der erste Akt zu formen. Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flönton, und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren – ich formte mein Manuskript dauernd neu während der Arbeit (Ruttman 1989c [1927], 80).

Dies ist ein umfassendes Bekenntnis. Die *Postproduktion* wird als eigentlicher und schöpferischer Vorgang des Films behauptet. Aus der konkreten Arbeit am Material, aus dem Trennen und dem Neu-Zusammenfügen der Elemente, so erläutert Ruttman, sei die endgültige Form quasi «organisch» herausgewachsen. Ausschließlich nach dem Schnitt und auf den Schnitt hin sei gedreht, alles sei von der Montage diktiert worden. Die traditionellen und verbreiteten Modelle filmischer Produktion werden damit rigoros abgewiesen. Kein vorgefertigtes Drehbuch wird umgesetzt, sondern im Prozess der Montage verflüssigt sich das Skript, wird zu einer flexiblen, sich beständig auslöschenden und sich selbst überbietenden Schrift. Keine vorgegebene Systematik Berlins mit seinen charakteristischen Bauten und Plätzen wird abgearbeitet, wie es



die zahlreichen zeitgenössischen Fotobücher tun, und es gibt auch kein offenes, reportagehaftes Sehen, das der Phänomenologie der Stadt, ihrer sozialen Realität und der Konkretion ihrer Erscheinungen gerecht zu werden versucht. Ruttmann macht mit einer schneidenden Schärfe deutlich, dass im Vorgang der Montage das Wirklichkeitsmaterial einer zweiten, einer neuen Ordnung unterworfen wird, dass die Einzelmomente zu einem *Denkbild der Stadt* zusammengefügt werden und das Gesehene allein nach der eigenen Wahrnehmung modelliert wird.

Diese wenigen hier zitierten Äußerungen machen bereits kenntlich, dass Ruttmann in den 1920er Jahren beständig zwischen zwei konträren Selbstentwürfen changiert, dass er hin- und herpendelt zwischen dem Rollenbild des modernen Materialkünstlers, der die Materialwerte prüft, arrangiert und collagiert, und dem traditionellen Selbstverständnis eines klassisch-romantischen Komponisten, der die organisch-musikalische Ordnung der Welt erspürt und zum Ausdruck bringt.

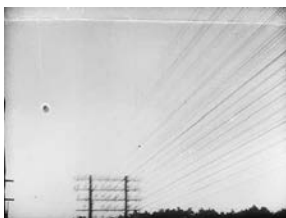
Walter Ruttmann streicht die Montage in den Begleittexten zu seiner Stadtsinfonie als entscheidenden Vorgang auffällig heraus und verfolgt damit klare strategische Ziele. Er erreicht damit zum einen eine konsequente Subjektivierung des filmischen Textes. Sowohl gegenüber einer engeren professionellen Öffentlichkeit als auch gegenüber einem breiteren Publikum etabliert sich Ruttmann als alleiniger Entscheidungsträger eines vielgestaltigen und aufsehenerregenden Projekts, das 18 Monate in Anspruch nahm, als künstlerischer Direktor, Autor, Regisseur und Schnittmeister in einem, der alles steuert und den Film in seiner letztgültigen Fassung verantwortet. «Von vorneherein war es klar», so resümiert Ruttmann die Entstehungsgeschichte im Oktober 1927, «dass die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen musste, um das entstehen zu lassen, was ich wollte» (Ruttmann 1989c [1927], 80). Dieser dezidierte Anspruch Ruttmanns, der im Gebrauch des Possesivpronomens «mein BERLIN-Film» kulminiert, wendet sich gegen zahlreiche Äußerungen im Umfeld der Premiere, die eine Urhebererschaft an diesem überragenden Erfolg ebenso



für sich reklamierten. Am entschiedensten widerspricht der Drehbuchautor Carl Mayer der Selbstzuschreibung Ruttmanns. Die Idee, das Grundkonzept und sogar der Titel, so Carl Mayer, seien von ihm. Karl Freund und Walter Ruttmann hätten lediglich die «Ausführung» des genau Vorgedachten übernommen. Dankbar wird auch der Produzent Julius Außenberg erwähnt, ohne den der Film niemals Gestalt angenommen hätte. Außerdem seien Lupu Pick, Friedrich Wilhelm Murnau und Emil Jannings Eingeweihte in die Idee, in das Konzept und dessen leidenschaftliche Fürsprecher gewesen (vgl. Mayer 1989 [1927], 115). Gegen den Alleinvertretungsanspruch Ruttmanns erklärt Carl Mayer BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT zu einem kollektiven Text und erweckt den Eindruck, als habe eine produktive Elite des deutschen Films einen gemeinsamen Traum verwirklicht.

