media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Jeanpaul Goergen

Ein Drama der Dinge. Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (1927, R: Walter Ruttmann)

2003

https://doi.org/10.25969/mediarep/20923

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Goergen, Jeanpaul: Ein Drama der Dinge. Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (1927, R: Walter Ruttmann). In: *Filmblatt*. Filmblatt 22, Jg. 8 (2003), Nr. 22, S. 10–18. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/20923.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Ein Drama der Dinge

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (1927, R: Walter Ruttmann)

FilmDokument 47, Kino Arsenal, 24. September 2002
In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin, und dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Einführung: Jeanpaul Goergen

Anlässlich des fünfundsiebzigsten Jahrestags der Uraufführung von *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* am 23. September 1927 ist festzuhalten, dass Walter Ruttmanns Film zu jenen Klassikern gehört, die noch nicht in einer restaurierten Fassung vorliegen. Zwar besteht kein dringender Handlungsbedarf, denn der Film ist fast vollständig überliefert, doch sollte man in den Archiven nach Kopien mit der besten Bildqualität suchen.

Die vorgeführte Kopie aus dem Bundesarchiv-Filmarchiv – die „Projektkopie 100 Jahre Film" – weist aber eine interessante Besonderheit auf: Sie enthält die zeitgenössischen Akteinteilungen.

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt war ein Film ohne Zwischentitel, denn: „Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel!" (Walter Ruttmann).[1] Zwischentitel in dokumentarischen Filmen hatten in den zwanziger Jahren belehrend-erklärenden Charakter: „Die riesigen Warenhäuser mit ihrem nie rastenden Geschäftsverkehr." Oder: „Im Herzen der Stadt, umschlossen von den Asphaltketten automobildurchraster Straßen, breiten sich die Schatten und Ruhe spendenden Anlagen des Tiergartens aus." Diese Zwischentitel stammen aus dem abendfüllenden Ufa-Kulturfilm *Die Stadt der Millionen* von 1925. [vgl. FILMBLATT 16, S. 11-20] Für die „automobildurchrasten Straßen" und den „nie rastenden Geschäftsverkehr" fand Ruttmann die entsprechenden Bilder und Einstellungen und montierte sie zum optischen Erlebnis „Großstadtverkehr" – seine Filmsprache machte Zwischentitel überflüssig.

Dennoch hatte *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* bei der Uraufführung vor 75 Jahren einige Titel – und zwar die Akteinteilungen: 1. Akt, Ende des 1. Aktes, 2. Akt, Ende des 2. Aktes und so weiter, bis zum fünften Akt und zum Ende-Titel. Auch die Zensurkarte vermerkt peinlich genau diese Titel[2] – Titel, die alle in der Originalgestaltung in der vorgeführten Kopie enthalten sind.

Es ist aber ein Unterschied, ob wir einen Film sehen, der ohne Unterbrechung abläuft, oder ob Akt-Zwischentitel die Handlung aussetzen, die Kino-Illusion zumindest kurz aufheben und uns daran erinnern, dass wir einem Film-Spiel beiwohnen. Die Akteinteilungen verdeutlichen auch die sinfoni-

sche Gliederung des Berlin-Films und unterstreichen seine Anleihen bei musikalischen Gestaltungsprinzipien.

Schließlich wird uns auch die unterschiedliche Länge und damit die Gewichtung der fünf Akte klarer: Der erste und vierte Akt sind etwa gleichlang. Ebenfalls etwa gleichlang, aber erheblich kürzer, sind Akt 2 und 5. Am kürzesten ist der Mittelteil (Akt 3).

