



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Die Orchestrierung urbaner Akustik: dokumentarische Form, akustische Medien und die moderne Stadt

Birdsall, C.

Publication date

2013

Document Version

Author accepted manuscript

Published in

Ton: Texte zur Akustik im Dokumentarfilm

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Birdsall, C. (2013). Die Orchestrierung urbaner Akustik: dokumentarische Form, akustische Medien und die moderne Stadt. In V. Kamensky, & J. Rohrhuber (Eds.), *Ton: Texte zur Akustik im Dokumentarfilm* (pp. 74-97). (Texte zum Dokumentarfilm; No. 15). Vorwerk 8.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Ton

Texte zur Akustik im Dokumentarfilm

herausgegeben von
Volko Kamensky und Julian Rohrhuber

Vorwerk 8

gefördert von:



Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografi-
sche Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Redaktion: Petra L. Schmitz

INHALT

- | | |
|-----|---|
| 009 | Volko Kamensky, Julian Rohrhuber
Einleitung
Gibt es dokumentarischen Filmtont? |
| 036 | Rick Altman
Viereinhalb Trugschlüsse |
| 049 | Carl R. Plantinga
Indexikalität und Ton |
| 058 | Michel Chion
Wirklichkeit und Wiedergabe |
| 064 | Wolfgang Thiel
Ästhetik und Geschichte der Musik
in den dokumentarischen Filmgenres |
| 074 | Carolyn Birdsall
Die Orchestrierung urbaner Akustik: dokumentarische
Form, akustische Medien und die moderne Stadt |
| 098 | Vrääth Öhner
Suggestive Klänge, störende Wirklichkeiten
Die britische Schule und der Realismus des Geräuschs |
| 110 | John Grierson
Am Horizont des Tonfilms |
| 114 | John Grierson
Neunte Vorlesung: Technik des Tons |
| 123 | B. Vivian Braun, Basil Wright
Manifest: Gespräch über Ton |
| 126 | Jean-Louis Comolli
Ton und Stimme im Dokumentarfilm
Ein Gespräch mit Michel Chion |
| 137 | Jeffrey K. Ruoff
Ton-Konventionen im Dokumentarfilm |

- 159 **Gunnar Iversen**
Ton als Mehrwert
Die Rolle des Tons in der Theorie des Dokumentarfilms
und der Visuellen Anthropologie
- 175 **Diane Scheinman**
Verborgene Konversationen in Jean Rouchs
LES MAÎTRES FOUS
- 194 **Rey Chow**
Die erkaltete Spur aufnehmen: Anti-dokumentarische
Bestrebungen, akusmatische Komplikationen
- 212 **Marit Kathryn Corneil**
Dem Leben Geschichten abtrotzen – orale/aurale
Selbstmythologisierung in POUR LA SUITE DU MONDE
- 228 **Jean-Louis Comolli**
Oralität und Orakel –
Zur Trennung von Körper und Stimme
- 252 **Tobias Hering**
Verlass und Vertrauen
Unsichtbarkeit und Tonspuren in Filmen von
Nicolas Rey, Till Roeskens, Philip Scheffner und
Pierre-Yves Vandeweerd
- 272 **Randolph Jordan**
Waren noch andere Explosionen zu hören? Audiovisuelle
(A)Synchronität in den Medien des 21. Jahrhunderts am
Beispiel des Films 9/11 der Brüder Naudet
- 297 **Michael Girke**
Die Würde des vergänglichen Augenblicks
Eine Exkursion durch die tönende Welt von
Danièle Huillet und Jean-Marie Straub
- 312 **Daniel Deshays**
Film hören
- 332 **Volko Kamensky, Julian Rohrhuber**
Phaedrus' Ferkel
Zum Problem des Geräuschs im dokumentarischen Filmton
- 354 **Dziga Vertov**
Über die Außen-Tonaufnahme
Vortrag auf der Ersten Allrussischen
Produktionstechnischen Konferenz
- 363 **Lucy Fischer**
Enthusiasmus: Vom Kinoglas zum Radioglas
- 382 Copyright-Nachweise
- 384 Zu den Autorinnen und Autoren
- 388 Danksagung

Die Orchestrierung urbaner Akustik: dokumentarische Form, akustische Medien und die moderne Stadt

Die Schwierigkeit lag darin begründet, dass es mir an Geräten mangelte, mit deren Hilfe ich die [Außen-]Geräusche hätte aufnehmen und analysieren können.

Dziga Vertov (1940)¹

Von den Millionen der Geräusche, die uns in jeder Sekunde unseres Lebens umgeben, werden nur sehr wenige so rezipiert wie die Geräusche im Kino, welche uns äußerst bedeutungsschwanger und gezielt entgegen geschleudert werden.

Kenneth McPherson (1929)²

Es ist allgemein bekannt, dass in frühen Filmdarbietungen – wie denen der Brüder Lumière und der Brüder Skladanowsky in den Jahren 1895/1896 beispielsweise – schon kürzere Stadtansichten mit Fabrikarbeitern, fahrenden Zügen und dichtem Straßenverkehr gezeigt wurden. Bereits 1905 hatte die von der Stadt ausgehende Faszination Filmsequenzen hervorgebracht, die »[...] über Dächer [führten], entlang an Außenmauern, durch Hinterhöfe, hinaus aus der Stadt auf den Fluß, aufs offene Land.«³ Vermutlich weniger bekannt ist, dass die Vorführungen dieser frühen Filme von Geräuschinstrumenten begleitet wurden, welche die Geräusche der Stadt annähernd wiedergeben sollten. Begleitend zum Filmprogramm der Brüder Lumière in London im Feb-

1 Dziga Vertov: *Kak eto nachalos?* (Wie es begann), in: Eisenstein Zentrum (Hg.): *Iz Naledia*, Band 2, Moskau 2008, S. 557; zitiert in: Andrey Smirnov; Liubov Pchelkina: *Russian Pioneers of Sound Art in the 1920s*, in: Rosa Ferré (Hg.): *Red Cavalry. Creation and Power in Soviet Russia between 1917 and 1945*, Madrid 2011, S. 9. Es handelt sich hierbei vermutlich ursprünglich um die Tagebuchaufzeichnungen Vertovs aus dem Jahre 1940, die erstmals veröffentlicht wurden in: *Iskusstvo kino*, H. 4 (1957), S. 112–126.

2 Kenneth McPherson: *As Is* (1929), in: James Donald, Anne Friedberg, Laura Marcus (Hg.): *Close Up 1927–1933. Cinema and Modernism*, London 1998.

3 Vgl. Guntram Vogt: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000*, Marburg 2001, S. 123 sowie die ausführliche Erörterung des deutschen Films vor 1918 in: Martin Loiperdinger; Uli Jung (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 1, Kaiserreich 1895–1918, Stuttgart 2005. Bevor sich in den späten zehner Jahren des 20. Jahrhunderts das Erzählkino als gängige Form etablierte, beherrschten Aktualitätentilme die frühe Kinoszene, wobei die Beliebtheit, derer sich aktuelle Themen, Straßenszenen, exotische Szenen und Reiseberichte erfreuten, bereits einen Hinweis auf die besondere Anziehungskraft von lebensechten Motiven auf das Publikum darstellen.

ruar 1896 wurde beispielsweise nicht nur ein altes Harmonium eingesetzt, sondern für *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE LA CIOTAT* (F 1896) auch ein Kompressor, um Motorengeräusche erzeugen zu können.⁴ Wir können also deutlich erkennen, dass man sich bereits in den frühesten Darstellungen städtischer Szenen bemühte, die zu den Maschinen des Industriealters passenden Geräuscheffekte zu integrieren. Derartige Geräuschinstrumente⁵ verweisen nicht nur auf die lange Geschichte der methodischen Verbindung von Bild und Ton, sondern werfen vielmehr auch die Frage auf, inwieweit der Ton einem Realismus zuarbeitet, der an sich schon als ästhetische Technik zu verstehen ist. Des Weiteren legte das damalige Interesse an Straßenszenen nahe, die Kamera als Medium zu nutzen, um das sich in den Straßen abspielende gesellschaftliche Leben auf eine ganz neue Art zu erfassen und zu begreifen. Vor diesem Hintergrund können Dokumentarphotographie und Dokumentarfilm als Ausgangsmoment einer *Bildsprache* verstanden werden, die fortan eine Aufzeichnung und Kommentierung der modernen Großstadt und ihrer Einwohner erlaubte.⁶ Insbesondere die stummen Großstadtfilme der 1920er Jahre sind in der neueren Forschung aufgegriffen worden, und zwar als typische Beispiele sowohl für formale Experimente als auch für eine, oftmals mit Hilfe der (dialektischen) Montage formulierten, Sozialkritik der modernen Stadt. Zu den bekanntesten europäischen Beispielen dieses länderübergreifenden Genres des Großstadtfilms gehören Kurzfilme wie *RIEN QUE LES HEURES* (F 1926, Alberto Cavalcanti) und *À PROPOS DE NICE* (F 1930, Jean Vigo) sowie abendfüllende Filme von Walther Ruttmann (*BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT*, D 1927) und Dziga Vertov (*DER MANN MIT DER KAMERA*, UdSSR 1929).⁷

Eine kürzlich veröffentlichte Studie von Keith Beattie stellt gut nachvollziehbar dar, wie im Großstadtfilm Bildersprache und visuelles Erlebnis im Vordergrund stehen, und zeigt auf, inwiefern die historischen Linien der Avantgarde auf die vorkinematographischen Aufführungsformen der Schaubuden und Schaubühnen verweisen. Während Beatties Beitrag die vorherrschende Fokussierung auf die seriösen Aspekte und die

4 Vgl. Roger Manville, John Huntley: *The Technique of Film Music*, zitiert in: Ian Macpherson: *The Electric Ear. Early Film Sound Technology and Acoustic Spaces – From a Box of Insects to a Tomb of Make-Believe*, in: *The New Soundtrack*, H. 1.1 (2011), S. 32. Ein Jahrzehnt früher hatte sich auch Thomas Edison darum bemüht, eine Synchronisation von Bild und Ton zu erzielen; auch wurde in den ersten zwei Jahrzehnten des Kinos eine Reihe weiterer Systeme entworfen oder entwickelt, die Bild und Ton miteinander verbinden sollten.

5 Vgl. die »machines à bruits« (Geräuschmaschinen) in: Martin Barnier: *Bruits, cris, musiques de film. Les projections avant 1914*, Rennes 2010, S.133–135; sowie allgemein zur akustischen Begleitung früher Filme: Richard Abel, Rick Altman (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*, Indiana 2010 (Anm. d. Hg.).

6 Vgl. Guntram Vogt: *Die Stadt im Kino*, a.a.O., sowie Bill Nichols: *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, in: *Critical Inquiry*, H. 27.4 (2001), S. 580–610.

7 Zu den Beispielen aus Nordamerika gehören: *MANHATTA* (USA 1921, Charles Sheeler, Paul Strand), *TWENTY FOUR DOLLAR ISLAND* (USA 1925, Robert J. Flaherty), *A BRONX MORNING* (USA 1931, Jay Leyda) und später *THE CITY* (USA 1939, Ralph Steiner, Willard Van Dyke).

