

Wir bitten bei Abonnements und Einzelbestellungen um die Erstattung der Unkosten in Höhe von DM 3,- (in Briefmarken)

Die Redaktion

Aus Projekten heraus, die zum Forschungsschwerpunkt MASSENME- DIEN UND KOMMUNIKATION an der Universität-Gesamthochschule- Siegen betrieben werden, sucht die Publikationsreihe MuK den wissenschaftlichen Meinungsaustausch; sie steht deshalb grundsätzlich auch Fremdveröffentlichungen offen. Ihr Erscheinen ist unregelmäßig, doch sollen im Jahr mindestens zwei Hefte herauskommen. Über die Annahme von Manuskripten entscheidet die Redaktion.

ISSN 0721 - 3271

Jeanpaul Goergen:

**WALTER RUTTMANNS TONMONTAGEN ALS
ARS ACUSTICA**

Jeanpaul Goergen:

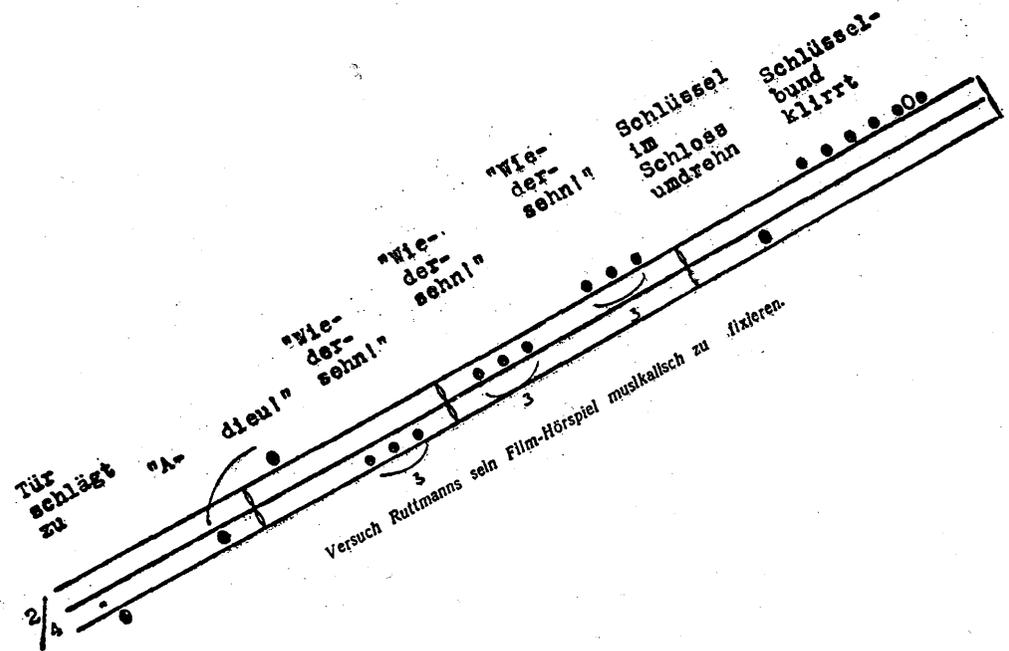
Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica

MuK 89

Siegen 1994

Inhalt

Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica	S. 2
Synopsis	S. 23
Grundlagentexte	S. 24
Kritiken	S. 31



WEEKEND aus dem Jahre 1930 von Walter Ruttmann ist ein Hörspiel auf Tonfilm, also ein Beitrag für das Radio und nicht für das Kino. Dieses Hörspiel wurde auf der Tonspur des Tonfilms aufgezeichnet und mittels Schnitt und Montage aus 240 Einzelteilen organisiert. In 11 Minuten und 10 Sekunden bringt WEEKEND das typische Wochenende der Großstädter - den Rhythmus der Arbeit, den Feierabend, die Fahrt ins Freie, die ländlichen Vergnügungen und schließlich den Wiederbeginn der Arbeit - zu Gehör. Es ist Ruttmanns einzige Arbeit für den Rundfunk; Ruttmann war auch der einzige Filmregisseur, der in den zwanziger Jahren einen derartigen Ausflug ins Hörspiel unternahm. WEEKEND wurde oft ein Film ohne Bilder genannt; es ist eine Studie in Tonmontage, ein kubistisches Hörstück, den arte dei rumori von Luigi Russolo ebenso verpflichtet wie es Ergebnisse der musique concrète der 50er Jahre und des Neuen Hörspiels der 60er Jahre vorwegnahm.

Aufführungen

Das Hörspiel WEEKEND wurde zum ersten Mal am 15. Mai 1930 in Berlin bei einer internen Feier zum fünfjährigen Bestehen der Reichsrundfunk-Gesellschaft aufgeführt. Die Ursendung im Radio erfolgte einen Monat später, am 13. Juni 1930 um 21. 00 Uhr im Programm der Berliner Funkstunde und der Schlesischen Funkstunde. Die Sendung hieß "Hörspiele auf Tonfilmen" und brachte neben WEEKEND mit HALLO! HIER WELLE ERDBALL! von Fritz Walter Bischoff noch ein zweites auf Tonfilm fixiertes Hörspiel. Eine weitere Sendung in London, von Ruttmann in einem Interview¹ erwähnt, konnte bisher nicht nachgewiesen werden.

Die erste Aufführung in einem Kino fand Ende 1930 statt: Auf dem 2. Kongreß des Unabhängigen Films in Brüssel (27. 11. - 1. 12. 1930) wurde WEEKEND als ein Beispiel für die deutsche Schule des Avantgarde-Films vorgestellt. Am 29. März 1931 veranstaltete die 'Deutsche Liga für unabhängigen Film' in Berlin einen Abend unter dem Motto "Auf dem Weg zum Tonfilm" mit Werken von Hans Richter und Walter Ruttmann; neben TÖNENDE WELLE und MELODIE DER WELT wurde auch WEEKEND aufgeführt. Ob bei diesen beiden Veranstaltungen WEEKEND auf Tonfilm oder auf Schallplatten vorgeführt wurde, ist nicht überliefert. Bekannt ist nur, daß Ruttmann Ende Dezember 1932 der italienischen Journalistin Lea Schiavi sein Hörspiel von Schallplatten vorspielte. Dann verlor sich die Spur von WEEKEND. Erst 1978 konnte WEEKEND bei dem nach New York emigrierten Schnittmeister und Regisseur Paul Falkenberg gefunden werden. Falkenberg war Ende der 20er Anfang der

¹ Lea Schiavi: Un'intervista con Walter Ruttmann il regista del film ACCIAIO, in: L'Impero d'Italia, Rom, 31. Dezember 1932. Auszüge in Mario Verdone: Cinema e letteratura del futurismo, Rom 1968, S. 156 f. In diesem Band S. 49.

30er Jahre ein enger Freund Walter Ruttmanns gewesen. Er hatte bereits 1961 in der New Yorker Zeitschrift 'Film Culture' einen grundlegenden Aufsatz über Ruttmanns Tonmontagen und WEEKEND veröffentlicht, der aber weder von den Filmhistorikern noch von der Hörspielforschung rezipiert wurde. 1978 erwarb dann der Bayerische Rundfunk von Paul Falkenberg einen Tonbandumschnitt des Hörspiels. Was aus dem Original-Tonfilm geworden ist, ist nicht bekannt. Am 28. April 1978 erlebte WEEKEND in der Sendung "Erste deutsche Hörspieldokumente" von Hansjörg Schmitthenner im Bayerischen Rundfunk eine zweite "Uraufführung". Seitdem steht es immer wieder auf dem Programm deutscher Rundfunkstationen; in der DDR ist es allerdings nie gesendet und rezipiert worden. WEEKEND ist heute im Deutschen Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main als Tonband unter der Archivnummer 78 U 2389/1 abgelegt; die Schallplatten mit WEEKEND sind seit kurzem im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin. Eine zweite "Uraufführung" im Kino erlebte WEEKEND am 2. Januar 1988 im Berliner Kino Arsenal anlässlich der vom Verfasser organisierten ersten vollständigen Walter-Ruttmann-Retrospektive: bei gedämpftem Licht und geschlossenem Vorhang wurde das Hörspiel von Tonband ins Kino eingespielt. Erwähnt sei noch, daß das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main ebenfalls einen Tonbandumschnitt von WEEKEND erwarb und diesen auf Tonfilm umkopierte.