1. Akt (Einfahrt nach Berlin):	17815 Bilder
2. Akt (die erwachende Stadt):	10253 Bilder
3. Akt (Vormittag):	14900 Bilder
4. Akt (Mittag):	19702 Bilder
5. Akt (Feierabend):	11407 Bilder[3]

Sind diese Akteinteilungen ein besonderes künstlerisches Stilmittel Walter Ruttmanns? Bis weit in die zwanziger Jahre hinein waren Filme in Akte unterteilt, die einzelnen Akte jeweils durch Texttafeln ausgewiesen. Das hatte auch damit zu tun, dass die Kopien auf Spulen geliefert wurden, die mehr oder weniger genormt waren. In den USA etablierte sich dementsprechend „reel" (Filmrolle) als Einheitsmaß. Ein „one-reeler" war ein Film, der auf eine Filmrolle passte.

Die **Kennzeichnung der Akte** war auch (vor allem?) eine Hilfestellung für die Vorführer – so wussten sie sofort, welchen Akt aus welchem Film sie in der Hand hielten. Die Filme wurden in der Regel auch aktweise vorgeführt, schließlich hatten die meisten Kinos nur einen Projektor. Die Vorführpraxis kam wiederum den Kinomusikern entgegen, die beim Rollenwechsel eine Pause einlegen konnten. Es ist anzunehmen, dass dabei auch das Saal-Licht wieder anging, die Zuschauer sich im Programmheft über den weiteren Fortgang der Handlung informieren konnten oder auch neue Zuschauer ins Kino gelassen wurden. Allerdings sind diese Programmabläufe bisher kaum erforscht.

Die verbesserte Projektionstechnik, größere Filmrollen und das pausenlose Vorführen durch den Einsatz von zwei Projektoren führten dazu, dass die Auszeichnung der verschiedenen Akte überflüssig wurde. Die Kinobesitzer tendierten dazu, die Akt-Titel wegzuschneiden, denn sie warben auch mit der Anzahl der Akte, die der Zuschauer für seinen Eintritt geboten bekam: „Heute abend zwei Filme mit insgesamt 22 Akten" – fehlten die Einteilungen, konnte niemand kontrollieren, ob tatsächlich alle Akte gezeigt wurden.

Auch die ersten Filmarchive und Sammler werden wohl häufig die Aktbezeichnungen – weil „eigentlich" nicht zum Film gehörend – abgetrennt haben. So kommt es, dass nur bei wenigen Filmen der zehner und zwanziger Jahre die Aktnummerierungen erhalten sind.

Es ist naheliegend, dass die aktweise Vorführung insbesondere einem großen Orchester entgegenkommt und dem Dirigenten die Chance gibt, die Synchronität wiederherzustellen, sollte er sie zwischenzeitlich verloren haben.