»Diskurse der Sachlichkeit«⁸ des Dokumentarfilms auf erfrischende Weise kritisch hinterfragt, negiert er nahezu die geschichtliche Rolle des Tons sowohl im Stummfilm als auch im Dokumentarfilm.⁹ Beatties Abhandlung fügt sich somit in den Kontext jener Dokumentarfilmstudien ein, deren theoretische Debatten sich traditionell einzig und allein um die Indexikalität der Filmbilder drehten. Seit den 1990er Jahren beschäftigen sich jedoch immer mehr Theoretiker mit der Frage des dokumentarischen Filmtons. Neben der Bildebene, so die These, schlagen sich die wichtigsten Codes des Dokumentarfilms im Kommentar bzw. der Stimme nieder sowie in der Authentisierung durch Geräusche bzw. Musik.¹⁰ Diese Studien konnten nachweisen, dass der Ton wesentlich für die Rhetorik und den Wahrheitsanspruch des Dokumentarfilms ist und zudem als dramaturgisches Element eingesetzt werden kann. Dieser wichtigen Vorarbeit zum Trotz bleiben die bisherigen Untersuchungen meist eng begrenzt und vernachlässigen das Spannungsfeld, in dem schon der frühe dokumentarische Tonfilm stand. Im Folgenden sollen deshalb die fundamentalen Gegensätze, die sich aus der dokumentarischen Filmpraxis ergaben, in Beziehung zum Urbanen untersucht werden, das in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren einen wichtigen Reflektionsraum für Fragen bezüglich des »realen Tons« darstellte. Ich werde dabei insbesondere die Unterschiede analysieren, die sich zwischen den Techniken der Außen- und der Studioaufnahme herausgebildet haben sowie zwischen synchroner und asynchroner (diagnostischer) Montage wie auch auf thematischer Ebene zwischen Arbeit und Freizeit. Ich werde demonstrieren, dass diese Gegensätze technische, ästhetische und politische Komplikationen nach sich zogen, die sich in sämtlichen Erkundungen des tonbasierten Realismus der späten zwanziger Jahre finden lassen. Im ersten Abschnitt dieses Kapitels werden anhand der Arbeit von Dziga Vertov, Joris Ivens und John Griersons GPO Film Unit zunächst mehrere Fallbeispiele beleuchtet, welche die genannten Spannungen und Gegensätze innerhalb der dokumentarischen Filmtonpraxis veranschaulichen. Diese Analyse wird aufzeigen, wie

durch Unterscheidungsansätze zwischen Fakt und Fiktion – insbesondere bezüglich der »symphonischen« Inszenierung des realen Tons – die jeweiligen Repräsentationspolitiken der urbanen Akustik kenntlich werden (welche selbst schon eine Metapher für Gesellschaft und gesellschaftliche Macht darstellt). Diese generellen Entwicklungen der dokumentarischen Filmtonpraxis sollen dann am Beispiel des deutschen Filmemachers Walther Ruttmann untersucht werden, der insbesondere für die Entwicklung der rhythmischen Montage seines Großstadtfilms *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* bekannt ist. Anhand Ruttmanns späterer Großstadtfilme aus den dreißiger Jahren wird sich dann aufzeigen lassen, welche Konsequenzen es nach sich zieht, wenn man sowohl jegliche Dialektik meidet als auch den Aufwand nicht-inszenierter Tonaufnahmen. All dies in Hinblick auf die Tatsache, dass der dokumentarische Filmton im Kino der Nazizeit schließlich voll und ganz zu einem reinen Zusatz degradiert wurde.

Dokumentarische Klanglandschaften

Im Vergleich zum Spielfilm hielt der Ton im Dokumentarfilm erst mit Verspätung Einzug, obgleich es schon ab 1927 mehrere Versuche gegeben hatte, Wochenschauen im Synchrononverfahren zu erstellen.¹¹ Doch synchrone Musik und synchrone Dialoge stießen zunächst auf breiten Widerspruch, insbesondere bei der künstlerischen Avantgarde, die die Meinung vertrat, diese stünden dem Projekt eines Kinos der Moderne im Wege. So wurden noch mindestens bis in die 1960er Jahre hinein stumme Dokumentarfilme unterschiedlicher Art produziert.¹² Im Folgenden werde ich mich drei Aspekten widmen: der Aufnahmefähigkeit von Originalton mittels Synchrononverfahren am Drehort, der dialektischen Montage und der Frage nach der Arbeiterklasse – all diese Elemente sind eng mit einem politischen Interesse an einer dokumentarischen Repräsentation des urbanen Klangs verknüpft. Hier werde ich mich auf die Werke von Vertov, Ivens und der Mitglieder von Griersons GPO Film Unit konzentrieren, die als die ersten Filmemacher gelten, die die Möglichkeiten der »Klanglandschaften« [»soundscapes«] im Dokumentarfilm voll ausgeschöpft haben.¹³

Vor den zwanziger Jahren wären Dokumentarfilmprojekte, die den urbanen Klang europäischer Städte hätten erforschen wollen, aufgrund technischer Schwierigkeiten noch nicht realisierbar gewesen; zum einen bezüglich des Einsatzes von Wachswalzen für Aufnahmefähigkeiten

11 Vgl. z. B. die Synchronon-Tests für die Wochenschau Fox Movietone News von 1927; die meisten Wochenschauen haben erst 1932 auf Ton umgestellt, und selbst dann meistens auf Archivmusik sowie im Studio aufgezeichnete Voice-over zurückgegriffen, anstatt Originaltonaufnahmen vom Drehort einzusetzen.

12 Bill Nichols: *Documentary and the Coming of Sound*, in: *Documentary Box*, Tokio 1995, keine Seitenangabe.

13 Michael Chanan: *The Politics of Documentary*, London 2007, S. 116 und S. 125.

8 Mir den von ihm so bezeichneten »discourses of sobriety« meint Bill Nichols gesellschaftliche Institutionen und Wissenssysteme wie Politik, Bildung, Wissenschaft und Religion, die eine Schlüsselstellung in der Formation der Gesellschaft spielen. Vgl. Bill Nichols: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington und Indianapolis 1991, S. 3 (Anm. d. Hg.).

9 Keith Beattie: *Documentary Display, Re-viewing Nonfiction Film and Video*, London 2008, S. 9–13. Erörterungen zu »Diskursen der Sachlichkeit« im Dokumentarfilm finden sich in: Bill Nichols: *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington 1994. Ein Überblick über Debatten zum Realismus im europäischen Kino findet sich in: Ian Aitken: *Physical Reality. Theories of Realism in Grierson, Kracauer, Bazin und Lukács*, in: *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*, Bloomington 2001, S. 162–202.

10 Zur Entwicklung von Konventionen eines akustischen Realismus in einem weiteren Sinne vgl. Jeffrey Ruoff: *Ton-Konventionen im Dokumentarfilm*, in diesem Band, S. 137–158; Manfred Hatendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*, Konstanz 1999; John Corner: *Sounds Real. Music and Documentary in Popular Music*, H. 21.3 (2002), S. 357–366; Harun Maye, Cornelius Reiber, Nikolaus Wegmann (Hg.): *Original/Ton. Zur Medien-Geschichte des O-Tons*, Konstanz 2007.

und zum anderen wegen der vorherrschenden Aufzeichnung von Sprach- und Musikaufnahmen mittels Grammophon.¹⁴ Dziga Vertov hingegen – inspiriert von den Futuristen der frühen zehner Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts und deren Antwort auf Stadt- und Maschinengeräusche – initiierte sein eigenes Projekt einer Poesie der Geräusche und nutzte dazu einen Phonographen mit Aufnahme- und Wiedergabefunktion. Im Rahmen seines »Laboratoriums des Gehörs« experimentierte Vertov 1916 mit den verschiedenen Klangnuancen eines Wasserfalls oder eines Sägewerks, zeigte sich aber letztendlich von den Grenzen phonographischer Aufzeichnung enttäuscht.¹⁵

Im darauffolgenden Jahrzehnt arbeitete Vertov an der Ausarbeitung von Theorie und Praxis des *Kinoglaz* [Kino-Auge], und zwar im Rahmen eines größeren Projekts, im Zuge dessen Film als dynamische Kunstform mit den revolutionären Umwälzungen in der sowjetischen Gesellschaft korrespondieren sollte. In zahlreichen Texten und Statements dieser Zeit erklärte Vertov, dass ein radikaler Ansatz einer (dokumentarischen) Filmproduktion zur Bildung der Massen und zur Erzeugung politischen Bewusstseins notwendig sei. Zur Methode des *Kinoglaz*, wie sie ursprünglich für Wochenschauen konzipiert worden war, gehörte die Aufzeichnung wirklicher Ereignisse (»Tatsachen des Lebens«) – oft mithilfe einer versteckten Kamera – die anschließend im Schnitt neu organisiert wurden. Die filmische Montage ist dabei als Schlüsselmethode zu verstehen, aus der heraus Vertov eine Theorie der »Intervalle« entwickelte, die sich bezüglich der Phrasierung an Vorstellungen des musikalischen Kontrapunkts orientierte und die Bewegung zwischen den Bildern organisierte.

Vertovs *DER MANN MIT DER KAMERA*, 1928 gedreht, wird häufig als Beispiel für eine innovative Organisation der Bilder, einen eben solchen Einsatz optischer Effekte und ein geschärftes Medienbewusstsein herangezogen. Dieser Film, der verschiedene Stadtszenen im Verlauf eines Tages zeigt, war ursprünglich als Tonfilm angelegt. Vertov hatte in seiner Abhandlung »Vom *Kinoglaz* zum *Radioglaz*« (1929)¹⁶ ebenso wie mit seinem Film *RADIO-KINO-PRAVDA* (UdSSR 1925), zu dessen akustischen Bildern Radiowellen gehörten, bereits das zukünftige Potential der akustischen Medien vorausgesehen. Anfang 1929, ergänzte Vertov eine Erklärung bezüglich seines Films *DER MANN MIT DER KAMERA* mit einer Anmerkung zu *Radioglaz*, in der er seinem Anliegen Ausdruck verlieh, radikal mit jeglicher Form künstlicher oder inszenierter Film- und Radio-

14 Vgl. Douglas Kahn, Introduction. *Histories of Sound Once Removed*, in: Douglas Kahn, Gregory Whitehead (Hg.): *Wireless Imagination. Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Cambridge und London 1994, S. 1–29; Burkhard Stangl: *Ethnologie im Ohr. Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*. Wien 2000; Erika Brady: *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson 1999.