Der Lichttonfilm nach dem Tri-Ergon-Verfahren

WEEKEND wurde auf einem Lichtton-Film nach dem Tri-Ergon-Verfahren realisiert. Tri-Ergon, d.h. das Werk der Drei, war die Bezeichnung der Berliner Erfindergemeinschaft Hans Vogt, Joseph Massolle und Jo Engl. Diese drei Ingenieure hatten ab 1918 das gleichnamige Lichtton-Verfahren entwickelt, bei dem der Schall nacheinander in Elektrizität, Licht, Bromsilberschwärzung des Films und umgekehrt wieder zurück in Schallenergie gewandelt wird. Die ersten Tri-Ergon-Lichttonfilme wurden am 17. September 1922 in Berlin uraufgeführt - es war die Geburtsstunde des deutschen Tonfilms. Es dauerte allerdings noch sieben Jahre, ehe sich der Tonfilm wirtschaftlich und künstlerisch gegenüber dem stummen Bild durchgesetzt hatte.

Es würde hier zu weit führen, die verschiedenen Versuche zur Markteinführung des Tonfilms auszubreiten. Erwähnt sei nur, daß schließlich auch die UFA, die ab 1925 mit dem Tri-Ergon-Tonfilm experimentiert hatte, resignierte und 1927 ihre Tonfilmabteilung schloß. Der künstlerische Leiter dieser Abteilung, der Musikpublizist Guido Bagier, setzte jedoch weiterhin auf die Zukunft des tönenden Films. Eine Tri-Ergon Film GmbH wurde gegründet, mit Bagier als Direktor und Joseph Massolle als technischem Mitarbeiter, die der UFA die gesamte Tonfilmausrüstung abkaufte und die Produktion neuer Versuchsfilme aufnahm. Angesichts der

unverändert ablehnenden Haltung der Industrie erinnerte sich Bagier an einen bereits 1924 von Hans Vogt gemachten Vorschlag, den Tonfilm zur Schallaufnahme im Rundfunk einzusetzen.²

Beim Tri-Ergon-Lichttonfilm wurden Bild und Ton auf getrennte Filme aufgezeichnet, wobei die Aufnahmeapparaturen synchron miteinander gekoppelt waren. Der Bild-Film und der Ton-Film wurden zudem in unterschiedlichen Lösungen entwickelt und erst beim Kopieren auf den gemeinsamen Film übertragen. Dieses getrennte Aufnahmeverfahren machte den Tri-Ergon-Film auch für den Rundfunk interessant, der naturgemäß nur an einer Aufzeichnung des Tons interessiert war.

Der Rundfunk interessiert sich für den Tonfilm

In der Frühzeit des am 29. Oktober 1923 in Deutschland eingeführten Rundfunks wurden fast alle Sendungen live ausgestrahlt. Die einzigen Tonkonserven, die gesendet wurden, waren die handelsüblichen Schallplatten, fast ausschließlich Musikaufnahmen. Der Rundfunk konnte seine Programme noch nicht selbst aufnehmen, er besaß kein eigenes Schallaufnahme- und Wiedergabeverfahren. Erst nach Einführung des elektrischen Aufnahmeverfahrens und Überwindung patentrechtlicher Schwierigkeiten experimentierte er ab Mitte 1929 mit der Schallaufnahme auf Wachsplatte, dem von der Industrie genutzten Verfahren. Anfang 1928 allerdings richtete sich das ganze Interesse der Rundfunkleute noch auf die neue Technik des Tonfilms. Ab Februar 1928 wurden im Rundfunk versuchsweise die Tonspur von Tri-Ergon-Filmen ausgestrahlt. Es waren zumeist kurze Musikdarbietungen, Ansprachen, Sketche, eine Reportage von einem Boxkampf - Filme ohne künstlerische Ambitionen, einzig darauf angelegt, die technische Qualität des Tri-Ergon-Verfahrens unter Beweis zu stellen. Am 26. Juni 1928 wurden die Tri-Ergon-Filme auch bei der Berliner Funkstunde gesendet. Guido Bagier verstand es geschickt, die Vorzüge des Lichttons für die künstlerische Hörspielproduktion herauszustellen: "Man kann gleich dem Bildfilm diesen Tonstreifen schneiden, zusammenkleben, umstellen; man kann schlechte Stellen ausmerzen und durch bessere ersetzen. Der Künstler und der Regisseur sind in der Lage, die Aufnahmen abzuhören, den erzielten Eindruck zu überprüfen, die Aufnahmen zu wiederholen. Fernerhin ist es durch die Verwendung des Tonfilms endlich möglich, bewußt und nicht improvisiert für den Rundfunk künstlerisch zu arbeiten. So, wie man beim stummen Film ein Manuskript ausarbeitet und in Drehsequenzen einteilt, die Besetzung von Probeaufnahmen abhängig macht, die Reihenfolge der Aufnahmen nicht nach dem Manuskript, sondern nach technischen und

² Hans Vogt: Die Verwendung des Phonographen zur Steuerung des Senders, in: Funk. Die Wochenschrift des Funkwesens. Berlin, 1924, H. 28, S. 421 - 423. Vgl. Guido Bagier: Das tönende Licht, Berlin 1943.

kommerziellen Bedingungen vornimmt, ist es nunmehr denkbar, daß ein Tonfilmhörspiel gleichfalls organisch und bewußt vorbereitet, aufgenommen, geschnitten und gesendet wird."³ Diese Arbeitsweise, heute dank des Tonbands alltägliche Praxis in den Tonstudios, war damals sensationell neu. Denn das Magnetophon wurde erstmals 1935 auf der Berliner Funkausstellung vorgestellt. Und erst 1941, als Ingenieure der Reichsrundfunk-Gesellschaft die Vormagnetisierung mittels Hochfrequenz entdeckten und somit das Bandrauschen radikal absenkten, wurde die Qualität des Tonbands derart gesteigert, daß es auch im Rundfunk eingesetzt werden konnte. Es dauerte aber noch bis Anfang der 60er Jahre, ehe aufgrund einer veränderten Ästhetik die Schnitt- und Montagemöglichkeiten des Tonbands voll ausgeschöpft wurden - Möglichkeiten, die Walter Ruttmann bereits 1930 in WEEKEND lehrbuchhaft demonstriert hatte.

Optisch-akustischer Kontrapunkt

Auch wenn die Kritiker des Jahres 1928 über die Tonqualität der Tri-Ergon-Filme geteilter Meinung waren, so erschien den Rundfunkverantwortlichen diese Technik doch derart vielversprechend, daß einerseits Tonfilm-Hörspiele geplant wurden und andererseits die Tri-Ergon-Gesellschaft den Auftrag erhielt, einen abendfüllenden Werbefilm über den Rundfunk zu drehen. Damit war das wirtschaftliche Überleben der Tri-Ergon-Gesellschaft vorerst gesichert. Als Regisseur wurde Walter Ruttmann gewonnen, der mit diesem Tonfilm künstlerisch absolutes Neuland betrat. Zum ersten Mal sollte versucht werden, wie Bagier es formulierte, "die moderne optische Schnitttechnik mit den akustischen Möglichkeiten des Tri-Ergon-Tonfilms in ästhetisch befriedigenden Zusammenhang zu bringen, die Probleme der akustischen Kulisse, parallel mit der optischen Überblendung zu lösen."⁴

Die Uraufführung des unter extremen Zeitdruck hergestellten Films war am 31. August 1928 anlässlich der Eröffnung der Berliner Funkausstellung. Der Film, der damals sowohl als DEUTSCHER RUNDFUNK als auch unter dem Titel TÖNENDE WELLE gezeigt wurde, ist heute leider verschollen. Zur Darstellung gelangten die verschiedenen deutschen Rundfunkstationen sowie Besonderheiten der Länder und Städte, aus denen sie sendeten. Ruttmann führte hier seine in BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927) erprobte Montagetechnik weiter und versuchte, sie auch auf den Ton zu übertragen. Nach Abschluß der Dreharbeiten notierte er, daß die künstlerischen Möglichkeiten des Tonfilms angepackt werden wollen "im Sinne eines optisch-akustischen Kontrapunkts, eines Gegeneinandermusizierens

³ Guido Bagier: Der akustische Film, in: Die Sendung, Berlin, 5. Jg., 1928, Nr. 27, S. 327 f.