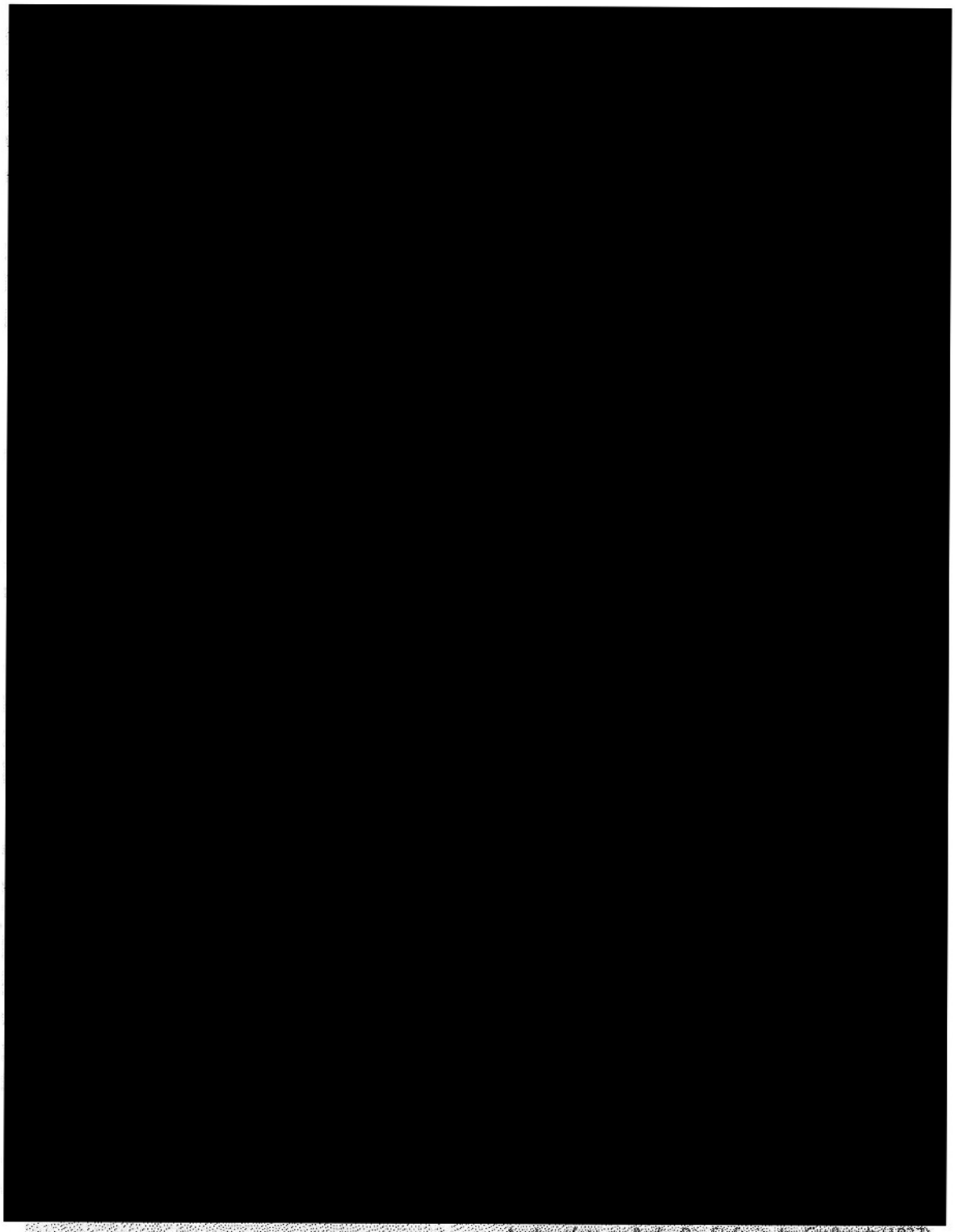
Bei der Uraufführung des Berlin-Films wurde eine besondere Vorrichtung – das Musikchronometer von Carl Robert Blum – eingesetzt, die das stumme Bild und das Kinoorchester synchronisieren sollte. Es spricht für den Avantgarde-Charakter des *Berlin*-Films, dass er sich auch in der Technik der Musikaufführung der modernsten technischen Mittel bediente.

Edmund Meisel, ein experimentierfreudiger Bühnen- und Filmkomponist aus dem Umkreis der Piscator-Bühne, hatte die **sinfonische Begleitmusik** komponiert, die u.a. ein Viertelton-Klavier vorsah und ein im Kinosaal platziertes kleines Jazz-Orchester. Meisels vor allem rhythmisch organisierte Musik unterstützte den musikalischen Aufbau von Ruttmanns Film: „Der Großstadtmensch unseres Zeitalters und seine tägliche Umgebung sind mein Programm" – so Edmund Meisel. Und weiter: „Ebenso wie dieser Film ist meine Arbeit ein Hohelied auf den heutigen Menschen im Rahmen der heutigen Zeit – aber ein schlichtes, nüchternes Hohelied. Keine Verherrlichung, sondern ein Abbild!"[4]

Nach der Uraufführung von *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* am 23. September 1927 war sich die Kritik weitgehend einig, einen wegweisenden Film gesehen zu haben. Hervorgehoben wurde seine neuartige Form: der einer Sinfonie nachempfundene Querschnitt durch den Ablauf eines Tages, die den Rhythmus betonende Montage, der Verzicht auf eine Spielhandlung und auf Zwischentitel, wobei die Akt-Titel nicht als Zwischentitel wahrgenommen wurden. Ruttmann verzichtete konsequent auf Identifikation und Wiedererkennbarkeit und erforschte stattdessen anhand präzise beobachteter Einzelerscheinungen das Wesen der Stadt. Zurecht gilt *Berlin* daher als der klassische Film der „Neuen Sachlichkeit".