Ruttmanns ausladende Selbstdefinition umfasst demgegenüber sogar die Begleitmusik. Die Kategorie des Sinfonischen macht er sich ganz umstandslos zu eigen, alle seine zentralen Formbegriffe sind zugleich musikalische Termini, und er umschreibt seine Montagetechnik bevorzugt mit musikalischen Metaphern. Die filmische Praxis und das technische Handeln werden als musikdurchdrungen vorgeführt, sogar das Denken über den Film ist tief in die Musik eingetaucht. All dies gehört wesentlich zur romantischen, auf die Musik fixierten Kunstphase, wie sie für Ruttmann typisch ist. Edmund Meisels Begleitmusik ist dann in der Konsequenz bloß noch die Entäußerung, das Hörbarmachen dessen, was bereits im Kern der Bilder und der Bilderfolgen als Klang und als Rhythmus angelegt ist.

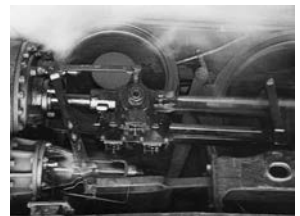
Die betonte, hervorgekehrte Montage gibt Ruttmann zudem die Möglichkeit, sein ambitioniertes Stadtprojekt historisch zu positionieren. Von den ersten Bildern an erfüllt BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT das Versprechen der Selbstankündigungen. In der Tat regiert die Montage. Eine temporeiche, beschleunigte Bildfolge, die Koppelung heterogener Elemente, scharfe und sichtbare Schnitte sind von Beginn an markante Kennzeichen. Ruttmann rückt ab vom Durchschnittskino, vom theatralischen Film, daher verzichtet er auf lange Einstel-



lungen und auf ein szenisches Ausspielen. Stattdessen arbeitet er mit einem raschen Wechsel der Bilder, mit der Konfrontation und Kollision von Bildelementen. Eine avancierte ästhetische Formgebung wird solchermaßen verdeutlicht, die moderne Stadt – so verkündet bereits der Prolog – kann nur mit den Mitteln äußerster Modernität angemessen dargestellt werden.

An zwei zeitgenössische Bewegungen kann Ruttmann mit seiner Montagepraxis unmittelbar anschließen: an die französische Filmavantgarde, die ihm offenbar vertraut ist, und an das sowjetische Revolutionskino. Beide konträren Richtungen setzen auf Schnitt und gesteigerte Bewegung, auf das Unerwartete und Verblüffende. Bei Fernand Léger und René Clair treiben Witz, Ironie und eine dadaistische Lust an Bildpointen das Tempo an. In Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925), den die linksliberale Weimarer Intelligenz als Kino einer anderen Dimension, als Offenbarung des Wesentlichen und Eigentlichen feierte, lässt ein Pathos der Verkündigung und Überzeugung rasante, konfrontative und effektvolle, scharf umrissene Bildfolgen entstehen. Ruttmanns historische Leistung besteht darin, dass er im Anschluss an diese zeitgenössischen Impulse die Wahrnehmung der modernen industrialisierten Metropolen mit dem avancierten Formenarsenal des Films zusammenbrachte. Der Soziologe Georg Simmel hatte schon um die Jahrhundertwende das gewandelte Wahrnehmungsdispositiv moderner Großstädte auf das Genaueste erfasst: «rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfasst, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen» (Simmel 1984 [1903], 192). Dies könnte zugleich eine präzise Umschreibung von Ruttmanns Kameraarbeit und Montagetechniken abgeben.

Nicht nur die avanciertesten Formen des kinematografischen Mediums werden in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* benutzt, auch die modernste Technik wird mobilisiert. Kleinstkameras mit Federwerk sichern die Ubiquität des filmischen Blicks, die unbemerkte Abbildbarkeit jeder urbanen Bewegung. Hochempfindliches Filmmate-



rial gewährleistet eine Aufzeichnung ohne zusätzliches Licht, einen Einsatz der Kamera rund um die Uhr.

Mit der prononcierten Montage markiert Ruttmann zudem eine Distanz zu den vorangegangenen filmischen Repräsentationen der Stadt. Der Weltmetropole Berlin wurde ein abendfüllender «Film ohne Schauspieler» gewidmet. Das hatte nichts mehr zu tun mit den kurzen Stadtimpressionen aus der Frühzeit des Mediums, die unter dem Titel «Kientopp vor 20 Jahren» quasi als Kontrastierung und Blickschärfung im Vorprogramm der Premiere gezeigt (vgl. Goergen 1989, 114).