⁴ Ders.: Tri-Ergon Tonfilm, in: Berliner Tageblatt, Nr. 377, 11. August 1928.

zwischen sichtbaren und hörbaren Bewegungen.⁵ Am 20. Juli 1928, also zur gleichen Zeit, als Ruttmann diese These aus der praktischen Arbeit an DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE heraus entwickelte, veröffentlichten Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow ihr Manifest über die Zukunft des Tonfilms, in dem sie ebenfalls, allerdings als theoretische Voraussetzung formuliert, eine kontrapunktische Ton-Bild-Montage forderten.

Aus den Kritiken zu DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE wird nicht ersichtlich, ob Ruttmann seine Idee vom optisch-akustischen Kontrapunkt auch umgesetzt hat. Dagegen läßt sich sagen, daß er bereits akustische Elemente leitmotivisch zur Strukturierung des Films einsetzte. Auch enthielt der Film schon mehrere antinaturalistische, rhythmisch gegliederte Tonmontagen. So verzeichnet die Zensurkarte von DEUTSCHER RUNDFUNK⁶ z.B. im ersten Teil folgende Reihung: "10. Geräusche / 11. Kompagnie halt! Gewehr ab! / 12. Musik und Geräusch / 13. Musik und Geräusch / 14. Verkehrsgeräusche / 15. 3 Hammerschläge / 16. Geräusch / 17. Geräusch / 18. 3 Hammerschläge / 19. Geräusche / 20. Geräusche / 21. 3 Hammerschläge / 22. Geräusche / 23. Achtung, Achtung, hier ist Stuttgart."

Am 15. November 1928 besuchte Wsewolod Pudowkin Ruttmann in Berlin im Atelier und sah mit TÖNENDER WELLE zum ersten Mal einen Tonfilm, von dem er sich stark beeindruckt zeigte. Über WEEKEND soll er später, Hans Richter zufolge, begeistert geäußert haben, Ruttmann habe hier "das Problem des Tones durch assoziative Montage auf die freieste Weise und grundsätzlich gelöst."⁷

Gleichzeitig mit der Uraufführung von DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE wurde die Ton-Bild-Syndikat AG - abgekürzt: TOBIS - auf Grundlage der Tri-Ergon-Patente gegründet. Der deutsche Tonfilm hatte endlich eine wirtschaftliche Grundlage. Als Neugründung entstand eine Tri-Ergon Musik AG, die sich ganz der Herstellung von Tri-Ergon-Schallplatten "nach dem photoelektrischen Verfahren" widmete.⁸ Bei dieser Tri-Ergon Musik AG entstand 1930 auch WEEKEND.

Neue Musik

In den Jahren 1929/30 drehte Walter Ruttmann für die TOBIS (Produktionsleitung: Guido Bagier) den Weltreisefilm MELODIE DER WELT. Von diesem Film gibt es drei Fassungen, die sich vor allem durch erweiterte Ton- und Geräuschmontagen unterscheiden. Diese

⁵ Walter Ruttmann: Kopfnote über den Funk-Tonfilm, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 191, 18. August 1928, zit. nach Jeanpaul Goergen: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation, Berlin 1989, S. 33 (im folgenden als WR zitiert).

⁶ Zensurkarte 19946 zu DEUTSCHER RUNDFUNK, Bundesarchiv/Filmmarchiv, Berlin.

⁷ Hans Richter: Köpfe und Hinterköpfe, Zürich 1967, S. 156.

⁸ Bei diesem Verfahren wurde ein Stück erst auf Tonfilm aufgenommen und anschließend verlangsamt auf die Wachplatte übertragen, wodurch man sich einen extrem sauber geschnittenen Schallkanal erhoffte.

Tonmontage-Komplexe sollen uns an dieser Stelle allein interessieren. Sie waren in der ersten Fassung (Premiere: 12. März 1929) wohl noch nicht enthalten, werden sie doch in keiner der zahlreichen Kritiken erwähnt. Die zweite Fassung enthielt bereits neue Tonmontagen; sie kam aber vermutlich nie in die Kinos, sondern wurde nur auf dem deutschen Kammermusikfest Baden-Baden 1929 vorgestellt. Dieses Festival stand ganz im Zeichen der Neuen Musik. 1929 lag zudem ein besonderer Schwerpunkt auf Originalmusik für Tonfilm und Rundfunk. Damals erlebte z.B. die Rundfunk-Kantate LINDBERGHFLUG von Brecht-Hindemith-Weill ihre Uraufführung. Im Programm mit Tonfilmmusik wurden neben MELODIE DER WELT (Musik: Wolfgang Zeller) u.a. auch zwei Filme von Hans Richter (VORMITTAGSSPUK, Musik für mechanisches Klavier: Paul Hindemith; ALLES DREHT SICH - ALLES BEWEGT SICH, Musik: Walter Gronostay) aufgeführt. MELODIE DER WELT wurde allerdings als möglicher Beitrag zu einer Neuen Musik so gut wie nicht wahrgenommen. Zwar fand ein Kritiker die assoziativen Tonmontagen "von stärkster tonfilmerischer Wirkung"⁹; eine weitergehende Diskussion dieser Montagen im Sinne einer Neudefinition von Musik hin zu einer weitergefaßten akustischen Kunst fand aber nicht statt. Als schließlich am 10. Mai 1930 die dritte Fassung von MELODIE DER WELT in die Kinos kam, gab es nur noch wenige Besprechungen. Diese machten zwar auf die neuen Tonmontagen aufmerksam, ohne sie aber inhaltlich als neue Form der Auseinandersetzung mit akustischem Material zu erkennen respektive zu diskutieren. Für die Behandlung der internationalen Rezeption von MELODIE DER WELT wäre es wichtig herauszufinden, welche der drei Fassungen jeweils gezeigt wurde, etwa Ende November 1931 anlässlich einer Avantgarde-Debatte in Rom.¹⁰

MELODIE DER WELT enthält drei große Tonmontage-Komplexe: auf der zweiten Rolle das Motiv "Großstadtverkehr" (ca. 1'10") sowie auf der fünften und letzten Rolle die Motive "Weltmusik" (ca. 1'50") und "Arbeit" (ca. 1'15").

Der Komplex "Arbeit" besteht aus 29 Einstellungen, zumeist Nahaufnahmen bzw. Close-ups von Arbeitsvorgängen wie: Nägel einschlagen, Eisen schmieden, Holz mit der Hand oder mit der Maschine sägen, Hobeln, Fräsen, Feilen, Schleifen - viele der entsprechenden Geräusche sind auch in WEEKEND zu hören. Bild und Ton sind synchron montiert. Die Montage wird wie in WEEKEND von der Konsonanz der Geräusche bestimmt. Dieser Komplex endet mit einer seitdem unzählige Male kopierten Montage unterschiedlich gestimmter Schiffssirenen. Auch beim zweiten Tonmontage-Komplex "Weltmusik" sind Bild und Ton synchron. In 32 Einstellungen werden Tambourin, Xylophon, Sitar, Becken, Violine, Trommel, Klavier und Fagott nach rein musikalischen Kriterien montiert. Die Klänge des afrikanischen Tambourin.

⁹ Rudolf Schaad: Der Film in Baden-Baden, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 178, 29. Juli 1929.

¹⁰ Avantgarde-Debatte in Rom, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 277, 26. November 1931.

der asiatischen Sitar und des westlichen Klaviers erklingen in dieser Montage tatsächlich wie eine einheitliche Weltmusik.