15 Paul Ward: *Documentary. The Margins of Reality*. London 2005, S. 10.

16 Vgl. Dziga Vertov: *Vom Kinoglaz zum Radioglaz* (1929), in: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen*. Band 3. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 2006, S. 85–89.

produktion brechen zu wollen.¹⁷ Im Verlauf des Films selbst wird der Zuschauer in mehreren Szenen dazu angeregt, sich den Ton vorzustellen: so etwa bei den Aktivitäten der Rundfunkamateure oder in mehreren Sequenzen, die sich auf Rhythmus und Satzstruktur in der Musik beziehen. Nachdem *DER MANN MIT DER KAMERA* in die Kinos gekommen war, zeigte Vertov sich empört darüber, dass die deutsche Presse seinen Film so darstellte, als habe dieser Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* zum Vorbild.¹⁸ Er behauptete, der sowjetische Dokumentarfilm habe die eigentliche Pionierarbeit geleistet und sich als erster das Symphonie-Motiv zu eigen gemacht. Weiter schrieb er:

Besonders muss herausgestellt werden, dass die meisten »film-auglichen« Filme gebaut werden entweder als Symphonie der Arbeit oder als Symphonie des gesamten Sowjetlandes oder als Symphonie einer einzelnen Stadt. Dabei verlief die Entwicklung in diesen Filmen häufig vom frühen Morgen bis zum späten Abend. So erwartet die Stadt und beginnt zu leben in der ersten Serie des Films *KINOGLAZ* [...]. So geht der Tag allmählich auf den Abend zu und endet um Mitternacht in dem Film *VORWÄRTS, SOWJET!*¹⁹

Anders ausgedrückt: Vertovs Kommentare spiegeln die politischen Implikationen der »Symphonie« als Organisationsprinzip, mit Hilfe dessen die für den Organismus der Großstadt kennzeichnenden heterogenen Aspekte auf die Nation als Ganzes übertragen werden sollte. Das Motiv der Symphonie war in der sowjetischen Kultur der 1920er Jahre in der Tat schon sehr präsent, beispielsweise in der »Symphonie der Sirenen« (1922) des Avantgarde-Komponisten Arseni Avraamow, die in einer großangelegten öffentlichen Aufführung inszeniert worden war. Avraamows Großstadtsymphonie bediente sich nicht nur verschiedenartiger Industriegeräusche, sondern inszenierte diese auch als Teil eines größeren städtischen Umfelds, wobei eine Geräuschorgel sowie Fabrik-sirenen, Artillerie und Fahrzeuge als Orchesterinstrumente dienten. Die Tonfilmproduktion kam in der Sowjetunion erst verspätet in Gang, als einige Erfinder um 1930 die Entwicklung einer einheimischen Alternative zu europäischen und amerikanischen Synchrononverfahren voran-

17 Vgl.: Kino Pravda i Radio Pravda, zitiert in Vlada Petric: *Dziga Vertov as Theorist*, in: *Cinema Journal*, H. 18.1 (1978), S. 32.

18 In seiner Kritik der Berliner Presse von 1929 betont Vertov, wie sehr die deutschen Filmemacher aus dem Bereich des abstrakten Films, wie etwa Walther Ruttmann, von der sowjetischen Montagetechnik beeinflusst worden seien. In der Tat führt man Ruttmanns Abkehr vom abstrakten Film zum einen darauf zurück, dass er die surrealistischen Werke von René Clair und Fernand Léger gesehen hatte, in denen mit Realfilm gearbeitet wurde, zum anderen darauf, dass Eisensteins filmische Montage in *PANZERKREUZER POTEMKIN* (UdSSR 1925) einen starken Eindruck auf ihn hinterlassen hatte. Vgl. Dziga Vertov: *Brief aus Berlin* (1929), in: Hermann Hertlinghaus (Hg.): *Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, Berlin 1967, S. 166–167.

19 Ebd.

zutreiben begannen.²⁰ Noch vor deren Einführung veröffentlichten Sergei Eisenstein, Wsewolod Pudovkin und Grigori Alexandrow im August 1928 ihr »Manifest zum Tonfilm«.²¹ Dieses ist vor allem dafür bekannt, dass die Autoren darin erneut die Montage und die angestrebte »Asynchronisation« als Methode für einen separaten Umgang mit den Elementen Ton und Bild hervorheben. Auch wenn die drei Regisseure zu diesem Zeitpunkt selbst noch keinen Tonfilm gesehen hatten, sagten sie voraus, dass der Synchronon zu einem Rückfall auf »hochkultivierte Dramen« und überkommene literarische Traditionen und somit zu einer Rückentwicklung der Filmästhetik führen würde. Nichtsdestotrotz wurde das Manifest dahingehend verstanden, dass der Ton unter Vorbehalt zu akzeptieren sei, auch wenn die Synchronisation allein es noch nicht erlaube, den Ton als Montageelement zu begreifen, und sie außerdem unter Umständen eine Gefahr für die bereits für den Stummfilm erkämpfte Nische darstellen könnte.²²

In Anbetracht dessen, dass in einigen Ländern außerhalb der Sowjetunion die Entwicklung von Tonfilmverfahren schon weiter vorangebracht worden war, fürchtete man wohl um eine Verengung der in der filmischen Praxis entwickelten Bildsprache sowie eine Minderung ihrer Anziehungskraft auf das internationale Publikum.

Vertov teilte einige dieser Bedenken über die Entwicklung von naturalistischen Konventionen im amerikanischen und britischen Filmton, wie etwa die bezüglich der synchronisierten Dialoge und der Hintergrundmusik.²³ Er stellte außerdem eine Reihe von technischen Schwierigkeiten fest, die für einen Übergang vom *Kinoglas* (»stummen Nichtspiel-film«) zum *Radioglas* (»Nichtspieltonfilm«) zu überwinden wären.²⁴ Eines der Probleme war die sich hartnäckig unter Filmschaffenden haltende Überzeugung, dass dokumentarische Außentonaufnahmen nicht machbar seien. Das zweite war, dass man auf die Weiterentwicklungen einer Aufnahmetechnologie mit tragbaren Mikrofonen angewiesen war, was wiederum Verzögerungen im Produktionsablauf mit sich brachte.²⁵ Vertov widersprach jedoch Behauptungen von Kritikern wie Ippolit Sokolow, wel-

20 Die sowjetischen Tonfilmverfahren wurden von Pawel Tager (Moskau) und Alexander Schorin (Sankt Petersburg) entwickelt. Vgl.: z.B. Ian Christie: *Soviet Cinema. Making Sense of Sound*, in: Screen, H. 23.2 (1982), S. 34–43.

21 Vgl. Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart 2003, S. 54–57. 22 Ebd.

23 Eine umfangreiche Analyse von Vertovs Herangehensweise an die Tonaufnahme findet sich in: Lucy Fischer: *Enthusiasmus: Vom Kinoglas zum Radioglas*, in: diesem Band, S. 363–381. Vgl. außerdem James Lastra: *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*, New York 2000, S. 139, der darlegt, wie die Prämisse der Verständlichkeit in den amerikanischen Studios zu einer Doppelung der visuellen Perspektive durch das Mikrofon geführt hat, welches Direktchall in naher Mikrofonierung aufzeichnet.

24 Dziga Vertov: *Mart Radio-Glas (Der März des Radioglas)*, in: *Kino i zhizn*, H. 20 (1930), S. 14, Nachdruck in: Richard Taylor, Ian Christie (Hg.): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents*, London und New York 1994, S. 299–301.

25 Dziga Vertov: *Wir erörtern den ersten Tonfilm von Ukrainfilm: DONBASS-SYMPHONIE (1931)*, in: Wolfgang Beilenhoff (Hg.): *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, München 1973, S. 122–125.

cher postulierte, dass sich die Tonfilmproduktion auf schalldichte Studios zu beschränken habe, da Original- und Außenton zu laut seien und nicht »audioten« wiedergegeben werden könnten.²⁶

Auch wenn auf produktionstechnischer Ebene weiterhin zahlreiche Hindernisse vorlagen, sprach Vertov sich dennoch entschieden dafür aus, den Ton am Ort seiner Entstehung aufzunehmen, anstatt ihn erst nachträglich in Form von Geräuscheffekten und im Tonstudio nachzuahmen.²⁷ Die auf diese Weise entstandene Tonmontage sollte jedoch nicht eine »einfache Synchronität«, sondern vielmehr eine »komplexe Interaktion zwischen Ton und Bild« darstellen. Vertov schrieb bereits 1929 sein erstes Treatment zu seinem Film *DONBASS-SYMPHONIE*.²⁸ Er konzentrierte sich darin in erster Linie auf den Ton und konzipierte eine »Symphonie der Geräusche«, noch bevor er im darauffolgenden Jahr die Bilder dazu entwarf. Der Film *DONBASS-SYMPHONIE* dokumentiert die industriellen und landwirtschaftlichen Entwicklungen im Donezbecken. Im Mittelpunkt der losen Narration steht der Übergang von der zaristischen Vergangenheit (mit einer Verfremdung und Manipulation der Nationalhymne des Zarenreiches) zur sowjetischen Gegenwart (mit der »internationalen« sowie Originaltonaufnahmen von den Drehorten), die den Prozess akustisch strukturieren.²⁹ Die Symphonie, auf die im Filmtitel verwiesen wird, spiegelt sich in der Struktur des Films wider, welche auf vier musikalische Sätze (Allegro, Moderato, Allegro Vivace, Andante Cantabile) aufgebaut ist. Olga Bulgakowa weist in ihrem aufschlussreichen Essay auf folgendes hin:

Vertov bediente sich in seinem Film *DONBASS-SYMPHONIE* einiger Prinzipien der Programmmusik, verwendete dabei allerdings Geräusche anstelle von Melodien. [...] Am Ende des Films werden die Geräusche dann gänzlich von der Marschmusik verdrängt; die abstrakten Qualitäten der nichtreferentiellen Geräusche werden durch Musik ersetzt, welche im Vergleich mit den Geräuschen als »bildhaft« empfunden wird. Vertovs Symphonie geht also vom abstrakten zum diegetischen Ton über, von Geräuschen zur Musik.³⁰

26 Ippolit Sokolow: *The Possibilities of Sound Cinema*, in: *Kino*, H. 45 (1929), zitiert in: Annette Michelson (Hg.): *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Berkeley 1984.

27 Um *DONBASS-SYMPHONIE* drehen zu können, musste Vertov zunächst den Umgang mit urbanen Umgebungsgeräuschen erlernen, das er Mitte der 1930er Jahre verwendete, um die Petersburger als »reine Tonspur« ganz ohne Bilder aufgeführt wurden. Vgl. die Kritik von D. Rafailowich (26. April 1930), zitiert in: Oksana Bulgakowa: *The Ear Against the Eye*. Vertov's Symphony, in: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, H. 98 (Sommer 2006), S. 223. 28 *SIMFONIA DONBASSA (UdSSR 1930)*, auch unter dem Titel *ENTHUSIASMUS (ENTHUSIASMUS)* (Ann. d. Hg.).

29 Vgl. Lucy Fischer: *Enthusiasmus. Vom Kinoglas zum Radioglas*, in: diesem Band, S. 370f., und Oksana Bulgakowa: *The Ear Against the Eye*, a.a.O., S. 228.