Der Paris-Film *RIEN QUE LES HEURES* (F 1926) von Alberto Cavalcanti muss Ruttmann vertraut gewesen sein, zu offenkundig sind die Anschlüsse und die dramatischen Unterschiede, die motivlichen Überschneidungen und die akzentuierte Differenz. Auch Cavalcanti will die Stadt in ihrer Totalität abbilden, wahrt den Ablauf der Zeit, hält sich wie Ruttmann an das zirkuläre Modell der 24 Stunden. So ergibt sich eine Fülle von Bildparallelen. Aber Cavalcanti bewegt sich noch ganz in den Traditionen poetischer Stadtbilder, inszeniert ein Paris der Armen und der Ausgestoßenen, der Clochards und der Künstler. Er arbeitet mit mythologischen Figurationen der Stadt. Die Hure und der Verbrecher werden von ihm bühnenhaft isoliert und zu symbolischen Chiffren überhöht. Sein dominantes Prinzip der Bildverknüpfung ist konsequenterweise die Überblendung, der sanfte Übergang durch eine partielle Identität der Bilder.

Die Überblendung bleibt demgegenüber bei Ruttmann auf die Morgenstimmung, auf das menschenleere, noch schlafende Berlin beschränkt. Nur an dieser Stelle werden diffuse und vernebelte Stadtansichten zugelassen. Ansonsten bestimmen Schärfe und Klarheit der Fotografie das Bild, das Abstand sucht zur überkommenen Ikonografie der Stadt und das eher dem «Neuen Sehen» angeglich ist. Die Montage, der sichtbare und der harte Schnitt steuern die Wahrnehmung der Metropole.

Durch eine solche Übernahme von Standards der zeitgenössischen Fotografie ergibt sich eine erstaunliche Nähe von Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* zu dem experimentellen New York-



Film MANHATTA (USA 1921) von Paul Strand und Charles Sheeler. Auch diese beiden Exponenten der amerikanischen Fotoavantgarde favorisieren in ihrem Kurzfilm das scharfe, pointierte klar gegliederte fotografische Bild, auch sie nehmen Massenornamente des städtischen Alltags in den Blick, Menschenströme, die durch die Verkehrsachsen und durch die Architektur der Stadt geformt und geleitet werden. Strand und Sheeler gehen aber mit ihren Bildstrategien stets vom einzelnen Tableau aus, während Ruttmann einer Statik des Bildes entgegenarbeitet und mit dem Instrument der Montage Bildfluss und Bewegungsdynamik erzeugt.

Jene phänomenale Wirkung, die Ruttmanns Stadtsinfonie zufiel, konnten die Filme von Strand/Sheeler und Cavalcanti nicht einmal annäherungsweise erreichen – so bemerkenswert sie auch waren. 1927, im Jahr der Uraufführung von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, kamen auch METROPOLIS von Fritz Lang und SUNRISE von Friedrich Wilhelm Murnau heraus, zwei Stadtfilme, die mit gigantischem Aufwand künstliche Welten im Studio entstehen lassen. Auf dem Höhepunkt der Erzählmöglichkeiten des Stummfilms macht Ruttmann den «antitheatralischen Film» (die Kategorie des Dokumentarischen stand damals noch nicht zur Verfügung) als Abendunterhaltung überhaupt erst konkurrenzfähig. Es gelingt ihm, den Stadtfilm technisch zu modernisieren und mit der «Stadtsinfonie» eine Form zu finden, die eine Evidenz ausstrahlt und sofort den Status der Klassizität erhält. Zahllos sind die Nachahmungen, denn die Stadtsinfonie hat serielle Qualitäten, konnte auf jede beliebige Stadt übertragen werden. Bis weit in die 1950er Jahre hinein steht beinahe jedes filmische Stadtporträt im Bann der sinfonischen Form, die mit einem Gestus der harmonisierenden Totalität die moderne Metropole und ihr Lebenstempo erklärt. Und die Glorifizierung wird nun auch noch verdoppelt durch die Off-Stimme eines Kommentators. Schier endlos ist auch die Wirkungsgeschichte der Stadtsinfonie als Belegstück und als Archivbild. Keine filmische Dokumentation über die 1920er Jahre verzichtet auf Sequenzen aus dem Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, der



so beständig in seinem Rang als Supertext der Epoche und als Urtext der modernen Stadt bestätigt wird, in der Wiederholungsschleife immer wiederkehrt.