Im Tonmontage-Komplex "Großstadtverkehr" arbeitet Ruttmann dagegen auch mit asynchron gesetzten Geräuschen. Dieser aus 26 zum Teil extrem kurzen Einstellungen bestehende Komplex ist im Gegensatz zu den beiden anderen auch vom Bild her konzipiert. Bild- und Tonmontage wirken hier zusammen, um den Eindruck von Großstadtheftik zu erzeugen. Die so erzeugte Unruhe wird in zwei langen Einstellungen, Glocken und der Ruf eines Muezin, aufgefangen. Hier der Schluß dieses Komplexes:

15) Tambourin / nah	Tambourin und Gesang	23 Bilder
16) Ausfahrende Feuerwehrwagen / Totale	Feuerwehrsirene	106 Bilder
17) Auto / close-up / nach rechts	Straßengeräusch	22 Bilder
18) Auto / close-up / nach links	Feuerwehrsirene	16 Bilder
19) Auto / close-up / nach rechts	id.	14 Bilder
20) Auto / close-up / nach links	id.	13 Bilder
21) Fußgänger laufen vor ein Auto, weichen zurück / nah / frontal	Warnklingeln	24 Bilder
22) Auto / close-up / nach rechts	id.	9 Bilder
23) Auto / close-up / nach links	id.	10 Bilder
24) Auto / close-up / frontal	id.	20 Bilder
25) Verschiedene Ansichten einer Kirche / überblendet	Kirchenglocken	480 Bilder
26) Muezin	Ruf des Muezin	240 Bilder

Radio-Hörspiel

Die Entstehung von WEEKEND kann auf die ersten Monate des Jahres 1930 datiert werden; Berliner Filmzeitungen zufolge arbeitete Ruttmann bereits Anfang Januar 1930 an diesem "rein akustischen Tonfilm". Diese ersten Nachrichten weisen auch schon auf die geplante Aufführung im Rundfunk hin - ein wichtiges Indiz dafür, daß WEEKEND von Anfang an als Radio-Hörspiel und nicht als (blinder) Kino-Film konzipiert war.

Der zeitliche Rahmen ist auch deshalb von Bedeutung, weil Ruttmann damals in Paris lebte. Er arbeitete dort an Abel Gance Tonfilm LA FIN DU MONDE mit und war u.a. für die Tonaufnahmen mitverantwortlich. Tatsächlich soll dieser selten gezeigte Film Tonmontagen wie in MELODIE DER WELT und WEEKEND enthalten. Mitte Februar 1930 trifft Ruttmann, aus Paris kommend, für einige Wochen in Berlin ein, um WEEKEND zu produzieren. In dieser Zeit dürfte auch die dritte und letzte Fassung von MELODIE DER WELT entstanden sein.

WEEKEND ist in mehrfacher Hinsicht eine Pionierleistung. Zum ersten Mal entsteht ein Hörspiel nicht mehr als literarisches Manuskript, das von Schauspielern wie auf einer Theaterbühne geprobt und live vor den Rundfunkmikrofonen aufgeführt wird. Es wirken überhaupt keine Schauspieler mehr mit, sondern ausschließlich Laien, zufällige Passanten, Menschen bei der Arbeit. WEEKEND ist das erste Hörspiel, das die Schallaufnahme (in Form des Tonfilms) als künstlerisches Gestaltungsmittel einsetzt; zum ersten Mal entsteht ein Hörspiel nicht mehr an der Schreibmaschine, sondern aus Schnitt und Montage akustischen Rohmaterials. WEEKEND wird aber nicht nur im Rundfunk aufgeführt, sondern auch in Kinos und privat - das Hörspiel existiert somit ebenfalls, und auch dies ist eine Premiere, außerhalb der Institution Rundfunk. WEEKEND ist nicht zuletzt das erste abstrakte Hörspiel überhaupt, von Literatur und Theater gleichermaßen entfernt und ein wesentlicher Beitrag zum Eigenkunstwerk des Rundfunks und zu einer Ars Acustica.

"Jazz der Arbeit"

Wie die Filmkritikerin Lotte H. Eisner überliefert hat, bestand WEEKEND aus 240 Einzelteilen.¹¹ Eine Analyse des Hörspiels ergab zwar nur 228 takes, wobei aber nicht alle Schnitte identifiziert werden konnten. Folgen wir Ruttmanns Gliederung, wie er sie in seinem Exposé¹² vorsah, so ergibt sich folgende Aufteilung in fünf Hörszenen; die Szenen fünf und sechs des Exposés sind im Hörspiel zu einem einzigen Hörbild zusammengefügt.

1. Jazz der Arbeit	take 1 - 88	2' 51"
2. Feierabend	take 89 - 114	1' 52"
3. Fahrt ins Freie	take 115 - 131	0' 38"
4. Pastorale	take 132 - 191	4' 49"
5. Wiederbeginn der Arbeit +		
6. Jazz der Arbeit	take 192 - 228	1' 02"

Die 1. Hörszene wurde als einzige von Ruttmann detaillierter aufgeschlüsselt und als dreiteilige Sonate ausgeführt:

a) "Heiterer fast rein musikalischer Jazz der Arbeitsgeräusche; rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt": take 1 - 25, Länge: 0' 51".

¹¹ L. H. Eisner: Reichsrundfunk sendet akustische Filme, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 116, 16. Mai 1930, zitiert nach WR, S. 132, in diesem Band S. 32.

¹² Ruttmanns photographisches Hörspiel, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 41, 15. Februar 1930, zitiert nach WR, S. 130, in diesem Band S. 26.

b) "Einfacherer Kontrapunkt: die einzelnen Geräusche in ihrer Dringlichkeit stärker charakterisiert": take 25 - 68, Länge: 1' 17".

c) "Die ächzende Maschinerie der Arbeit: Überdruß, Qual der Arbeit, Erschöpfung, Maschine *ritardando*": take 69 - 88, Länge: 0' 43".

Zur Veranschaulichung von Ruttmanns Montagetechnik hier die Takefolge des Mittelteils der 1. Hörszene.¹³

25) "Hallo Fräulein!" (Mann am Telefon)	0.56 Sek.
26) Registrierkasse (klingelt)	1.15
27) "Bitte Dönhoff 4240"	2.03
28) Registrierkasse	1.47
29) "Erlkönig" (Junge beginnt Goethes Ballade aufzusagen)	1.25
30) Maschine	2.86
31) Pfiff	0.63
32) Registrierkasse	0.92
33) Aufgeregtes Stimmengemurmel, darüber: "Ich ver-"	4.07
34) "-bitte mir das!" (trocken)	1.48
35) "Bitte!" (sachlich)	1.02
36) "Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?"	3.76
37) Registrierkasse	1.96
38) "Es ist der..."	0.88
39) Säge	1.27
40) Schreibmaschine	1.01
41) Klingel der Schreibmaschine	0.44
42) "Fräulein, Sie haben mich ja falsch verbunden!"	2.73
43) Pfiff	1.00
44) "Dönhoff 42, vier"	2.84
45) "Vier mal vier ist"	1.39

¹³ Hierzu wurden die einzelnen Takes auseinandergeschnitten, vermessen und in Sekunden umgerechnet. Für eine Detailanalyse des gesamten Hörspiels siehe Jeanpaul Goergen: WEEKEND. Un radiodramma di Walter Ruttmann, in: Teatro contemporaneo, Roma, anno IX, n. 21, gennaio-marzo 1989, S. 245 - 273. Eine Literaturliste zu WEEKEND in WR, S. 177 f. Ergänzend hierzu: Michael v. Seydlitz: Der akustische Film, dargestellt am Beispiel Friedrich Bischoffs und Walter Ruttmanns, Berlin 1984 (= Magisterarbeit, Freie Universität Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften, Institut für Kommunikationssoziologie und -psychologie). Eva Pöschel: Anfänge und Formen des Hörspiels als akustisches Eigenkunstwerk, München 1989 (= Hausarbeit zur Erlangung des Magister-Grades an der Philosophischen Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft II an der Ludwig-Maximilians-Universität). Jeanpaul Goergen: Absolute Tonfolgen. Walter Ruttmanns FilmHörSpiel WEEKEND, WDR, Köln, 12. März 1991, Sendemanuskript (= Anthologie Ars Acustica 20, hrsg. von Klaus Schöning).