Der Film hat die Sicht auf die moderne Großstadt und ihre filmische Darstellung radikal verändert. Viele seiner schwarzweißen Bildfolgen sind heute Metaphern für die Zwanziger Jahre, für den Rhythmus und das Tempo Berlins, für die Lebensform Großstadt. *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* ist ein Meilenstein in der Geschichte des modernen Dokumentarfilms, nicht, weil Ruttmann einen abendfüllenden Film über Berlin drehte – das tat bereits 1925 Adolf Trotz mit dem Ufa-Kulturfilm *Die Stadt der Millionen* –, sondern weil er als Künstler seiner Sicht auf die Großstadt Ausdruck verlieh, das (Film-)Material künstlerisch gestaltete.

Bis heute hält sich der Vorwurf, Ruttmann sei Formalist, weil er die Form über den Inhalt stelle, nur die Oberfläche reflektiere und auf politisches Engagement verzichte. Dabei wird sein Realismus übersehen, der nicht Ansichten und Postkarten ablichtet, sondern Erlebnis und Erfahrung dokumentiert und künstlerisch kommentiert. Das Erlebnis Berlin entdeckte Ruttmann im „Rausch der Bewegung"[5]: Diesen wollte er nicht nur einfangen, sondern auch auf sein Ziel hin befragen. Das verdeutlichen die ersten und letzten Einstellungen. Der Film beginnt mit Aufnahmen von leicht bewegtem Wasser, die in



Aushangfoto zu *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927)

Neue Photomontagen für *Berlin*. Die Fox-Europa-Produktion hat Hans Sinogli für die Herstellung neuartiger Photomontagen für den Fox-Europa-Film: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* verpflichtet. Sinogli wird aus den unzähligen Photos des Films zwanzig Tableaus komponieren, die den Eindruck Berlin aus verschiedenen Perspektiven darstellen werden. (LichtBildBühne, Nr. 131, 2.6.1927)

abstrakte Muster übergehen, ehe der Schnellzug Richtung Berlin donnert. Aus diesem Ozean der Gedankenströme erwächst die Stadt als Idee, ursprüngliche Ruhe wird zu vorwärtstreibendem Rhythmus. Die letzte Einstellung inszeniert den Funkturm als Leuchtturm, dessen Lichtstrahl Berlin den rettenden (?) Weg zeigt. Ruttmann spürte die Ziellosigkeit des fantastischen Tempos dieser Stadt – auch diese Erfahrung hält sein Film fest.

In der Filmgeschichte ist der Stellenwert von *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* anerkannt, seine Bedeutung als avantgardistischer Dokumentarfilm ist unbestritten, ebenso sein Einfluss auf die filmische Wahrnehmung und Darstellung der Großstadt.

Was aber ist der wichtigste Unterschied zwischen Ruttmanns Berlin-Film und anderen dokumentarischen Filmen der zwanziger Jahre?

Wie kam es, dass die deutsche Filiale eines Hollywood-Konzerns – **die Fox-Europa** – 1926 einen experimentellen Film über die deutsche Hauptstadt produzierte?