30 Oksana Bulgakowa: *The Ear Against the Eye*, a.a.O., S. 234.

Anstelle eines abgebildeten Kameramanns, dessen Vertov sich früher bedient hatte, um die Filmetechnik sowie den Akt des Filmemachens selbst zu thematisieren, erfüllen nun eine Frau mit »Radio-Ohren« (Kopfhörern) und ein Orchesterdirigent eine ähnlich selbstreferenzielle Funktion innerhalb eines Tonfilms, der seine eigenen Produktionsbedingungen widerspiegeln möchte. In der Folge stellte sich heraus, dass der angestrebte vielschichtige Umgang mit dokumentarischem Filmtone nicht nur technischen Beschränkungen unterlag, sondern ebenfalls dem Wandel der soziopolitischen Normen, die für die sowjetische Filmästhetik bestimmend waren. Die Aufzeichnung von Industrie- und Tonfilmen an abgelegenen Schauplätzen stellte laut Vertov eine große Herausforderung dar, da man als Filmteam die Tonaufnahmen nicht vor Ort abhören konnte und mitunter im Nachhinein feststellen musste, dass ein Teil des Materials übersteuert und somit nicht verwendbar war. Die große Lautstärke der Tondokumente gab in den russischen Filmkritiken Anlass zur Beschwerde, und DONBASS-SYMPHONIE wurde darüber hinaus auch dafür angegriffen, dass er seinen Standpunkt nicht ausreichend deutlich mache, obgleich es sich ganz eindeutig um einen Propagandafilm handelt, der den Aufbau der Sowjetunion feiert.³¹ Nach Fertigstellung des Films sah Vertov die Pionierleistung seiner DONBASS-SYMPHONIE in der Etablierung einer dokumentarischen Filmtonpraxis mit vor Ort erstellten Originaltonaufnahmen:

Tief unter der Erde kriechend, in Schächten, auf Dächern dahinsender Eisenbahnzüge drehend, haben wir endgültig mit der Starrheit der Tonaufnahmekamera Schluss gemacht und zum *ersten Mal in der Welt* dokumentarisch die Geräusche und Klänge des industriellen Reviers (Klänge der Schächte, Werke, Züge usw.) fixiert.³²

In einem gewissen Sinne gleicht Vertovs Dokumentarfilm den ersten russischen Tonfilmen, die allesamt den Aufbau der Industrie sowie ihre Weiterentwicklung thematisieren. Allerdings fiel die Herstellung von Vertovs Film schon in eine Ära, die von zentralistischer Kontrolle über das Kino geprägt war. Und so wurde Vertov, der sich in den frühen dreißiger Jahren weigerte, sich der vorherrschenden Umorientierung in Richtung des sozialistischen Realismus anzuschließen, deswegen unmittelbar angegriffen. Wie dieses Beispiel zeigt, offenbart sich im Status der dokumentarischen Tonspur der politische Stellenwert der akustischen Repräsentation des Sozialen.

³¹ Zu diesem Zeitpunkt war Vertov bereits von der VUFKU (All-Ukrainisches Komitee für Kino und Photographie) ausgeschlossen; seinen Werken wurde vorgeworfen, zu formalistisch zu sein. Internationale Kritiker standen dem Film dagegen im Allgemeinen aufgeschlossener gegenüber; auch wurde bei Filmvorführungen im Ausland die Lautstärke manuell kontrolliert, oft von Vertov selbst (vgl. Oksana Bulgakowa: *The Ear Against the Eye*, a.a.O., S. 224).

³² Dziga Vertov: *Wir erörtern den ersten Tonfilm*, von Ukrainfilm: DONBASS-SYMPHONIE, in: Wolfgang Beltenhoff (Hg.): *Dziga Vertov*, a.a.O., S. 124.

Der niederländische Filmemacher Joris Ivens formulierte als überzeugter Kommunist einen ähnlich engagiert dokumentarischen Ansatz wie Vertov, basierend auf formalem Experiment und sozialpolitischem Kommentar – in Abgrenzung zu dem, was er als »gespielte Filme« bezeichnete. Auftragsproduktionen für Unternehmen wie Philips waren für Ivens ein notwendiger Kompromiss, um außerhalb der kommerziellen Filmindustrie Filme machen zu können. Obgleich sein Industriefilm PHILIPS RADIO (NL 1934) zunächst noch als Stummfilmprojekt gedreht worden war, wurde er doch noch zum ersten niederländischen Tonfilm, nachdem er mit einer Komposition von Lou Lichtveld ausgestattet worden war, die dem Rhythmus der Arbeiter und der Maschinen besonderes Gewicht verlieh. Ivens blieb seinem Bekenntnis zur politischen Linken treu und nutzte Rhythmus als Mittel in seinen Filmen, um die Aufmerksamkeit auf den Arbeiter zu lenken, der den industriellen Rhythmen des Kapitalismus unterworfen ist. In seinem Film *KOMSOMOL* (UdSSR 1932), der von Meshrapovfilm in Auftrag gegeben worden war, gab er der Darstellung von Industriegeräuschen noch mehr Raum, um den Bau von Hochöfen und Städten in den abgelegenen Steppen des Urals zu dokumentieren. Entscheidend war hier, dass die Vorarbeiten der Ton- und Bildspur parallel vorangetrieben worden waren und Ivens den Komponisten Hanns Eisler gebeten hatte, sich bereits früh als »musikalischer Reporter« in den Produktionsprozess einzubringen und verschiedene Industriegeräusche und Volkslieder aufzuzeichnen.³³ Claude Brumel weist darauf hin, dass der Film von Anfang an in Form eines audiovisuellen Kontrapunkts konzipiert worden war und sowohl mit synchronen Geräuschen unterlegt ist als auch mit einer Filmmusik, die ihre eigene rhythmische Struktur etabliert.³⁴ Ivens' Ansatz entsprach der von Eisenstein entwickelten dialektischen Methode insbesondere, als in *KOMSOMOL* zur Darstellung des Fünfjahresplans zum sowjetischen Aufbau eine Reihe von Gegensätzen durchlaufen werden.³⁵ Die beiden vorangehenden Beispiele spiegeln ein unterschiedenes Erkenntnisinteresse für die Geräuschaufzeichnung an Originalschauplätzen wider – im Gegensatz zu inszenierten oder nachgestellten Tönen. Unter den britischen Filmemachern stellte John Grierson hingegen das »schöpferische Potential« des mit einem Mikrophon aufgenommenen dokumentarischen Filmtons fest und behauptete:

[...] das Mikrophon kann, wie die Kamera, mehr leisten als bloße Reproduktion, und im Schnitt und in der Nachsynchronisation

³³ Hanns Eisler: *Hochförmigkeit*, Manuskript, zitiert in: Claude Brumel: *Music and Soundtrack in Joris Ivens' Films*, in: Kees Bakker (Hg.): *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam 1999, S. 200.

³⁴ Ebd., S. 203.

³⁵ Zu Eisensteins Theorien zu Kino- und Montagetechniken vgl. Sergei Eisenstein: *Ausgewählte Aufsätze*, Berlin 1960.

eines Tonfilms werden sich ebenso viele Möglichkeiten eröffnen wie vorher im Schnitt eines Stummfilms. [...] Der Dokumentarfilm wird kinematographische Pionierarbeit leisten, wenn er das Mikrophon aus dem Filmstudio befreit und beim Filmschnitt und im Tonstudio zeigt, wieviel mehr dramaturgische Möglichkeiten es für den Ton gibt, als man in den Filmstudios begreifen möchte.³⁶

Bis 1934 hatte Grierson dem neu aufgekommenen Ton nicht viel Aufmerksamkeit gewidmet, da die Kompositionen für seine stummen Dokumentarfilme im Allgemeinen vom Verleiher hinzugefügt worden waren. Als Leiter der GPO Film Unit – ab 1933 – nahm sich Grierson dann zunehmend des Tons an und lud den Avantgarde-Filmemacher Alberto Cavalcanti ein, sich der Gruppierung anzuschließen und deren Mitglieder auszubilden.³⁷ Innerhalb des institutionellen Rahmens der staatlich finanzierten GPO Film Unit finden sich zahlreiche Beispiele für Experimente zum asynchronen Einsatz von Ton. So sind die beiden Filme *PETT AND POTT* (GB 1934, Alberto Cavalcanti) und *NIGHT MAIL* (GB 1936, Harry Watt und Basil Wright) repräsentativ für Cavalcantis Beitrag innerhalb der Gruppe wie auch für die neuen Möglichkeiten, die die Entwicklung mobiler Tonaufnahmegeräte ab 1934 mit sich brachte.

In Griersons Augen hatte der Filmton das Potential, Atmosphäre oder dramatische Spannung zu erzeugen. Er merkte allerdings auch an, dass es dem Ton ganz grundlegend an semantischer Präzision fehle und listete Beispiele auf, wo Motorengeräusche oder Signalthörer von Schiffen unbeabsichtigte Assoziationen erwecken oder einen falschen Raumeindruck erzeugen können, wenn sie von ihrer Quelle losgelöst werden. Griersons Kommentare weisen in Richtung der Relevanz einer Poetik im dokumentarischen Kontext:

[E]in realistischer Dokumentarfilm – mit seinen Straßen und Städten und Slums und Marktplätzen und Telegraphenäntern und Fabriken – hat sich selbst die Aufgabe gestellt, dort Dichtung zu erschaffen, wohin sich bislang kein Dichter gewagt hat [...]. Er erfordert nicht nur Geschmack, sondern auch Inspiration – anders

ausgedrückt: sehr mühevollen, tiefgründigen, tief mitempfindenden schöpferischen Einsatz.³⁸

Selbst wenn Grierson in den 1930er Jahren den spezifischen gesellschaftlichen Nutzen des Dokumentarfilms propagierte, ist dieser, laut John Corner, doch immer im Verhältnis zu einer schöpferischen oder auch expressiven filmischen Erzähltechnik zu betrachten.³⁹ Hinsichtlich einer Ästhetik des Tons hat sich Grierson letztendlich auf ein Konzept der Komplementarität von Bild und Ton beschränkt und sein Bekenntnis bezüglich der Notwendigkeit einer narrativen und dramaturgischen Struktur erneuert, die die experimentellen Filme von Vertov und Ruttmann seiner Ansicht nach entbehren.⁴⁰ Auch Cavalcanti geriet schließlich in die Kritik von Grierson und einigen anderen, die ihm vorwarfen, dass er zu stark zum Experimentieren und zum Eskapismus neige. Eine solche Kritik war, wie Charles Drazin zeigt, allerdings ungerechtfertigt, vor allem insofern, als Cavalcantis *RIEN QUE LES HEURES* einer der ersten Dokumentarfilme überhaupt gewesen ist, die das urbane Leben von Paris festgehalten haben:

Cavalcanti folgte der sozialen Agenda der sowjetischen Filmemacher, indem er gewöhnliche Menschen als Thema wählte; er bildete sie aber auch insofern nach, als dass er es sich erlaubte, zwischen fiktionalem und dokumentarischem Ansatz hin und her zu wechseln [...]. Durch den Bezug auf die Tradition des sowjetischen Kinos trachtete er danach, im Rahmen der GPO eine Form schöpferischer Flexibilität zu fördern, die keinen wesentlichen Unterschied zwischen diesen beiden Ansätzen sah.⁴¹

Solche Debatten belegen die unterschiedlichen weltanschaulichen Ansätze bezüglich der Repräsentation urbaner Klanglandschaften. Wie James Mansell beobachtet hat, wird die Moderne »in GPO-Filmen als eine rhythmische Kraft dargestellt, allerdings waren sich die GPO-Filmemacher darüber uneins, welches Verhältnis zwischen den britischen Arbeitern und dem globalen Tanz des industriellen Kapitalismus bestehe«.⁴² Auch wenn man Geräuschen als einer Quelle kreativer Energie

36 John Grierson: Schöpferischer Einsatz des Tons (1934). Nachdruck in: Forsyth Hardy (Hg.): Grierson und der Dokumentarfilm, Gütersloh 1947, S. 137, S. 145. Grierson kritisiert hier die Art des Einsatzes von Mikrophonen in BBC-Radioprogrammen, da sie lediglich die vorhandenen kulturellen Formen reproduzieren würden. Eine Ausnahme würden die Experimente der Hörspiel-Abteilung der BBC darstellen, unterschiedliche Klangquellen zu mischen. Vgl. auch Vertovs Kritik am sowjetischen Radio, welchem er in seinem Aufsatz v., 1925 vorwirft, auf Oper und klassische Musik zurückzugreifen: *Druga Vertov: Kinoprawda und Radioprawda* (Als Vorschlag), in: Sergei Droboschenko, Hermann Herlinghaus (Hg.): *Dziga Vertov. Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*, Berlin 1967, S. 114. Erstveröffentlichung in: *Prawda*, H. 150 (16. Juli 1925).