46) "Vierter Stock, Spielwaren, Schuhwaren, Lebensmittelabteilung"	3.15 Sek.
47) Registrierkasse	0.81
48) vorbeifahrendes Motorrad	4.36
49) "Bitte! Erlauben Sie mir doch!" (flehend)	2.39
50) "Was erlauben wir uns!" (tadelnd)	1.17
51) Schreibmaschine	0.78
52) "Erlauben Sie mal!" (herrisch)	0.97
53) Schreibmaschine + "wir ebenso dringend wie höflich"	2.52
54) "Hallo Fräulein!"	1.26
55) "Mein Sohn"	1.89
56) Schreibmaschine	0.48
57) Sägen	2.67
58) Piano, Stimmübung und Geige (Montage?)	7.50
59) "Aber Fräulein!"	1.44
60) "Mein Sohn"	2.21
61) Geräusch	1.11
62) "Es ist..."	0.73
63) "...zum rasend werden!"	1.13
64) Zwei Hammerschläge	0.84
65) "Kollege kommt gleich"	1.06
66) 3 Hammerschläge	0.73
67) "Na Gott sei Dank!"	0.68
68) Registrierkasse	1.55

Die strukturierenden Elemente dieses Teils sind eine männliche Stimme, die versucht, vom Telefonfräulein mit der Berliner Rufnummer "Dönhoff 4240" verbunden zu werden (takes 25, 27, 42, 44, 54, 59, vielleicht auch 67) sowie ein Junge, der versucht, Goethes Ballade vom Erlkönig aufzusagen (takes 29, 36, 38, 55, 60, 62). Als wiederkehrende Noten-Geräusche benutzt Ruttmann das Klingeln einer Registrierkasse (takes 26, 28, 32, 37, 47, 68), das Klappern einer Schreibmaschine (40, 51, 53, 56), einen Pfiff (31, 43), eine Säge (39, 57) sowie Hammerschläge (64, 66). Die per Wortanalogie erfolgten Montagen sind hervorgehoben, wobei anzumerken ist, daß bei take 53 ebenfalls eine Analogie mit "erlauben" erfolgt, wobei dieses Wort unterschlagen wird, vom Zuhörer aber mitgedacht wird, da es sich bei "erlauben wir (uns) ebenso dringend wie höflich" um eine Standardformulierung aus dem Geschäftsdeutsch handelt. Bei der Montage der takes 33 und 34 erfolgte der Schnitt mitten im Satz "Ich ver-bitte mir das!", wobei der erste Teil des Satzes mit Atmosphäre, der zweite aber trocken aufgenommen wurde, was in der Montage wie ein Wegblenden des

Stimmengemurmels wirkt. Interessant ist auch der aus take 62 und 63 montierte Satz "Es ist - zum rasend werden", wo der erste Teil vom rezitierenden Jungen, der zweite von einem Mann gesprochen wird.

WEEKEND verblüfft durch seinen dadaistischen Wortwitz und die frechen, pointensicheren Geräuscheinsätze. Auf der anderen Seite aber stellt WEEKEND den unerbittlichen Lauf der Zeit vor, die ständige Wiederkehr des ewig Gleichen, ein Motiv, das Ruttmann auch BERLIN (1927) und ACCIAIO (1933) zugrunde gelegt hat. In WEEKEND wird der Eindruck einer wellenförmigen Wiederholung des Lebens noch durch die Metaphern einer gestörten Kommunikation verstärkt: Telefonverbindungen kommen nicht zustande, dem Jungen gelingt es nicht, sein Gedicht aufzusagen und die im Exposé noch als 'heiterer Jazz der Arbeit' bezeichneten Geräusche wirken im fertigen Hörspiel beängstigend und bedrohlich. In dieser Kombination eines fatalistischen Weltbildes mit lustigen, respektlosen und lebensfreudigen Aussagen liegt ein eigentümlicher Reiz dieses Hörstücks.

Ästhetik

Die von Ruttmann anlässlich der Produktion von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT aufgestellten Grundsätze¹⁴ lassen sich auch auf seine Arbeit mit dem akustischem Material übertragen; sie könnten dann etwa wie folgt lauten:

1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Hörspiels, denn Hörspiel ist rhythmische Organisation der Zeit durch akustische Mittel.
2. Konsequente Abwehr vom aufgezeichneten Theater.
3. Keine gestellten Szenen!
4. Jeder Vorgang spricht durch sich selbst - also: keine Erklärungen!

In WEEKEND ist das, was man hört, weniger wichtig als wie man es hört, wie das Gehörte empfunden und erlebt wird - auch dies eine Parallele zu der von Ruttmann gewünschten Aufnahme der LICHTSPIELE OPUS 1-4 und BERLIN. Hier äußert sich weiterhin die Haltung des abstrakten Künstlers, der einst den "seelischen Gehalt" der Malerei vor allem in den "Energien der Farben, Flächen, Bewegungsrichtungen u.s.f. und nur untergeordnet in dem Gegenständlichen"¹⁵ suchte. Diese ästhetische Grundposition, von Ruttmann ab 1919 auf den Film (+ Farbe + Musik) übertragen, wird bei WEEKEND auf die Klangwelt allein angewandt.

¹⁴ Walter Ruttmann: Berlin? - Berlin!, in: Der Film Spiegel, Berlin, Nr. 5, Mai 1927, zit. nach WR, S. 79.

¹⁵ Walter Ruttmann: Kunst und Kino, zit. nach WR, S. 73.

Anders aber als in MELODIE DER WELT, wo in den Tonmontage-Komplexen Bild und Ton sich aufeinander bezogen und gegenseitig erklärten, müssen nun die Töne und Klänge für sich allein stehen. Die bekannte Unschärfe der akustischen Phänomene (Grundlage übrigens der Arbeit des Geräuschemachers, der etwa mit rollenden Erbsen den schönsten Regen zaubern kann) beinhaltet, daß bei den reinen Klängen und Geräuschen das Gegenständliche weitgehend verschwindet - sie werden, die einen mehr, die anderen weniger, abstrakt. So ist das Geräusch einer Säge ohne das dazugehörige Bild nicht länger eine Säge, sondern etwa ein kratzender, reizender, scharfer und verletzender Klang. Die Organisation dieser akustischen Phänomene nähert sich zwangsläufig der Musik als der abstraktesten aller Künste. Der Anfang von WEEKEND ist Musik - Maschinemusik. In einem Gespräch anlässlich der Produktion von WEEKEND gab Ruttmann als wichtigste Richtlinien seines Hörspiels die "Gliederung des Raums durch den Ton" sowie das "Überblenden des Tons"¹⁶ an.

Originaltöne

WEEKEND wurde nicht im Rundfunk, sondern im Atelier der Tri-Ergon Musik AG im Berliner Vorort Marienfelde produziert. Ruttmann "hat im Atelier, auf dem Hof des Ateliers gearbeitet. Mit Dilettanten an Stelle von Schauspielern; mit Menschen, die er zufällig von der Arbeit fortholen ließ, hat er ein paar Worte, Redewendungen, Sprachfetzen, Lieder, Spiele aufgenommen. (...) Zu Außenaufnahmen ist er in Berlin herumgewandert mitsamt einem fahrbaren Aufnahmewagen und seinem Mikrophon. Auf Hochbahntreppen, bei der Eisenbahn, in Fabriken hat er Geräusche, die er brauchte, aufgenommen."¹⁷ Das Aufzeichnen von Originaltönen war bis dahin praktisch unbekannt; beim Hörspiel wie auch beim Theater sorgte ein Geräuschemacher mit allerlei Hilfsmitteln für die benötigten Effekte. Ja, man ging sogar soweit, große Maschinen zu bauen, die auf Knopfdruck allerlei Geräusche liefern konnten. Geräuschplatten etwa mit Autohupen, Theateratmosphäre, Kaffeehausgemurmel usw. - zumeist Studioaufnahmen - kamen damals gerade erst auf. In den frühen Jahren der Schallaufzeichnung bis Ende der zwanziger Jahre dachte kaum jemand daran, die Töne und Klänge der natürlichen und technischen Umwelt original aufzunehmen und als künstlerisches Rohmaterial zu benutzen. Natürlich lag das auch zu einem großen Teil an den technischen Mängeln der akustischen Aufnahme. Entscheidend aber war die ästhetische Barriere: die Töne, Klänge und Geräusche der Umwelt wurden noch nicht isoliert als Rohmaterial gehört. Der junge Dziga Wertow hatte allerdings schon so früh wie 1916 in diese Richtung vorgedacht. Wertow war damals Student am Psycho-Neurologischen Institut in Petrograd, aber im Grunde fühlte er sich zur

¹⁶ Lotte H. Eisner: Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel, in: Film-Kurier Berlin, Nr. 33, 1. März 1930, zitiert nach WR, S. 131, in diesem Band S. 28.