Fast alle dokumentarischen Filme der zwanziger Jahre waren Kulturfilme, Lehrfilme, Werbefilme, Industriefilme, wissenschaftliche Filme. Diese Filmgruppen unterscheiden sich nur graduell voneinander: Die Lehrfilme waren eher auf reine Wissensvermittlung ausgerichtet, die Werbefilme stellten das beworbene Produkt in den Vordergrund, die populärwissenschaftlich ausgerichteten Kulturfilme sprachen das breite Kinopublikum an. All diesen dokumentarischen Filmen ging es darum, festgestellte und feststehende Tatsachen weiterzutragen – es waren Filme, die sich ihrer Sache sicher waren. Ruttmanns Film ist aber kein Werbefilm für Berlin, kein Städteporträt mit Postkartenansichten, kein Lehrfilm, der über die Entstehung oder das Funktionieren einer Großstadt informiert, kein populärwissenschaftlicher Kulturfilm, der unterhaltsam durch die Stadt führt. Ruttmann will weder informieren noch belehren oder unterrichten. Mit dieser Haltung befreite er den dokumentarischen Film aus den kinoreformerischen Klammern des Kulturfilms: Das ist seine wichtigste Leistung. Als erster definierte Ruttmann den Regisseur dokumentarischer Filme als Künstler, der sein Material nicht mehr didaktisch organisiert, sondern künstlerisch Stellung bezieht. Die Art, wie er das machte, wie er das dokumentarische Bildmaterial organisierte und montierte, hat häufig den Blick auf diese Leistung verstellt.

Wie kam es, dass 1926/27 die deutsche Filiale eines Hollywood-Konzerns einen (fast) abendfüllenden experimentellen Film über Berlin in Auftrag gab? Durch die Währungsreform von 1923 ließen sich die deutschen Filme international nicht mehr so gut verkaufen wir zuvor. Gleichzeitig drängten verstärkt ausländische Firmen auf den durch die Reichsmark stabilisierten deutschen Markt. Viele kleine deutsche Filmfirmen gingen bankrott, die Zahl der in Deutschland hergestellten Spielfilme sank rapide, während immer mehr amerikanische Filme importiert wurden. 1926 wurden in Deutschland 185 Spiel-

filme hergestellt – dagegen 216 amerikanische Filme eingeführt. Es liegt auf der Hand, dass die deutsche Filmwirtschaft über diese Entwicklung alles andere als glücklich war. Hinzu kamen Anti-Hollywood Ressentiments, insbesondere vor dem Hintergrund der amerikanischen antideutschen Filmpropaganda während des Ersten Weltkriegs.

Die amerikanischen Filmkonzerne, die ihre Filme in die deutschen Kinos bringen wollten, mussten sich auf diese feindselige Stimmung einstellen. Eine Strategie bestand darin, in Deutschland Filialen zu eröffnen, um sich besser auf die Bedürfnisse der Verleiher und der Kinobesitzer einzustellen. Vorreiter war die Fox-Film Corporation.

Eine weitere Strategie setzte auf den Aufbau einer eigenen Filmproduktion in Deutschland und in anderen europäischen Ländern. Auch hier war der Fox-Konzern der erste, der diesen Weg einschlug. So wird verständlich, warum die deutsche Fox 1925 einen Film wie *Die Mühle von Sanssouci* herstellen ließ (mit Otto Gebühr als Friedrich der Große) – „ein kerndeutscher Stoff mit deutschen Mitteln in deutscher Darstellung" – wie die Süddeutsche Filmzeitung befriedigt feststellte.[6]

So wird auch nachvollziehbar, warum Mitte 1926 die deutsche Fox-Produktion ausgebaut und als Leiter ein Mann engagiert wurde, der den allerbesten Ruf in der deutschen Filmindustrie hatte: Karl Freund – der Kameramann und Bildschöpfer von Filmklassikern wie *Der Golem, wie er in die Welt kam*, *Der brennende Acker*, *Der letzte Mann*, *Tartüff*, *Varieté*, *Faust* und *Metropolis*.