37 Für eine detailliertere Beschreibung von Cavalcantis Beitrag zum britischen Dokumentarfilm vgl. Scott Anthony, James G. Mansell (Hg.): *The Projection of Britain: A History of the GPO Film Unit*, London 2011, S. 161–167.

38 Zitiert in John Corner: *The Art of Record. A Critical Introduction to Documentary*, Manchester 1996, S. 13.

39 Vgl. John Corner: a.a.O. Für weitere Informationen zu Griersons Auffassung vom Dokumentarfilm zwischen 1932 und 1934 vgl. seine »First Principles of Documentary« in: Forsyth Hardy (Hg.): Grierson und der Dokumentarfilm, Gütersloh 1947, S. 199–211. Griersons widersprüchliche Aussagen führen zu Missverständnissen und lösen eine Debatte aus. Für eine kritische Abhandlung der »Stammbaum-« und der »kanonischen« Herangehensweise an die Geschichte des Dokumentarfilms vgl. Stella Bruzzi: *New Documentary*, Abingdon und New York 2000, S. 1f.

40 John Grierson: Schöpferischer Einsatz des Tons, a.a.O.

41 Charles Drazin: Alberto Cavalcanti. Lessons in Fusion at the GPO Film Unit, in: Scott Anthony, James G. Mansell (Hg.): *The Projection of Britain*, a.a.O., S. 47.

42 James Mansell: Rhythm, Modernity and the Politics of Sound, in: Scott Anthony, James G.

bisweilen besondere Beachtung schenkte, so zog Grierson es offenbar doch vor, wenn diese Geräusche dann einem einheitlichen audiovisuellen Rhythmus (also einer gesellschaftliche Ordnung) untergeordnet und somit entschärft wurden. Mansell weist darauf hin, dass ein Regisseur wie Humphrey Jennings einen weitaus schärferen Kontrast zwischen Fabrikarbeit (Geräusch) und Freizeit (Musik) erzeugte. Auch wenn sich Jennings stilistisch an die für den Dokumentarfilm der Kriegszeit typische Form der direkten Adressierung des Publikums hält, finden wir in einem Film wie *LISTEN TO BRITAIN* (GB 1941) beide Optionen: Bürgerinformation und Poesie. Auch wenn Musik von Dokumentarfilmmern später gemieden wurde, so hat sie laut John Corner in Jennings' Filmen das Potential dazu, »uns die Zeit zu geben, genau hinzuschauen, uns einen Rahmen zu geben, innerhalb dessen wir betrachten und nachdenken können.«⁴³ Dieser Film rückt die Musik einerseits thematisch ins Zentrum, andererseits nutzt er ihre sinnliche Anziehungskraft und ihr Potential als narrativer Kommentar in Verbindung mit den langen Bildeinstellungen und sparsam eingesetztem Voice-over. Der Vergleich von Vertov, Ivens und Griersons GPO Film Unit offenbart die Uneingigkeit zu Beginn der dokumentarischen Filmtonpraxis, insbesondere unter jenen Filmemachern, die eine symphonische Inszenierung der Realität anstrebten. Die in der Analyse festgestellten Gegensätze – zwischen Außen- und Studioaufnahmen im Besonderen sowie zwischen synchroner und kontrapunktischer Montage – spiegeln auch die politischen Motivationen einer filmischen Repräsentation von Urbanität wider und begreifen diese als Metapher der Gesellschaft. Derartige Erklärungen des dokumentarischen Filmtons wurden in Europa und Nordamerika schnell von der direkten Adressierung einer *Voice of God* verdrängt. Dieser Stil lässt sich ab Mitte der dreißiger Jahre in Filmen wie *HOUSING PROBLEMS* (GB 1935, Edgar Anstey, Arthur Elton), *THE RIVER* (USA 1937, Pare Lorentz) und von 1939 an in Kriegspropagandafilmen wie Frank Capras *WHY WE FIGHT* (USA 1942–1945) finden. Bill Nichols behauptet, dass dabei letztendlich »Collage, Ton und Dokumentarfilm gezähmt und in die Dienste der Geldgeber gestellt wurden.«⁴⁴ Vor dem Hintergrund genau dieser Verschiebung wendet sich die weitere Analyse nun wieder dem Schauplatz der Stadt als Schlüssel zur Untersuchung des dokumentarischen Filmtons sowie seiner Bedeutung als Metapher für die Gesellschaft und der von ihr ausgehenden Macht zu. Ich werde im Folgenden die Werke von Walther Ruttmann untersuchen, um seinen (oft ambivalenten) Umgang mit dokumentarischen

Mansell (Hg.): *The Projection of Britain*, a.a.O., S. 162.

43 John Corner: *Sounds Real. Music and Documentary*, a.a.O., S. 365.

44 Bill Nichols: *Documentary and the Coming of Sound*, a.a.O. Im beobachtenden und journalistisch geprägten Dokumentarfilm bildeten sich, historisch betrachtet, anschließende Formen aus, die die Rolle der Musik – oder im weiteren Sinne des Tons – immer stärker herunterspielten oder formal einschränkten.

schem Filmtone und urbanen Themen während den späten zwanziger und dreißiger Jahren zu beleuchten.

Die Geräusche der Großstadt in Ruttmanns Filmen

Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT* ist ein Stummfilm, der die Metropole von den frühen Morgenstunden bis zum späten Abend abbildet.⁴⁵ Indem sie den Tag in fünf verschiedene zeitliche Rhythmen gliedert, entspricht seine »symphonische« Struktur einem Schema, das der später von Kurt London erarbeiteten Gliederung entspricht.⁴⁶ Jeder dieser fünf Akte zeigt die Beziehung von gesellschaftlicher Aktivität zu ihrer jeweiligen Umgebung auf. Diese multiplen Rhythmen, die sich sowohl aus zyklischen Prozeduren als auch aus asynchronen Ereignissen zusammensetzen, werden zur Linearität der industriellen Arbeitszeit – hier durch die Uhr symbolisiert – in Beziehung gesetzt. Die verschiedenen Rhythmen des Arbeitstags spiegeln Ruttmanns Überzeugung, dass die Moderne einen Bruch mit der Vergangenheit darstellt; auch, dass sie, insbesondere durch Kommunikationsmedien und durch die Verbreitung von Informationen, die Zeit beschleunigt. Die beklemmende Reizüberflutung, so Ruttmann, zwingt das Auge zu einer erhöhten Aktivität, da es zunehmend genötigt werde, zeitliche Ereignisse zu registrieren.⁴⁷ Die moderne Großstadt ist im Film also aus einer Reihe aufeinander aufbauender gegenwärtiger Augenblicke konstruiert, die sich mit verschiedenen zyklischen Motiven (wie beispielsweise der Arbeit und den Tageszeiten) zeitlich überschneiden, jedoch nicht in Konflikt zu ihnen stehen. Diese zyklischen Elemente geben laut Derek Hillard einen Hinweis auf Ruttmanns ambivalente Haltung gegenüber der Moderne.⁴⁸

Ähnlich wie Vertov es mit der detaillierten Ausarbeitung seiner Originalmusik für *DER MANN MIT DER KAMERA* getan hatte, hat Ruttmann einen synthetischen Ansatz entwickelt, der von einer symphonischen Komposition und dem Bildrhythmus gestützt wurde. *DIE SINFONIE DER GROSSTADT* zielt stärker auf eine rhythmische Polyphonie ab, als den Rhythmus innerhalb einer vorgeschriebenen harmonischen Form auflösen oder bändigen zu wollen. Edmund Meisels Originalkomposition bestand aus einer filmspezifischen »Geräuschkunst« für großes Orchester und Geräuschkaschinen im Stile der Futuristen. Da es Meisel vornehmlich darum ging, »den Stadtbewohner und seine Umwelt« anzusprechen, tauschte er den Geräuschen der Stadt und bemühte sich, diese Erfah-

45 Diese Analyse bezieht sich auf meine Abhandlung über Ruttmanns *Cheuvre* in: Carolyn Birdsall: *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany 1933–1945*, Amsterdam 2012.

46 Vgl. Kurt London: *Film Music*, London 1936.

47 Vgl. Walther Ruttmann: *Malerei mit Zeit*, Unveröff. Manuskript, 1919–1920, Nachdruck in: Berlin. Sinfonie der Großstadt, CD-ROM 2007.

48 Derek Hillard: *Walther Ruttmann's Janus-faced View of Modernity. The Ambivalence of Description in Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur, H. 96.1 (2004), S. 91–92.

zung in die Filmkomposition einfließen zu lassen.⁴⁹ Meisels Komposition für DIE SINFONIE DER GROSSTADT beabsichtigte also, einen Übergang zwischen dem Vorwissen der Zuschauer bezüglich der urbanen Klanglandschaft und einer ästhetischen Neuinterpretation dieser Klänge im Film herzustellen. Durch den Einsatz wiedererkennbarer Geräuscheffekte und Klangmuster sollte das Publikum seine eigene Erfahrung des Stadtraums akustisch wiedererkennen können.⁵⁰ Meisel beharrte sogar darauf, dass diese Geräusche in den Filmaufführungen überhöht dargestellt werden sollten: »Für die Momente, in denen der Totalitätseindruck unbedingt erforderlich ist, werden Teile des Orchesters in den Zuschauerraum postiert.«⁵¹ Eine derartige Anforderung eines *Surround Sounds* im Kino forderte also geradezu die multidirektionale Darstellung urbaner Klanglandschaften ein.

Kurz bevor die Kinos für die Tonwiedergabe »verkabelt« wurden, wusste Meisel mit seinem Konzept also noch dazu beizutragen, dass Ruttman das alltägliche Großstadtleben auf schöpferische Weise darzustellen vermochte. Geschichtlich betrachtet war, laut Ian Macpherson, in den ersten zwei Jahrzehnten öffentlicher Filmvorführung der Übergang von Kino zum Lärm des öffentlichen Raumes der modernen Stadt zunächst fließend.⁵² Als aber dann in den 1920er Jahren die großen Kinopaläste entstanden und synchrone Filmtöne eingeführt wurden, begann sich das Kino nach und nach von seiner akustischen Umwelt abzuschotten. Es war genau diese Auffassung, derzufolge sowohl Tonstudios als auch Kinos – in Form von »Gräbern« oder »Särgen« – vom gesellschaftlichen Umfeld entkoppelt zu sein hätten, gegen die Vertov mit der DON-BASS-SYMPHONIE ankämpfte.⁵³ In diesem Zusammenhang könnte man die Tatsache, dass Meisel sowohl Geräuschinstrumente einsetzte als auch das Orchester im Zuschauerraum postierte, vor dem Hintergrund technischer Schwierigkeiten betrachten, die die Klangverstärkung bis

zur Einführung von Lautsprechersystemen in den späten zwanziger Jahren in den großen Kinosälen bereitete.