¹⁷ id.

schriftstellerischen Arbeit hingezogen: "Ich begeisterte mich an der Montage stenographischer Aufzeichnungen. Hier handelte es sich nicht nur um die formale Verbindung einzelner Elemente, hier war eine Wechselwirkung des Sinns dieser einzelnen Stücke des Stenogramms gefordert. Darauf beziehen sich auch meine Versuche mit Grammophonaufzeichnungen. Ich versuchte, einzelne Bruchstücke der Aufzeichnung auf Grammophonplatten in bestimmter Form zu montieren und so neue Werke zu schaffen." Es sind dies die ersten bekannten Versuche, durch Kombination und Montage vorhandener Tonaufnahmen ein neues Werk zu bilden. Für seine Montagen benutzte Wertow die im Handel erhältlichen Grammophonplatten. Entgegen den Angaben in den Wertow-Biographien hat er aber keine eigenen Tonaufnahmen gemacht, denn er bedauert mehrfach, keinen Aufnahmeapparat zu besitzen. So war er auf das beschränkte Repertoire der Grammophonplatten angewiesen - ein Angebot, das ihm bald nicht mehr ausreichte. Wertows Versuche, diesem Mangel abzuweichen, führten ihn aber von der Tonmontage weg. "Diese Versuche mit aufgezeichneten Klängen befriedigten mich nicht. In der Natur hörte ich eine bedeutend größere Menge verschiedenartiger Klänge. Bei mir entstand die Idee, daß es notwendig sei, unsere Fähigkeit, organisiert zu hören, zu erweitern - nicht nur Gesang oder Geigenspiel aus dem Repertoire gewöhnlicher Grammophonaufzeichnungen zu hören. Ich beschloß, die Möglichkeiten des Hörens nicht auf Beispiele gewöhnlicher Musik zu beschränken. Ich beschloß in den Begriff des 'Hörens' die gesamte hörbare Welt einzuschließen. Auf diese Periode bezieht sich auch mein Versuch, die Klänge eines Sägewerks aufzuzeichnen. (...) Ich versuchte, den Höreindruck von der Fabrik so zu beschreiben, wie ein Blinder sie wahrnimmt. Am Anfang wurde die Aufzeichnung mit Worten durchgeführt, doch dann machte ich den Versuch, all diese verschiedenen Geräusche mit Buchstaben aufzuzeichnen. Das unzureichende an diesem System war erstens, daß das vorhandene Alphabet nicht genügte, um all die Klänge aufzuzeichnen, die man in einem Sägewerk hört. Zweitens waren außer Vokalen und Konsonanten noch verschiedene Melodien mit schwer wiederzugebenden Motiven zu hören. Man hätte sie mit irgendwelchen neuen Notenzeichen wiedergeben müssen. Doch Notenzeichen, die Naturgeräuschen entsprachen, gab es nicht. (...) Die Schwierigkeit der Lage bestand außerdem darin, daß ich kein Gerät hatte, mit dessen Hilfe ich diese Klänge aufzeichnen konnte."¹⁸ Im Kino kam Wertow schließlich auf die Idee, vom Hören auf das Sehen, also auf die Kamera, umzuschalten.

Eine der frühesten dokumentarischen Geräuschaufnahmen entstand im Oktober 1918, als Will Gaisberg von der Londoner Grammophon den Auftrag erhielt, die Geräusche des Kriegs aufzuzeichnen. Die Aufnahmeapparate wurden in der Nähe von Lille hinter einer Batterie von

¹⁸ Dziga Wertow: Vortrag vom 5. April 1935, Manuskript, Archiv des Österreichischen Filmmuseums, Wien. Teilübersetzung durch Gottfried Eberle in Jeanpaul Goergen: "Es tickt eine Uhr gleich Herzs schlägen". Dziga Wertow als Filmexperimentator. RIAS, Berlin, 20. September 1989, Sendemanuskript.

großen 4.5" Kanonen und 6" Haubitzen aufgestellt. "Here the machine could well catch the finer sounds of the 'singing', the 'whine', and the 'scream' of the shells, as well as the terrific reports when they left the guns. (...) We brought with us a true representation of the bombardment which will have a unique place in the history of the Great War."¹⁹

Es dauerte noch bis Ende der 20er Jahre, bis sich Künstler für die Aufzeichnung von Original-Geräuschen zu interessieren begannen. So wurden beispielsweise Mitte Mai 1928 im Anschluß an ein Konzert der Berliner Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik einige Grammophonplatten vorgeführt. "Am interessantesten war - neben exotischen Platten - eine Straßenaufnahme von der Ecke Spandauer Straße, die das Getöse und den Lärm des Großstadt-zentrums mit Autohupen, Bahnen, Lastkraftwagen usw. sehr deutlich wiedergibt und, durch das An- und Abziehen einer Militärkapelle, räumlich-akustische Vorstellungen erzeugt."²⁰ Dieses Beispiel einer vorbeiziehenden Musikkapelle hat auch Walter Ruttmann in WEEKEND zur Auslotung der räumlichen Tiefe eingesetzt. Dieser "Effekt" war aber keineswegs neu, sondern wurde schon um die Jahrhundertwende in frühen Hörbild-Schallplatten genutzt, etwa im "Geburtstagsfackelzug" von 1907; über diese Aufnahme heißt es in einer zeitgenössischen Beschreibung: "Aus der Ferne hören wir das Herannahen der Kapelle... Das allgemeine Gemurmel deutet auf die Aufregung hin."

Montage

Für das Hörspiel WEEKEND benutzte Ruttmann neben den neu aufgenommenen Originaltönen auch akustisches Material aus dem Tri-Ergon-Archiv, wie Überschneidungen mit Geräuschen aus MELODIE DER WELT belegen. Die Montage all dieser Geräusche muß äußerst exakt erfolgen; es komme, so Ruttmann, auf 1/5 Sekunde an. Der vorhin zitierte Atelierbericht beschreibt Ruttmanns für die damalige Zeit einmalige Arbeitsweise: "Am Schneidetisch sind die einzelnen Teile zusammengeklebt worden. Und jetzt wird wieder und wieder abgehört, die aneinandergesetzten Geräusche werden auf ihren Rhythmus, auf ihre Steigerung und auf ihr Abklingen hin geprüft; hervortretende Längen werden gekürzt, die Stellen anders eingesetzt, gegen andere Momente abgewogen, abgesetzt, akzentuiert. Ein schon etwas bearbeitetes Stück wird abgehört. Montage hat es stellenweise gegliedert, klargemacht im diminuendo oder crescendo, ausgewertet im Rhythmus."²¹

¹⁹ Jerrold Northrop Moore: A Voice in Time, London 1976 S. 149 f.

²⁰ Neue Musik?, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 239, 24. Mai 1928.

²¹ Lotte H. Eisner: a.a.O.