Parallel zum Engagement von **Karl Freund als Produktionsleiter** wurde die Deutsche Fox umorganisiert, finanziell besser ausgestattet und noch mehr auf die Berücksichtigung des deutschen Geschmacks eingeschworen: „Die Werke der Fox-Europa-Film-Produktion (Leiter: Karl Freund) sind Meisterwerke deutscher Filmkunst" heißt es in einer Anzeige.[7] Ein groß angekündigter Beethoven-Film („Der Lebensroman eines Genies")[8] kommt zwar nicht zustande – verdeutlicht aber das Konzept, nicht nur in Deutschland zu produzieren, sondern auch deutsche Stoffe aufzugreifen. Das Projekt eines „Berlin"-Films lag zum einen durchaus auf dieser Ebene, war andererseits aber auch ein riskantes Unterfangen, da kein herkömmlicher Städte-Kulturfilm angestrebt wurde, sondern man von Anfang an vorhatte, „neue und unbeschrittene Wege"[9] einzuschlagen.

Mitte Juli 1926 erscheint die erste Anzeige der Fox-Europa-Produktion mit der Ankündigung des „Berlin"-Films: „Ein Drama der Dinge. – Ein Filmwerk, das vollkommen neue Wege sucht. – Der Film von dem man sprechen wird. – Der Film der 6 Mill. Darsteller und 100000 Bauten!"[10] Das „Drama der Dinge" war aber ein Konzept der italienischen Futuristen; auch die französische Film-Avantgarde hatte bereits Filme vorgelegt, in denen die „jedem bekannten Dinge unserer Umwelt"[11] (Ruttmann) in einen künstlerischen Sinnzusammenhang gebracht wurden.[12]

Es ist gewiss kein Zufall, dass dieser Anzeigen-Text nur einmal geschaltet wird. In der nächsten Anzeige, 10 Tage später, erscheint erstmalig der Hinweis „unter Benutzung einer Idee von Carl Mayer"[13] – eine Formulierung, die später auch in die Credits Eingang findet.

Ganz so avantgardistisch als „Drama der Dinge" sollte der Film dann doch wohl nicht werden. Die Vermutung drängt sich auf, dass es Carl Mayer, der bedeutendste Drehbuchautor des Weimarer Kinos, war, der Ruttmanns futuristische Vorstellungen zügelte und seine Visionen in den dramaturgisch bewährten Rahmen eines Tagesablaufs einpasste. Schließlich hatte die Fox mit Walter Ruttmann einen Außenseiter engagiert – einen Maler, der zwar mit experimentellen Trickfilmen Aufsehen erregt hatte, diese Technik in Werbefilmen und auch für Fritz Langs *Die Nibelungen* eingesetzt hatte, der aber keinerlei Erfahrungen als Regisseur hatte. Diese Unerfahrenheit war sein Vorteil.

Es ist die Leistung Karl Freunds, Ruttmanns Talent und sein Rhythmusgefühl erkannt zu haben. Er stellte ihm aber drei erfahrene und kreative Kameramänner an die Seite, und er selbst hat sich wohl auch an den Aufnahmen beteiligt. So fand sich um Karl Freund als Produktionsleiter ein kreatives Team zusammen, das – filmwirtschaftlich gesehen – die Gunst der Stunde nutzte und einen wirklich neuartigen Film herstellte. Neben Ruttmann und den Kameraleuten Reimar Kuntze, Robert Baberske und László Schäffer gehörten noch Carl Mayer und Edmund Meisel, die Bauhaus-Schülerin Lore Leudesdorff, sowie der ebenfalls vom Bauhaus kommende Fotograf Otto Umbehr zum Kreativteam.

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt war ein sogenannter Kontingent-Film – gedreht, um als Gegenleistung einen amerikanischen Film importieren zu dürfen. Solche Filme mussten billig hergestellt werden. Dass sie politisch nicht anecken durften, versteht sich von selbst – so gesehen ist es erstaunlich, was Ruttmann alles an Sozialkritik in den Film einbringen konnte.