Vor seiner Zusammenarbeit mit Ruttman hatte Meisel bereits beispielsweise mit Eisenstein, einem der namhaftesten Befürworter von Montage und Kontrapunkt, zusammengearbeitet. Wie Caryl Flinn anmerkt, behauptet die Tradition des Kontrapunkts, dass Musik

[...] kontrastierend zum Bild eingesetzt werden solle und versuchen solle, jegliche Illusion einer Einheit zu zerstören. Auf diese Weise könne Musik die grundlegende filmische Heterogenität freilegen – und sie nutzen –, anstatt sie zu verbergen oder verleugnen, wie es unter Bedingungen eines Parallelismus der Fall sei. Die Verfechter dieser These behaupten, dass die textuelle Spaltung zu einem aktiveren Filmkonsument führe und die »kritische Distanz«, die sie angeblich befördere, höher einzustufen sei als die Passivität und Immersion, die das Verhältnis zwischen Zuhörer und Text eines Parallelismus charakterisiere.⁵⁴

Ogleich Befürworter des Kontrapunkts wie Sergei Eisenstein und Hanns Eisler die Figur des Leitmotivs ablehnten, sprachen sie sich doch für ein filmrhythmisches Konzept aus, das auf bestimmten Wechselwirkungen zwischen den Bildern und der Filmkomposition basieren sollte.⁵⁵ Eisler lehnte Filmmusiken ab, die eine »bloße Verdopplung, unwirksam und unökonomisch« darstellten, aber er »gestattete es der Musik, zum »Hintergrund« in einem besseren Sinn als der Geräuschkulisse zu werden und zu der wahrhaften Melodie des Films, nämlich dem Bildvorgang, sinnvolle Belege und wirkliche Gegensätze hinzuzufügen.«⁵⁶ Demzufolge war Meisels Filmkomposition für DIE SINFONIE DER GROSSTADT nicht vollständig kontrapunktisch, da er zugleich auch dem Prinzip folgte, dass die Melodie durch die filmische Erzählung bedingt sein sollte.⁵⁷ Auch wenn die Komposition keine gänzlich autarke Rolle spielt, trägt sie doch wesentlich dazu bei, Bewegung und Rhythmus zu intensivieren und die urbane Klanglandschaft atmosphärisch wachzurufen. Wie bereits erwähnt, wurden Filme mit synchroner Tonspur um 1927 argwöhnisch als Bedrohung angesehen, vor allem unter Filmemachern, die eine »reine« Bildersprache anstrebten. Ruttman hingegen wollte

54 Caryl Flinn: *Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton 1992, S. 46f.

55 Ebd. Für detaillierte Informationen zu Eisensteins und Eislers unterschiedlichen Auffassungen zum Verhältnis Bild/Ton vgl.: Nicholas Cook: *Analysing Musical Multimedia*, Oxford 1998, S. 57–65. Cook argumentiert darin, dass der Kontrapunkt lediglich eine Negation des Parallelismus darstellt. Im Gegensatz dazu sieht er die Notwendigkeit, Begriffe wie Differenz, Konkurrenz und Komplementarität einzuführen, um dem intermediären Verhältnis von Ton und Bild gerecht werden zu können (S. 113–121).

56 Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, München 1969, S. 22, S. 68. 57 Adrianus van Domburg: *Wälder Ruttman en het beginsel*, Purmerend 1956, S. 52.

49 Edmund Meisel: *Wie schreibt man Filmmusik?* in: *Licht-Bild-Bühne*, H. v. 4. Juli 1927, keine Seitenangabe; Edmund Meisel: *Edmund Meisel über seine Berlin-Musik*, in: *Film-Kurier*, H. v. 20. September 1927, keine Seitenangabe; Edmund Meisel: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*, Musik zu dem gleichnamigen Fox-Film von Wälder Ruttman, Berlin 1927; zitiert in: Anthony McElligott: *Wälder Ruttman's Berlin: Symphony of a City: Traffic-mindedness and the City in Interwar Germany*, in: Malcolm Gee, Tim Kirk, Jill Stewart (Hg.): *The City in Central Europe. Culture and Society from 1800 to the Present*, Ashgate 1999, S. 209–230.

50 Vgl. William Uricchio: *Ruttman nach 1933*, in: Jeanpaul Goergen (Hg.): *Wälder Ruttman: Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 59.

51 Edmund Meisel: *Edmund Meisel über seine Berlin-Musik*, a.a.O., keine Seitenangabe. Die Filmkopie wurde mit einer abgeschlossenen Komposition für 75 Musiker mit der Vorgabe vertrieben, dass die Musik und die Geräuscheffekte simultan zur Bildspur gespielt werden sollten. Meisel hatte außerdem eine Version für eine kleinere Besetzung vorbereitet. Aus Budgetgründen wurde die Premiere in Berlin lediglich von 18 Musikern begleitet. Vgl. Friedrich P. Kahlenberg: *Der wirtschaftliche Faktor »Musik« im Theaterbetrieb der UFA in den Jahren 1927 bis 1930*, in: *Walther Seidler: Stummfilmmusik gestern und heute*, Berlin 1979, S. 61.

52 Ian Macpherson: *The Electric Ear. Early Film Sound Technology and Acoustic Spaces – From a Box of Insects to a Tomb of Make-Believe*, in: *The New Soundtrack*, H. 1.1 (2011), S. 39.

53 Vgl. Dziga Vertov: *Über die Außen-Tonaufnahme. Vortrag auf der Ersten Allrussischen Produktionstechnischen Konferenz (1930)*, in diesem Band, S. 354–362 (Anm. d. Hg.).

das schöpferische Potential des Tonfilms geltend machen. Die wichtigste Frage, die sich im Zuge der jüngsten technologischen Entwicklungen stelle, so argumentierte er seinerzeit, sei die Frage nach der Ausprägung einer »Ästhetik des Tonfilms«. 58 Ruttmann betonte, dass der Tonfilm mit Hilfe »eines optisch-akustischen Kontrapunkts, eines gegeneinandermusifizierens zwischen sichtbaren und hörbaren Bewegungen« 59 im Kino eine Wechselwirkung zwischen Hör- und Seherfahrungen erzeugen könne. In seiner Erörterung des »Funk-Tonfilms« berief sich Ruttmann außerdem auf das radiophonische Modell – ein Zusammenhang, der von Vertov bereits in seinen frühen Filmtexten und in seiner filmischen Praxis der zwanziger Jahren hergestellt worden war. 60 In der Übergangszeit zum Tonfilm wurde das Radio im öffentlichen Diskurs zur Schlüsseltechnologie für das Verständnis von Film mit synchroner Tonspur, wo es gelegentlich als »Radio-Kino« bezeichnet wurde. Die Beobachtung von Douglas Kahn, dass die Übergänge zwischen den Radio- und den Film-Experimenten in den zwanziger Jahren recht fließend waren, lässt sich anhand Ruttmanns früher Arbeiten bestätigen. 61 In Ruttmanns kurzen Werbe- und Experimentalfilmen, die ab 1923 nach Einführung des öffentlichen Hörfunks entstanden, wurde Bewegung häufig symbolisch durch Wasser- und visualisierte Radiowellen dargestellt, so etwa in SPIEL DER WELLEN (D 1926). 62 Zur Wechselwirkung zwischen Radio und Film äußerte Ruttmann sich kurz vor der Premiere seines Filmexperiments DEUTSCHER RUNDFUNK (D 1928), der sowohl als Tonfilm als auch als Hörspiel gepriesen wurde. Dieser von der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft und der Tri-Ergon Musik in Auftrag gegebene Werbefilm wurde im August 1928 auf der jährlich stattfindenden Großen Deutschen Rundfunkausstellung vorgestellt. 63 Im Rahmen der Filmherstellung hatten Kameraleute im Juli 1928 deutsche Rundfunkanstalten besucht und dort die Erstellung von Hörfunkproduktionen sowie auch in den Straßen der

58 Walther Ruttmann: Kopfnote über den Funk-Tonfilm, in: Film-Kurier, H. v. 11. August 1928, S. 27, 59 Ebd.

60 Douglas Kahn: Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts, Cambridge und London 1999, S. 71, S. 98, S. 123–136.

62 Ruttmanns Reihe LICHTSPIEL OPUS 1–4 (D 1921–1927), in der abstrakte Formen und rhythmische Muster in Farbe animiert wurden, deutet darauf hin, dass das synästhetische Modell sehr einflussreich war. Ruttmanns Auffassung zufolge setzt sich Film in der Tat aus Malerei (Bild und Form) und Musik (Bewegung und Rhythmus) zusammen. Vgl. Walther Ruttmann: Malerei mit Zeit. Unveröff. Manuskript 1919–1920, Nachdruck in: Berlin. Sinfonie der Großstadt (2007). Das Motiv des Wassers als visuelles Symbol für musikalische Klänge und Bewegungen taucht in Ruttmanns kurzem Tonfilm IN DER NACHT (D 1931) wiederholt auf.

63 Der intensive Austausch zwischen der Film-, Musik- und Elektroakustik-Industrie in den Jahren des Übergangs zum Ton, mit Schwerpunkt auf die Patentrechte des Tobis-Tonbild-Syndikats, wird erörtert in: Wolfgang Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den zwanziger und dreißiger Jahren, Düsseldorf 1999, S. 81–205. Für Informationen zu frühen Tonfilmverfahren, bei welchen das Bild in Abhängigkeit zur Tonspur bzw. zu einer zeitlichen Referenz stand, vgl. Michael Wedels Ausführungen zu Carl Robert Blums »Musik-Chronometers«, in: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945, München 2007, S. 69–242.