Blende

Neben dem Einsatz des Tons als Raumgestalter benennt der Atelierbericht als zweites Moment von Ruttmanns Arbeit am akustischen Material die "Überblendung des Tones oder des Wortes". Das angegebene Beispiel - "Gläserklingen, das überblendet in Gänsegeschnatter, das überblendet in Kuhglocken, in Läuten von Dorfglocken, bis die Fabriksirene unterbricht, die Klangassoziation zerreißt" - ist im Hörspiel noch viel dichter und klingt tatsächlich so, als ob die einzelnen Geräusche ineinandergeblendet wären. Dennoch hat Ruttmann dieses Ineinanderfließen nicht durch Überblendung, sondern allein durch Montage erreicht, worauf der Zeitzeuge Paul Falkenberg aufmerksam macht: "He spurns 'mixing' techniques (barely developed in Germany at that time) which might have given him an easily coordinated consonance. He never eschews the birthright and fate of film: subsequence in space. Yet, he manages this restriction with such imaginative mastery that sounds, obviously *following* each other in the space of the recorded track, seem to originate concurrently in time, at the same moment, seem to overlap each other and harmonize like chords."²²

Die Tonblende wurde vermutlich Ende 1927 bei der Schlesischen Funkstunde in Breslau erfunden. Wohl das erste Hörspiel, in dem die Blende als ästhetisches Stilmittel eingesetzt wurde, war die am 4. Februar 1928 uraufgeführte Hörsymphonie HALLO! HIER WELLE ERDBALL! von F.W. Bischoff, dem Intendanten der Schlesischen Funkstunde. HALLO! HIER WELLE ERDBALL! war ein früher Versuch, das Hörspiel vom Theater abzulösen. Eine fiktive, die ganze Welt umspannende Radiowelle sendet von überall her die verschiedenartigsten Szenen: eine Forschungsexpedition im Urwald, ein Fußballspiel aus Wembley, Nachrichtenfetzen aus einer Zeitungsredaktion, eine Episode aus Tokio, ein Bierkeller in Berlin, usw. Diese Hör-Bilder mit dokumentarischem Anspruch folgen ungeordnet und unkommentiert aufeinander. Bischoff im Hörspiel: "Bitte suchen Sie nicht nach Zusammenhängen. Oder künstlich gewollten Übergängen. Alles soll einfach sein, ohne Kunst, hörbares Leben." Die kurzen Szenen waren jeweils mittels Blende verknüpft: "Morseklappern, Telefonklingel, blendet über in: Kommandobrücke eines Ozeandampfers auf dem Wege nach New York."²³ Bischoff arbeitete in diesem Hörspiel noch ganz literarisch mit Manuskript, Schauspielern und künstlich erzeugten Geräuschen; für ihn blieb stets das Wort alleiniger Grundstoff des akustischen Kunstwerks.

²² Paul Falkenberg: Tonmontage. A propos Ruttmann, in: Film Culture, New York, Summer 1961, S. 59 - 62, zit. nach WR, S. 57.

²³ HALLO! HIER WELLE ERDBALL! Eine Hörsymphonie von Fritz Walther Bischoff. Manuskript, Archiv des Süddeutschen Rundfunks, Stuttgart.

Absolute Tonfolgen

WEEKEND von Walter Ruttmann und, in einer Neuproduktion, HALLO! HIER WELLE ERDBALL! von F.W. Bischoff waren die einzigen Hörspiele, die 1930 auf Tonfilm fixiert wurden. Denn ab 1930 setzte sich die Schallplatte als das für den Rundfunk ideale Aufnahmeverfahren durch; die Versuche mit Tonfilm wurden wegen zu hoher Kosten und ungenügender Tonqualität eingestellt. Damit war auch eine ästhetische Entscheidung gegen das filmmäßig geschnittene und montierte Hörspiel gefallen, denn mit Schallplatten ließen sich keine Montagen herstellen. Das Montagehörspiel WEEKEND mit seiner Gleichbehandlung von Geräusch, Wort und Musik blieb somit im Rundfunk ein Einzelfall.

Der Berliner Kritiker Herbert Ihering verglich 1930 Ruttmanns "absolute Tonfolgen" in WEEKEND mit den "absoluten Sehfolgen" seiner Filme. Als "Selbstzweck", also als eigenständiges Kunstwerk, wollte er aber WEEKEND nicht gelten lassen. Er bezeichnete es als "Nurform" und als "Überkomposition", die die Wirklichkeit noch stärker auslösche als der literarische Text von Bischoff in HALLO! HIER WELLE ERDBALL!²⁴ Der Kritiker der Zeitung "Welt am Montag" dagegen erkannte die neue Form von WEEKEND als "Geräuschsinfonie, die mit ihren Gesetzen an das rhythmisch musikalische Empfinden appelliert. Diese Doppelstellung - daß die Geräusche aus der Wirklichkeit stammen, aber zugleich musikalisch verarbeitet sind - macht den Film für manche anfangs nicht leicht verständlich. Sobald sich jedoch das Ohr in der neuen Form zurechtfindet, zeigt sich, daß dies keine bloße Spielerei bedeutet."²⁵ Der Einwand verweist darauf, daß die Hörer erst lernen mußten, diese absoluten Tonfolgen wahrzunehmen - so wie die Zuschauer erst lernen mußten, die rasanten Wirbelmontagen der russischen Stummfilme aufzunehmen. Auf diesem Hintergrund ist auch Ruttmanns Klage zu werten, daß das Experiment WEEKEND nicht ganz geglückt sei: "Der Film ist schwierig und unverständlich, die Hörer verloren sich in einem Meer von Tönen, erfaßten einige Assoziationen und Verbindungen, wesentliche Dinge aber glitten unbemerkt an ihnen vorbei."²⁶ Wie ein Musikstück muß auch WEEKEND mehrfach gehört werden, um die darin liegenden Bedeutungen zu erfassen.

Akustische Kunst

Ruttmann hat WEEKEND ausdrücklich als Hörspiel charakterisiert, aber auch von einer Tonmontagestudie und einem blinden Film gesprochen. Mit diesen unterschiedlichen Angaben

²⁴ Herbert Ihering: Hörfilme, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 226, 16. Mai 1930. In diesem Band S. 34.

²⁵ Christophor: Der Hörfilm, in: Welt am Montag, Berlin, Nr. 23, 10. Juni 1930. In diesem Band S. 36.

²⁶ Jerzy Toeplitz im Gespräch mit Walter Ruttmann, zit. nach WR, S. 90.

markiert er den Ort des akustischen Kunstwerks zwischen den etablierten Formen Film, Hörspiel, Musik und Geräuschkunst. Diese Standortbestimmung ist keine Definitionsfrage, sondern verweist auf eine prinzipielle Offenheit der akustischen Kunst.²⁷

Ruttmanns Tonmontage-Komplexe in DEUTSCHER RUNDFUNK / TÖNENDE WELLE, in MELODIE DER WELT, vor allem in seinem Hörspiel WEEKEND münden aber auch als Teil einer Entwicklungslinie der ars acustica gesehen werden, die in den Manifesten des italienischen Futurismus gründet. So verlangte F.T. Marinetti am 11. Mai 1912 im "Technischen Manifest der Futuristischen Literatur", den Lärm in die Literatur einzuführen: "Den Motoren zuhören und ihre Gespräche nachbilden."²⁸ Ein Jahr später, am 11. März 1913, schrieb Luigi Russolo in einem Brief an Balilla Pratella jenen Text, der die arte dei rumori begründete und heute als frühestes Manifest der akustischen Kunst angesehen wird: "Lassen Sie uns gemeinsam eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, und wir werden Abwechslung in die Freuden unserer Sensibilität bringen, indem wir das Gluckgluck des Wassers, der Luft und der Gase in den Metallröhren, das Knurren und Röcheln der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen, das Klopfen der Ventile, die durchdringenden Schreie der mechanischen Sägen, die klangvollen Sprünge der Straßenbahnen auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Klatschen der Fahnen unterscheiden. Wir werden uns amüsieren, in idealer Weise die Schiebetüren der Geschäfte, das Lärmen der Menge, die unterschiedlichen Getöse der Bahnhöfe, Schmieden, Druckereien und Elektrizitätswerke sowie der unterirdischen Eisenbahnen zu orchestrieren. Man darf auch nicht die absolut neuen Geräusche des modernen Krieges vergessen. Wir wollen diese so verschiedenen Geräusche aufeinander abstimmen und harmonisch anordnen."²⁹ Russolo konstruierte eine Vielzahl von Instrumenten wie z.B. die intonarumori, um die Geräusche innerhalb eines futuristischen Orchesters zu organisieren. Allerdings blieb Russolo stets dieser Idee der Orchestrierung mittels Instrumenten verhaftet, ohne den gedanklichen und praktischen Durchbruch zur Arbeit mit den Originalgeräuschen zu schaffen. Es bleibt aber sein