Für **die Saison 1926/27** kündigte die Fox-Europa-Film-Produktion (F.E.F.) unter der Produktionsleitung von Karl Freund folgendes Programm an:

– *K 13513. Die Abenteuer einer Banknote* (Buch: Béla Balázs, Regie: Berthold Viertel). Die Irrfahrt eines Zehnmarkscheines, der auf seiner Wanderung Freude und Schmerz, Tränen und Blut, Glück und Jammer zu sehen bekommt.

– *Die Gala Sisters* (Buch: F. Carlsen, Regie: Hans Tintner). Zwei Tanzgirls – ihr Weg und ihr Schicksal. Revue! Das Zauberwort von heute... Der Aufstieg zweier Waisenmädchen zur größten Revuenummer der Welt. – Das Leben und Treiben hinter den Kulissen der Weltrevuebühnen.

– *Die Räuberbande* (Filmbuch: Leonhard Frank). Der mit dem Fontanepreis ausgezeichnete Roman von Leonhard Frank. – Die glühende Romantik der Jugendjahre – das frühlingshafte Erwachen des Herzens – die Stürme des Lebens – der Sieg einer reinen, träumerischen Seele über die nüchterne Wirklichkeit.

– *Der Sohn der Hagar* (Buch: Hans Kyser). Die Tragödie des unehelichen Kindes, das Martyrium der geächteten Mutter. Die Gewissensqualen des pflichtvergessenen Vaters. Drei Musikanten durchziehen die Welt, und an ihrer Seite erleben wir die Freunden und Leiden der Landstraße.

– *Berlin – die Symphonie der Großstadt.* Unter Benutzung einer Idee von Carl Mayer.

– *Madame wünscht keine Kinder.* Der sensationelle Romanerfolg von Clement Vautel. Eine Sittenschilderung aus unseren Tagen – Dieser Roman hat durch seine Aufrichtigkeit, durch seinen graziösen Spott und durch seinen ernsten Grundgedanken die Welt alarmiert – in alle Kultursprachen übersetzt.

– (2. Karl Freund Spezialfilm).[14]

Es fällt auf, dass zwei deutsche Stoffe aufgegriffen werden, die bereits als Buch erfolgreich waren: *Der Sohn der Hagar* nach einem Roman von Paul Keller und *Die Räuberbande* nach dem Buch von Leonhard Frank. (Der Film wurde erst 1928 realisiert; ist er erhalten?)

Daneben stehen zwei eher populäre Themen: *Die Gala-Sisters* (ein Film aus der Welt der Revue, der nicht zustande kam) und *K 13513 - Die Abenteuer einer Banknote* (ein Filmexperiment, angelegt als Querschnitt durch alle Gesellschaftsschichten – heute einer der meistgesuchten Filme der zwanziger Jahre).

Von den zwei „Karl-Freund-Spezialfilmen" erschien aber nur die eingängige Komödie *Madame wünscht keine Kinder* – mit Maria Corda und Harry Liedtke: Kassenerfolg garantiert!

Aus diesem Programm wurden 1926/27 die Filme *K 13513 – Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines, Madame wünscht keine Kinder, Der Sohn der Hagar* sowie *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* gedreht. Für das Beiprogramm entstand noch die Kurzfilm-Serie *1000 Schritte Charleston.*

Warum Karl Freund Mitte 1927 als Produktionsleiter der Fox-Europa abgelöst wurde, ist nicht bekannt. Die neue Ausrichtung der Fox-Produktion jedenfalls setzte auf Mainstream-Titel, auf sichere Werte statt auf Experimente.

So blieb dieses eine Jahr, als Karl Freund die Fox-Europa leitete, eine kurze **bedeutsame Episode** der deutschen Filmgeschichte: nicht zuletzt, weil sie einen Film wie *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* hervorbrachte.