Die Montage ist das zentrale Verfahren, das allbeherrschende Prinzip der Stadtsinfonie. Sie erfüllt dabei fünf fundamentale Funktionen, die sich wie folgt unterscheiden lassen:

1. *Die Montage definiert die Stadt in einem ganz elementaren Sinn.* Nur der Prolog ist außerhalb dieser Sphäre angesiedelt. In einem Spiel abstrakter Formen rekapituliert Ruttmann zunächst seine grafisch-experimentellen Kurzfilme LICHTSPIEL OPUS I–IV, vollzieht dann einen Übergang zu den realen Erscheinungen, zu den Gleisen einer Bahnlinie, zu einer dahinrasenden Lokomotive und signiert damit, in genauer Entsprechung zu den Paratexten, das Projekt als seine eigene, subjektive Hervorbringung. Der Zug ist völlig losgelöst vom menschlichen Blick und von jeder menschlicher Steuerung, erscheint als rein technische, als freigesetzte Bewegung, die wie eine geometrische Linie auf Berlin gerichtet ist und in einer bildfüllenden Schrifttafel «BERLIN» endet. Alles, was danach im Film sichtbar wird, jeder Blick, jedes Detail, jede Bewegung, ist allein schon durch seine montagehafte Einfügung der Stadt Berlin zugeordnet. Es bezeichnet die Stadt und wird wiederum durch die Stadt bezeichnet.
2. *Die Montage erzeugt Bewegung.* Dieser Film der gesteigerten Bewegung, der oft überforcierten Bewegungseffekte verzichtet fast gänzlich auf eine technische Errungenschaft dieser Jahre, auf die bewegte, die «entfesselte» Kamera. Und nur vereinzelt überlässt sich die Kamera bewegten Objekten. Das geschieht zu Beginn, als der Blick aus dem rasenden Zug zu einem abstrakten Bewegungsbild übersteigert wird, in der Mitte des Films, als die Kamera auf einem Lastkahn unter den Spreebrücken dahingleitet, und gegen Ende, als sie in der Kabine einer Achterbahn Platz genommen hat. Ansonsten wird Bewegung allein durch die bewegten Objekte im Bild und



durch das gesteigerte Tempo der Montage entfacht. Die Bewegung ist ein Effekt der Montage.

3. *Die Montage macht Zeit erfahrbar.* Die Stadtsinfonie ist auf eine klare und transparente zeitliche Strukturierung angewiesen, denn Ruttmann will die moderne Stadt als zeitlich exakt regulierten Raum vorführen, als Schnittpunkt genau getakteter, aufeinander abgestimmter Bewegungen. Als zeitliche Großgliederung wählt er einen linearen Ablauf, der 24 Stunden umfasst, von morgens bis mitternachts reicht und am Ende wieder zyklisch in den Anfang einmündet. Im sequenziellen Ablauf markiert die Montage die kollektiv verbindlichen Zeitdiktate: den Arbeitsbeginn, die Ruhepause am Mittag und den Beginn des Feierabends. Der Film springt aber auch immer wieder aus der reinen Chronologie heraus, weil er neben der zeitlichen Mechanik auch dem Nebeneinander der Erscheinungen, der Gleichzeitigkeit von Ereignissen und Bewegungen gerecht werden will. Er benötigt die Parallelmontage, um die Verdichtung der Stadt, den Reichtum des Sichtbaren, um die Überfülle der Phänomene plausibel zeigen zu können.
4. *Die Montage musikalisiert den Stadtfilm.* Durch die Variation von Einstellungslängen rhythmisiert die Montage das Geschehen, beschleunigt und rafft die Zeit, gibt dem Zeitdruck bildhaften Ausdruck. Am massivsten geschieht dies, als alles in einem wahren Bildersturz auf die Zäsur von 12 Uhr mittags hinstrebt. Umgekehrt wird aber auch durch die Montage Zeit gedehnt, werden Ruhepunkte gesetzt. Die Montage realisiert eine visuelle Musik, die Edmund Meisel mit seiner Begleitmusik auch nicht antastet. Er will mit seiner Originalkomposition weder die Bewegungen im Bild nachahmen oder kommentieren noch den Rhythmus der Montage nachzeichnen. Er akzentuiert vielmehr die durchlaufenden Bewegungslinien und bezeichnet seine Arbeit in Vorrede des gedruckten Klavierauszugs als eine «rhythmische Komposition, die dem Film das durchgehende akustische Tempo gibt» (Meisel o.J., 2). An gleicher Stelle appelliert er an die «Herren Kapellmeister» der großen



Kinos, tunlichst «jedes lyrische Portamento zu vermeiden» und verlangt: «nur Rhythmus, Rhythmus!» (ibid., 2).