Stadt und an Industriearbeitsplätzen gefilmt. Meisel wurde als Komponist für dieses Projekt vorgeschlagen und schuf anschließend in Zusammenarbeit mit Ruttmann eine Kombination aus Außentonaufnahmen, komponierter Musik und Geräuscheffekten. 64 Auch wenn beide im Zusammenhang mit diesem Projekt ihr Interesse am Kontrapunkt bekundeten, deutet das Archivmaterial nicht auf eine kontrapunktische Organisation des Werkes hin; vielmehr bestand sein Zweck darin, die Neuartigkeit der Synchronisierung von Bild und Ton vorzuführen. Nichtsdestotrotz rückt dieser nicht mehr erhaltene Film den Austausch zwischen Radio- und Filmmedien sowie zwischen den dazugehörigen Industrien in der Übergangszeit in den Vordergrund. Er nutzt wiederholt die Floskel »Achtung, Achtung« als Motiv, um Berlin als das Zentrum eines Rundfunknetzes zu behaupten; als das Epizentrum, von dem aus Radioschallwellen ausgestrahlt werden, die über den Sender Deutsche Welle sowohl deutsche als auch internationale Zuhörer erreichen. 65

Die räumliche Dimension des Tons wurde bis zu einem gewissen Grade in Ruttmanns nächster Auftragsproduktion MELODIE DER WELT (D 1919) erforscht, dem ersten abendfüllenden deutschen Tonfilm, auch wenn letztlich für diese Szenenfolge mit Ansichten aus aller Welt nur wenige Originaltonaufnahmen vor Ort realisiert werden konnten. 66 Nach Fertigstellung der Produktionen DEUTSCHER RUNDFUNK und MELODIE DER WELT nahm Ruttmann eine weitere Auftragsarbeit für die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, Funk-Stunde Berlin und Tri-Ergon Musik an: WEEKEND (D 1930). In WEEKEND wurden Lichttonverfahren genutzt, um eine akustische Erzählung über Wochenend-Freizeitgewohnheiten zu gestalten, die zugleich als Hörspiel und als »Blindfilm« in einem verdunkelten Kinoraum zum Einsatz kamen. 67 In Form einer losen Erzählung folgt das Hörstück einem Paar vom Sonntagsausflug bis zur Rückkehr an den Arbeitsplatz am Montagmorgen. Der Ansatz eines akustischen Narrativs ermöglicht ein dramaturgisches Arrangement alltäglicher Klanglandschaften wie z.B. von Schrittgeräuschen, Gesprächssetzen und Pfiffen neben den Geräuschen von Registrierkassen und Straßenbahnen, Straßenummusik und Vogelgezwitscher. WEEKEND wurde gelegentlich als Ästhetisierung urbaner Geräusche beschrieben, die innerhalb eines Erzähl-

64 Vgl. Fiona Fords Ausführungen zur Produktion und kritischen Rezeption dieses Werkes: The Film Music of Edmund Meisel (1894–1930), Diss. an der Universität von Nottingham 2011, S. 219–223.

65 Das dazugehörige Drehbuch ist in der Zensurkarte Nr. 19946 der Film-Prüfstelle Berlin, vom 30. August 1928 abgedruckt.

66 Eine ausführliche Erörterung der in diesem Film – und somit im Kontext eines Reisefilms – entworfenen globalen Klanglandschaften werde ich an anderer Stelle nachholen, denn ein umfassender Vergleich dieses Films mit Vertovs Reisebildern, beispielsweise in EN SECHSTTEL DER ERDE (UdSSR 1926), scheint gerechtfertigt. Für eine eingehende Analyse des letztgenannten Films vgl. Oksana Sokolova: Across One Sixth of the World. Dziga Vertov, Travel Cinema and Soviet Patriotism, in: October 121 (Sommer 2007), S. 19–40.

67 WEEKEND wurde auch als »photographisches Hörspiel« bezeichnet, vgl.: Film-Kurier, H. v. 15. Februar 1930, keine Seitenangabe (Anm. d. Hg.).

rhythmus organisiert sind und als Versuchsanordnung der zukünftigen Tonspur von Ruttmanns Berlin-Film von 1927 dienen sollte. Im Folgenden werde ich mich Ruttmanns relativ unbekanntem Stadtfilm *KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT ... DER STADT DÜSSELDORF AM RHEIN* (D 1935) widmen, an dessen Beispiel man gut erkennen kann, wie sich Ruttmanns früheres Interesse an (dokumentarischer) Tonästhetik und rhythmischer Pluralität nach 1933 im Kontext des Nationalsozialismus wandelte. In einem Interview zu diesem Projekt aus dem Jahre 1935 bezeichnete Ruttmann es als eine »symphonische Impression von Düsseldorf«. Er betont seine persönliche Rolle in der Vermittlung der Quintessenz dieser Stadt:

Dieses Düsseldorf ist für mich ein besonderer Begriff, ein Begriff, den ich mir ansehen, erfüllt, erarbeitet, erlebt habe. Ich habe eine besondere Stadtanschauung von dieser Stadt. [...] Düsseldorf spricht in diesem Film für sich selbst.⁶⁸

Auch wenn Ruttmann im weiteren Gesprächsverlauf mit einer Beschreibung des rhythmischen Aufbaus der Filmerzählung fortfährt, impliziert diese Aussage doch eine Synthese unterschiedlicher Aspekte Düsseldorfs mittels eines visuellen und auditiven Arrangements zugunsten eines »totalen« rhythmischen Konzepts. Der Interviewer verweist nachdrücklich auf Ruttmann als kreativen Künstler, indem er sich insbesondere auf dessen Hände (»die immer erschaffen«) und Augen (»die alles optisch registrieren wollen«) bezieht. Zudem wird Ruttmann als eine Art Kameramaschine dargestellt, ein rastloser Künstler, dessen schweifendes dokumentarisches Auge dem eines »Forschungsreisenden oder Schatzsuchers« gleiche.⁶⁹ Obgleich Ruttmann hier also metaphorisch auf das Symphonische verweist, wird sein Werk allgemein in erster Linie doch in Bezug auf die Bildebene erörtert. Ruttmann wird aufgrund seines »Auges« gefeiert, und es wird zu verstehen gegeben, dass er die Erfahrung der Stadt und ihren Rhythmus visuell auf die Zuschauer zu übertragen verstehe. Auch wenn Ruttmann als Vermittler zwischen Stadt und Zuschauer verortet wird, betont er selbst, dass Düsseldorf durch einen inhärenten Ton- und Bild-Rhythmus »für sich selbst« spreche.

KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT nutzt lediglich in zwei kurzen Sequenzen diegetischen Ton: in der Anfangssequenz (Karneval) und in der Schlusssequenz (Martinstag). In der Anfangssequenz animiert ein die-

getischer Sprecher in Gestalt eines Büttendruckers die Menge.⁷⁰ Anschließend wird dem Zuschauer eine Perspektive inmitten der Menschenmenge, neben den Düsseldorfern, zugewiesen, und somit wird er Teil einer rituellen Beteuerung von Gemeinschaft. Allerdings hören wir die lauten Rufe des Karnevalsvolks nicht. Vielmehr werden die im Stille einer Wochenschau gehaltenen Sequenzen von leiser Instrumentalmusik begleitet. Auch wenn in vielen Szenen jeglicher diegetische Ton fehlt, kommt der Film jedem potentiellen Eindruck einer (städtischen) Entfremdung zuvor, indem er die Stadt als betont gemeinschaftlichen Raum darstellt. Auch in der Schlusssequenz des Films wird diegetischer Ton eingesetzt und ein sentimentales Verständnis von Stadt generiert. In dieser Szene sind Kindergruppen mit Papierlaternen während eines abendlichen Sankt-Martins-Umzugs zu sehen. Ihre beinahe unhörbaren Stimmen können noch leise singend vernommen werden, bevor der Bürgermeister von Düsseldorf, der als gültige Autoritätsperson und Hüter der Stadt dargestellt wird, ihnen Süßigkeiten zuwirft. In Anbetracht von Ruttmanns regem Interesse an den Möglichkeiten der Tonmontage und der kontrapunktischen Darstellung des Urbanen in den 1920er Jahren scheint er sein Prinzip des Symphonischen während des Nationalsozialismus in mancherlei Hinsicht umgearbeitet zu haben. Auch wenn Ruttmanns Frühwerk gelegentlich zu einer Überästhetisierung des Urbanen tendierte, gab es darin dennoch eindeutig die Bestrebung, eine ganze Bandbreite klanglicher Schattierungen einzubinden, die dem Alltag und den städtischen Klanglandschaften entstammten. Im Gegensatz zur kontrapunktischen Verwendung von Musik in *DIE SINFONIE DER GROSSTADT* wird in Ruttmanns Düsseldorf-Film Instrumentalmusik lediglich als »Untermalung« eingesetzt. Anders ausgedrückt: die Musik nimmt eine unterstützende oder »verbindende« Funktion ein, wie ein Rezensent die Filmmusik Werner Schützes beschrieb.⁷¹ Ein derartiger Gebrauch geht von der Vorstellung aus, dass die Musik die bildliche Organisation der Erzählung weder verkomplizieren noch stören sollte und es der Bildspur somit möglich sein sollte, eine direkte Erfahrung von Stadt zu übermitteln. In diesem Fall spiegelt die Tonspur also das wider, was Michel Chion als »valeur ajoutée« (hinzugefügter Wert) bezeichnet:

[Die Vorstellung des *valeur ajoutée*] lässt mitunter den ausgesprochen inkorrekten Eindruck entstehen, dass Ton unnötig sei und lediglich eine schon bestehende Bedeutung doppelte; tatsächlich aber führt er diese Bedeutung erst herbei oder erzeugt sie gar:

68 *KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT*: Ein Gespräch mit Wälder Ruttmann, in: Film-Kurier v. 28. August 1935, keine Seitenangabe.
69 Ebd. Wie weiter oben dargelegt, reicht das Motiv des dokumentarischen Auges des Kameramanns selbstverständlich vor die Zeit des Nationalsozialismus zurück; so wurde Ruttmanns früheres Werk in Zusammenhang mit der filmischen Montage des Sowjetkinos und dem Einfluss von Dziga Vertov verstanden.

70 Der Sprecher, der ein Kostüm aus dem neunzehnten Jahrhundert und eine Perücke trägt, verkündet vor der versammelten Menge: »Lasst uns heute der Nartheit froh sein, auf dass wir morgen wieder der Weisheit froh sein können.«
71 Weltaufführung in Düsseldorf: *KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT*, in: Film-Kurier, H. v. 19. November 1935.

entweder komplett eigenständig oder aber aus der Diskrepanz zwischen Ton und Bild.⁷²

Dieses Prinzip steht dem Einsatz von Musik und Ton in DIE SINFONIE DER GROSSTADT entgegen, wo die modernen Erfahrungen der Fragmentierung, Zerstreuung und sensorischen Stimulierung sowie die moderne Subjektivität in den Vordergrund gerückt wurden. Wie ich weiter oben ausgeführt habe, stellte das kontrapunktische Verfahren eine Methode dar, um sowohl den filmischen Apparat zu betonen als auch die Rolle, die er für die Organisation moderner Erfahrung spielt. Im Gegensatz dazu ist KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT jedoch ein Beispiel für die Unterdrückung der urbanen Klanglandschaft und ihrer Bewohner. KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT weist dennoch einige von Ruttmanns früheren Erkennungszeichen auf, insofern er die Mikro- und Makrorhythmen miteinbezieht, die dem Alltagsleben und den zentralen Ereignissen der Stadt entwachsen.⁷³ Es existieren allerdings keine asynchronen Rhythmen, die diese Darstellung Düsseldorf stören würden, wie beispielsweise die Streiks, Straßenunrufen und die Klassenunterschiede, die in SINFONIE DER GROSSTADT angedeutet werden. Ruttmanns Filme der dreißiger Jahre entstanden innerhalb des institutionellen Rahmens der Kultur- und Werbefilmabteilungen der UFA und lassen erkennen, wie bestimmte Aspekte der Avantgardefilm-Ästhetik im Nationalsozialismus umgearbeitet wurden.⁷⁴ Derek Hilliard beispielsweise weist darauf hin, dass Ruttmann einige Szenen aus SINFONIE DER GROSSTADT für seinen späteren Film BLUT UND BODEN (D 1933) verwandte. Eine Sequenz zum Thema Geld aus dem früheren Film

[...] zeigt die Ängste, die in einem großstädtischen Umfeld bestehen, ohne sie visuell aufzulösen. BLUT UND BODEN nutzt die gleichen Aufnahmen, um die Moderne und die Großstadt als Schauplätze der Dekadenz und des wirtschaftlichen Ruins darzustellen und eine potentielle, von unkontrollierter Urbanität und »Rassenschand« ausgehende Bedrohung zu konstruieren.⁷⁵

72 Michel Chion: Audio-Vision. Sound on Screen, New York 1994, S. 5 [Anm. d. Hg: Hier in eigener Übersetzung nach ders.: L'audio-vision. Son et image au cinéma, Paris 1990, S. 8f].