Die hier nachgedruckten Texte von Karl Freund verdeutlichen nicht nur seine Ideen als Produktionsleiter, sondern offenbaren auch, wie stark er den *Berlin*-Film beeinflusst hat, auch wenn man solche PR-Texte nicht überbewerten sollte. Ruttmann wusste sich aber gegen Freund zu behaupten: „Die langen Vorbesprechungen mit Freund waren beendet. (...) Nun stand ich allein meiner Arbeit gegenüber. Von vornherein war es klar, daß die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen mußte (...)."[15]

Und so trugen bald die Werbefahrezeuge der Fox in großen sachlichen Lettern nicht nur die Ankündigung „Wir drehen Berlin", sondern auch die selbstgewisse Botschaft „Der neue Ruttmann Fox-Europa Film" quer durch Berlin: Die Schrift war so ausgerichtet, dass „Der Ruttmann Film" besonders hervorsticht.[16]

Berlin. Die Sinfonie der Großstadt

Produktion: Fox-Europa-Film-Produktion (F.E.F.) / Produktionsleitung: Karl Freund

Verleih: Deutsche Vereinsfilm A.G., 1927 / Regie: Walter Ruttmann / Manuskript: Walter Ruttmann und Karl Freund nach einer Idee von Carl Mayer / Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer / Sinfonische Musik: Edmund Meisel / Film und Musik synchronisiert durch Carl Robert Blums Musik-Chronometer / Mitarbeit: Lore Leudesdorff, Umbo (d.i. Otto Umbehr) / Filmmaterial/Hypersensibilisierung: Reimar Kuntze

Zensur: 11.6.1927, B 15891, Jf.; Länge: 35mm, 5 Akte, 1466 Meter

Vorführgeschwindigkeit: „Im Durchschnitt 21 Bilder, nicht weniger als 20, höchstens 22."[17]

Uraufführung: 23.9.1927 (Berlin, Tauentzien-Palast, Dirigent: Edmund Meisel)

Credits laut Zensurkarte: *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* / Eine Film von Walter Ruttmann / Vorbereitung: (Nach einer Idee von Carl Mayer) Walter Ruttmann, Karl Freund / An der Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer / Sinfonische Musik: Edmund Meisel / Fox Europa Film. Leitung: Karl Freund

Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv (K 228403), 35mm, s/w, 1443 m

---

[1] Ruttmann 1927, zit. n. Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek o.J. (1989), S. 79.

[2] ZK B 15891 vom 11.6.1927 (Bundesarchiv-Filmarchiv).

[3] Vorspann, Akt- und Ende-Titel wurden nicht mitgezählt.

[4] Edmund Meisel 1927, zit. n. Goergen (wie Anm. 1), S. 116.

[5] Ruttmann 1927, zit. n. Goergen (wie Anm. 1), S. 80.

[6] *Die Mühle von Sanssouci.* In: Süddeutsche Filmzeitung, Nr. 5, 29.1.1926.

[7] LichtBildBühne, Nr. 211, 4.9.1926 (Anzeige).

[8] Film-Kurier, Nr. 131, 8.6.1926 (Anzeige).

[9] Neues von der Fox Europa Film-Produktion (F.E.F.). In: LichtBildBühne, Nr. 157, 3.7.1926.

[10] Film-Kurier, Nr. 159, 10.7.1926 (Anzeige).

[11] Ruttmann 1926, zit. n. Goergen (wie Anm. 1), S. 79.

[12] Etwa Ballet mécanique (1924, Fernand Léger).

[13] Film-Kurier, Nr. 169, 22.7.1926 (Anzeige).

[14] Vgl. Film-Kurier, Nr. 210, 28.8.1926 (Anzeige).

[15] Ruttmann 1927, zit. n. Goergen (wie Anm. 1), S. 80.

[16] Vgl. die Abbildung in Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe. Zürich: Verlag Die Arche 1967, S. 129.

[17] Partitur von Edmund Meisel zu *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.* (Stiftung Deutsche Kinemathek).