5. *Die Montage erzeugt das Denkbild der Stadt.* Der wohl tiefste Impuls Ruttmanns besteht darin, die Stadt als geschlossenes, reguliertes Bewegungssystem und als eine Megamaschine zu enthüllen, die alles und jeden erfasst. Daher schneidet er unentwegt Signale, Verkehrszeichen, Richtungsangaben, Inschriften und kollektive Befehle in die Bewegungsströme ein. Die Verkehrsbahnen, Kommunikationsnetze und Versorgungslinien werden als inneres Gerüst einer strengen Ordnung ausgiebig vor Augen geführt. Die gigantischen Produktionsanlagen in den Fabriken funktionieren völlig menschenlos, dafür werden Körperbewegungen von Passanten, Tänzern oder Sportlern so partikularisiert und durch die Montage miteinander verkettet, dass sie maschinenhaft wirken. In den Schaufenstern sind mechanisch bewegte Puppen platziert, in denen die Passanten quasi ihr Spiegelbild bestaunen – eine Szenerie, die mehrfach wiederholt wird. Was Ruttmann zu einem Lob der Moderne montiert hatte, offenbart sich für den heutigen Zuschauer als Beleg für ihre beunruhigende Ambivalenz.

Und noch eine entscheidende zukunftsweisende Funktion der exponierten und genau getimten Montage hebt Ruttmann ausdrücklich hervor, nachdem er Gelegenheit hatte, die Reaktionen des offenbar hingerissenen Publikums in allen Details zu studieren: die Erlebnis- und Erfahrungsdimension des sinfonischen Films. Seine Absichten, so stellt er im Oktober 1927 fest, hätten sich in jeder Hinsicht bestätigt, das Wirkungsexperiment sei geglückt, die Konzeption habe sich erfüllt. Ihm sei es vor allem darum gegangen, den «Rausch der Bewegung» auf den Zuschauer zu übertragen, die «Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen» (Ruttmann 1989c [1927], 80). Für die damalige Zeit ist dies in der Tat eine völlig neuartige physisch-somatische Radikalität des filmischen Mediums, die hier mit der rhythmisierten Montage verknüpft wird. Ruttmann erschließt damit neue Bereiche des Montagekinos jenseits des effektvollen Erzählens, das Griffith entwickelt hatte, jenseits der experimentellen Avantgarde und auch jenseits der politischen Rhetorik Eisensteins. Er greift mit seiner Stadtsinfonie historisch weit voraus auf den Musikclip, auf das Musikfernsehen und auf den modernen, hochgestylten, formbewussten Werbefilm, wo der Körper des Zuschauers ebenso durch extrovertierte Montage, exzessiven Schnitt sowie strengen Bildrhythmus beansprucht und in Vibration versetzt wird.

Literatur

- Clarus (1989) Gespräch mit Ruttmann [1926]. In: Goergen 1989, S. 79. [Zuerst in: *Film-Kurier*, Nr. 294, 16.12.1926.]
- Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation mit Beiträgen von Paul Falkenberg, William Urichio, Barry A. Fulks*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Mayer, Carl (1989) Wie ich zur Idee des BERLIN-Films kam [1927]. In: Goergen 1989, S. 115. [Zuerst in: *B.Z. (Berlin)*, Nr. 252, 27.9.1927.]
- Meisel, Edmund (o.J.) An die Herren Kapellmeister! In: *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* von Edmund Meisel. *Musik zu dem gleichnamigen Fox-Film von Walter Ruttmann*. Berlin.
- Ruttmann, Walter (1989a) Der neue Film [1927]. In: Goergen 1989, S. 80. [Zuerst in: *Spielplan des Tauentzien-Palast*, Berlin, 23.–29. September 1927; auch in: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 658, 1927.]
- (1989b) Berlin als Filmstar [1927]. In: Goergen 1989, S. 79. [Zuerst in: *B.Z. (Berlin)*, 20.9.1927.]
- (1989c) Wie ich meinen BERLIN-Film drehte [1927]. In: Goergen 1989, S. 80. [Zuerst in: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 241 v. 8.10.1927.]
- Simmel, Georg (1984) Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. In: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Berlin: Wagenbach.