73 Jede Vignette stellt einen anderen Bewegungspfad oder Tüchtigkeitschwerpunkt in der Stadt dar, und der Film verwebt diese verschiedenen temporalen und räumlichen Ebenen miteinander. Der zeitliche filmische Rahmen wird aus Ereignissen gebildet, die sich über ein ganzes Jahr erstrecken: Es wird mit der Karnevalssaison im Januar herum begonnen und ein Bogen bis zum Märtnestag im November gespannt. Diese alljährlich sich wiederholenden Bräuche suggerieren sowohl einen zyklischen Rhythmus als auch einen Eindruck von Beständigkeit unter dem Nationalsozialismus.
74 Auch wenn die UFA (Universum-Film AG) zum Teil staatlich gefördert wurde, war sie zu Zeiten des Nationalsozialismus ein kommerzielles Unternehmen, das bis zu seiner vollständigen Übernahme («Gleichschaltung») 1942 relativ autonom handeln konnte. Vgl. Thomas Elsaesser: Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary, London und New York 2000, S. 397, S. 404.
75 Die Blut-und-Boden-Ideologie war ein bedeutsames, von den Nationalsozialisten übernommenenes Konzept, um die rassentheoretischen und geographischen Parameter des »deutschen Volkes« durchzusetzen; vgl. Derek Hilliard: a.a.O., S. 92.

Anders ausgedrückt, korrigiert dieser zu Beginn des »Dritten Reiches« von Ruttmann produzierte Film eine frühere Ambivalenz in Bezug auf die moderne Großstadt, um der antistädtischen Ideologie der Nationalsozialisten Genüge zu tun.⁷⁶ Als Ruttmann 1935 mit der Herstellung einer Reihe von Filmen über Stuttgart und Düsseldorf begann, herrschte bereits die Tendenz vor, die Stadt unter dem Nationalsozialismus als einheitlichen, konfliktfreien Raum neu zu definieren – was sich unter anderem in der Tatsache zeigte, dass Ton nun lediglich als Zusatz in Form eines *valetur ajoutée* behandelt wurde, welcher die früheren Spannungen innerhalb des dokumentarischen Filmtons zu unterdrücken wusste.⁷⁷

In der Tat deutet die Betonung der Einheit der Erzählung darauf hin, dass es keine Mehrdeutigkeit in der Darstellung der Stadt geben sollte. Die herrschende Abneigung gegenüber jeglicher Darstellung von Ambivalenz oder Unbehagen bezüglich der Stadt ist nicht zuletzt daran abzulesen, dass DIE SINFONIE DER GROSSTADT nach 1933 nur noch selten gezeigt wurde. So monierte die Filmkritik der vierziger Jahre, Ruttmanns Film habe »keine Spielhandlung«. Genau dieses Attribut war jedoch 1927 noch als positive Eigenschaft in den Werbematerialien zum Film genutzt worden; in der Zeit des Nationalsozialismus wurde der Film hingegen für das angebliche Fehlen von Plot und Zwischentiteln kritisiert.⁷⁸ Nichtsdestotrotz griff Ruttmann weiterhin auf sein früheres Symphoniekonzept zurück, das den audiovisuellen Rhythmus in den Vordergrund rückte. Die Spannung in Ruttmanns KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT entsteht aus der Wechselwirkung zwischen visueller Bewegung und Stillstand. Dieser auf ein touristisches Publikum abzielende PR-Film erforderte zum einen ausreichend lange Kameraeinstellungen, um die architektonischen, historischen und kulturellen Sehenswürdigkeiten der Stadt prägnant in Erscheinung treten zu lassen. Auf der anderen Seite

76 Es sollte an dieser Stelle erwähnt werden, dass genau diese Ambivalenz einer der Kritikpunkte bezüglich SINFONIE DER GROSSTADT war. John Grierson beispielsweise argumentierte in seinen Texten aus den 1930er Jahren, dass die Stadtsymphonische-Filme potentiell politisch gefährlich seien. Vgl. John Grierson: The Symphony Film I, in: Cinema Quarterly (Frühjahr 1933), S. 138. Dies spiegelt Griersons auf gesellschaftliche Nützlichkeit ausgerichteteres Modell des Dokumentarischen wider, in dem das Voice-over in Hinblick auf einen Bildungsauftrag gegenüber dem Publikum immer zentraler wird. Siegfried Kracauer kritisierte in einer Rezension von 1927 den Berlin-Film dafür, dass er keine deutliche Position hinsichtlich der Armut und der Lage der Arbeiter bezog. Vgl. Siegfried Kracauer: From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, Princeton 1947, S. 185–187. Als Antwort darauf betonte Ruttmann, dass das Filmemachen in der Tat einer »menschlichen Stellungnahme« bedürfe, anstatt sich lediglich sklavisch an ein ästhetisches Prinzip zu halten oder die Kunst um ihrer selbst willen zu betreiben. Vgl. Walther Ruttmann: Die absolute Mode, in: Film-Kurier, H. v. 2. Februar 1928, keine Seitenangabe.

77 Der hier angesandete Diskurs gründete zwar auf der Prämisse gesellschaftlicher Einheit, doch die Nürnberg-Rassengesetze von 1935 setzten ein System der Rassentrennung im öffentlichen Raum und im gesellschaftlichen Leben in Kraft, bei dem den jüdischen Bürgern sowie anderen als »fremdvölkisch« definierten Gruppen eine Reihe von Grundrechten entzogen wurde. Vgl. Robert Gellately: Die Gestapo und die deutsche Gesellschaft. Die Durchsetzung der Rassenpolitik, 1933–1945, Paderborn, München, Wien und Zürich 1993; und Eric A. Johnson: Nazi Terror: The Gestapo, Jews, and Ordinary Germans, New York 2000.
78 Vgl. Anon.: Rhythmus der Großstadt. Zu Liebensteins Berlin-Film, 18. August 1942, zitiert in Guntram Vogt: Die Stadt im Kino, a.a.O., S. 362; »Berlin« (1927), S. 2.

führte aber Ruttmanns eigene Filmästhetik auch zu Bewegung und einer rhythmischen Organisation sowohl der Bilder als auch der Begleitmusik. Ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen Bewegung und Stillstand wurde auch in Bezug auf Leni Riefenstahls visuelle Ästhetik in TRIUMPH DES WILLENS (D 1935) erörtert. Ruttmann war übrigens damit beauftragt worden, einen Prolog mit geschichtlichem Bezug zu Riefenstahls Film zu drehen, welcher in der endgültigen Schnittfassung aber keine Verwendung fand. Die teilweise Fortführung des früheren Stils der Neuen Sachlichkeit hat Filmemachern wie Ruttmann und Riefenstahl später den Vorwurf eingebracht, sie hätten sich an einer Revision der Moderne im Sinne einer »Nazi-Sachlichkeit« beteiligt.⁷⁹ Vor dem Hintergrund allgemeinerer Entwicklungen der zwanziger und dreißiger Jahre steht Ruttmanns Wandel bezüglich der dokumentarischen Filmtonpraxis im Einklang mit einer in Europa und Nordamerika aufkommenden Entwicklung in Richtung eines staatlich finanzierten Dokumentarfilms. Dabei entstanden Filme, von denen Bill Nichols behauptet, sie würden zu einer rituellen Teilnahme anregen:

Wie die Zeitungen und das Radio schon zuvor, so trug nun auch der Film dazu bei, den Bedürfnissen des modernen Staates eine kraftvolle rhetorische Stimme zu verleihen. Denn der moderne Staat musste populäre und überzeugende Darstellungsformen zur Inszenierung seiner Politik und seiner Programme finden. Solche Darbietungen verpflichten ihre Teilnehmer zu rituellen, explizit partizipatorischen Handlungen als Bürger. Die dokumentarische Filmpraxis wurde zu einer solchen Form der rituellen Teilnahme.⁸⁰

Als Produkt einer von der Lokalregierung (Gau Düsseldorf) gesponserten Werbemaßnahme versuchte KLEINER FILM EINER GROSSEN STADT seine Netze weit auszuwerfen und allen Zielgruppen, insbesondere potentiellen Touristen, etwas zu bieten. Nichtsdestotrotz fügt sich der Düsseldorf-Film ganz klar in die nationalsozialistische »Lebensführungs-Propaganda« ein, im Zuge derer dem Publikum eine visuell gefällige Erfahrung einer ästhetisierten Stadtdarstellung geboten werden sollte.⁸¹ Der Schwerpunkt des Films liegt vor allem auf der Generierung einer kohärenten Verbindung des Rhythmus oder des Wesens der Stadt mit einer historischen Kontinuität, einem vereinten Volk und der Herrschaft über den Raum. Anders ausgedrückt: während die Filme der zwanziger Jahre ihr Publikum in einem Modus individueller Subjektivität und sen-

79 Brigitte Peucker: *The Material Image. Art and the Real in Film*, Stanford 2007, S. 49; Barry A. Fulks: *Walter Ruttmann, The Avant-Garde Film, and Nazi Modernism*, in: *Film and History*, H. 14.2 (1984), S. 26–46.

80 Bill Nichols: *Documentary Film and the Modernist Avant-Garde*, a.a.O., S. 604.

81 Für eine Abhandlung über das Kino im »Dritten Reich« in Hinblick auf die Lebensführungs-Propaganda; vgl. Thomas Elsaesser: *Weimar Cinema and After*, a.a.O., S. 383–419.

sozialer Erfahrung angesprochen hatten, zielte man im Nationalsozialismus verstärkt darauf ab, eine Gemeinschaft herbeizubeschwören und die durch die Moderne verursachten gesellschaftlichen Erschütterungen wieder aufzuheben.⁸² Ich habe mich in meiner Erörterung auf Ruttmann bezogen, um darzulegen, auf welche Weise ein zunächst experimenteller Einsatz des Tons zum Zwecke der Betrachtung der modernen Großstadt später gleichgeschaltet wurde, um die Stadt als Schauplatz historischer Tradition und gesellschaftlicher Harmonie zu vereinnahmen. An der illustrativen Art und Weise von Ruttmanns Musikgebrauch zeigt sich die seinerzeit herrschende Ästhetik, derzufolge die Filmmusik lediglich eine unbeschwerte Begleitung darstellen sollte, die jegliche akustische Komplexität abmildert. Der Charakter des Tons als bloßer Zusatz fußt in diesem Fall auf der Vorstellung, dass weder Musik noch Voice-over das visuelle narrative Arrangement verkomplizieren oder störend beeinflussen sollten.

(Aus dem Englischen von Donata Zuber und Julian Rohrhuber)

82 Vgl. Erica Carter: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film*, London 2004.