²⁷ Die Bezeichnung 'akustische Kunst' wurde Ende der 70er Jahre von Klaus Schöning vom Westdeutschen Rundfunk in Köln geprägt und in Umlauf gebracht. Ab 1987 setzte sich ebenfalls auf Initiative von Klaus Schöning der deckungsgleiche Begriff 'Ars Acustica' durch. Schöning leitet beim WDR das "Studio Akustische Kunst", das regelmäßig dieser Richtung verpflichtete Sendungen ausstrahlt, sich aber auch immer wieder, zuletzt in der Reihe "Anthologie Ars Acustica", mit der Geschichte und den Entwicklungstendenzen der akustischen Kunst beschäftigt. Vgl. die von Klaus Schöning herausgegebenen Bücher "Spuren des Neuen Hörspiels" (Frankfurt/Main, 1982) und "Hörspielmacher" (Königstein/Taunus, 1983). Bei der EBU (European Broadcasting Union) gibt es seit 1987 eine Arbeitsgruppe "Ars Acustica". In Italien fördert die Redaktion "Audiobox" der RAI die Ars Acustica.

²⁸ F.T. Marinetti: Technisches Manifest der Futuristischen Literatur, in: Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus, Reinbek bei Hamburg 1966, S. 169.

²⁹ Luigi Russolo: Die Geräuschkunst, zit. nach Baumgarth, a.a.O., S. 224.

unbestreitbares Verdienst, der Musik die Klänge und Geräusche auch der technischen Umwelt erschlossen zu haben.

Es würde zu weit führen, die zahlreichen Ideen und Experimente zu beschreiben, die heute zum Stammbaum der akustischen Kunst gerechnet werden. Hierzu gehören neben dem Jazz die zahlreichen Formen der poesia sonora, die Klangrecherchen etwa von Edgar Varèse und Henry Cowell, die Maschinenmusik von Edmund Meisel, die Schallplattenexperimente von László Moholy-Nagy, die grammophoneigene Musik von Paul Hindemith und Ernst Toch, die elektrische Musik etwa von Theremin und Trautwein sowie die Versuche zu einer absoluten Musik durch auf Tonfilm gezeichnete Tonschrift von A.M. Avraamov, N.V. Voinov, E.A. Scholpo und Rudolf Pfenniger. Nicht zu vergessen die parallelen Entwicklungen in der Bildenden Kunst, wobei hier nur die Fotomontagen etwa von Alexander Rodtschenko, Sasha Stone, Otto Umbehre (UMBO) und Vincenzo Paladini erwähnt seien.

Radiogenie

Es sei noch auf zwei weniger bekannte Texte hingewiesen, die ausdrücklich die Radiokunst weiterdenken. Ein erster radikaler Ansatz, das Radio von seinen Vorbildern Theater, Rezitation und Film zu lösen, unternahm 1925 der Komponist Kurt Weill. Er formulierte seine Gedanken im Anschluß an die berühmte Matinée "Der absolute Film" vom 3. Mai 1925 in Berlin, wo neben den Filmen von Hans Richter, Viking Eggeling, René Clair und Fernand Léger auch OPUS 2-4 von Ruttmann gezeigt wurden. In seinem Aufsatz über "Möglichkeiten absoluter Radiokunst" stellte Kurt Weill sich vor, "daß zu den Tönen und Rhythmen der Musik neue Klänge hinzutreten würden, Klänge aus anderen Sphären: Rufe menschlicher und tierischer Stimmen, Naturstimmen, Rauschen von Winden, Wasser, Bäumen und dann ein Heer neuer, unerhörter Geräusche, die das Mikrophon auf künstlichem Wege erzeugen könnte, wenn Klangwellen erhöht oder vertieft, übereinandergeschichtet oder ineinanderverwoben, verweht und neugeboren würden. (...) Ein solches Opus dürfte kein Stimmungsbild ergeben, keine Natursinfonie mit möglichst realistischer Ausnutzung aller vorhandenen Mittel, sondern ein absolutes, über der Erde schwebendes, seelenhaftes Kunstwerk."³⁰

Ein weiterer wichtiger Text ist das "Manifest des Poetismus" des tschechischen Autors Karel Teige vom Juni 1928. Teige plädierte für eine "Poesie für alle Sinne" - also auch für das Hören.

³⁰ Kurt Weill: Möglichkeiten absoluter Radiokunst, in: Der deutsche Rundfunk, Berlin, 3. Jg., Nr. 26, 28. Juni 1925, S. 1625 - 1628, zitiert nach Ders.: Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990, S. 195.

Darunter verstand er etwa "Lärmmusik, Jazz, Radiogenie."³¹ Teige stellte sich die radiogene Poesie vor "als neue Kunst von Tönen und Geräuschen, die gleichermaßen von der Literatur, Rezitation entfernt ist wie von der Musik. Hier vollkommener und rationeller das zu realisieren, was Russolo mit seinen 'Lärmern' anstrebte. (...) Die radiogene Poesie als Komposition von Klang und Geräusch, in der Wirklichkeit aufgezeichnet, aber zu einer dichterischen Synthese verwoben..."³² Der Dichter Vitezslav Nezval habe 1926 ein erstes Radioszenarium mit dem Titel 'Mobilisation' verfaßt, das die Möglichkeiten der radiophonen Poesie aufzeige - leider ist über dieses Stück weiter nichts bekannt. Von Teiges Formulierung "in der Wirklichkeit aufgezeichnet" führt ein unmittelbarer Weg zu Ruttmanns auf Tonfilm realisierten Tonmontage-Komplexe.

Tonmontage-Komplexe im Film

Im deutschen Film wurden absolute Tonfolgen vermutlich nur noch in DAS LIED VOM LEBEN (Regie: Alexis Granowsky, 1930/31) eingesetzt. In einer Szene wird ein zum Selbstmord entschlossenes Mädchen im letzten Augenblick von ihrem Freund gerettet; hoch über dem Hafen hören sie, asynchron eingesetzt, eine Geräuschmontage als Lied der Arbeit, das neuen Lebensmut vermitteln soll.

In der Sowjetunion waren es vor allem Dziga Wertow mit dem Radio-Ohr-Film DONBASS-SYMPHONIE / ENTHUSIASMUS (1930) sowie Wsewolod Pudowkin mit DER DESERTEUR (1933), die mit Tonmontagen arbeiteten.³³ Pudowkin verlangte, Bild und Ton als zwei selbständige rhythmische Ebenen zu organisieren, die nicht durch naturalistische Nachahmung aneinander gekettet sein dürften.³⁴ In der Dockszene von DER DESERTEUR zum Beispiel wird mit aller Kraft an der Fertigstellung eines Schiffes gearbeitet. Im Bild sieht man in rascher Schnittfolge Aufnahmen von der Arbeit und vom Wachsen des Schiffes, dazu hört man die als Tonmontage-Komplex organisierten Arbeitsgeräusche, wobei die einzelnen Geräusche aber nicht den Bildern entsprechen, sondern der gesamte Komplex ist asynchron gestaltet und als "Wechselwirkung der Bedeutungen"³⁵ montiert. Davon abgesehen erinnert seine Arbeitsweise an Walter Ruttmann, etwa wenn er den rhythmischen Aufbau der Dockszene beschreibt: "Auch hier verwendete ich natürliche Geräusche, schwere Hämmer, Preßluftbohrer, das leisere Geräusch der Niethämmer, Schiffssirenen, das klirrende Crescendo einer Ankerkette, die

³¹ Karel Teige: Manifest des Poetismus, in Ders.: Liquidierung der 'Kunst', Frankfurt/Main, 1968, S. 70 - 111, hier: S. 106.

³² id., S. 103f.

³³ Vgl. Kristin Thompson: Early Sound Counterpoint, in: Yale French Studies, New Haven, 1980, Nr. 60, S. 115 - 140.

³⁴ W. I. Pudowkin: Über die Film-Technik, Köln 1980, S. 216.

³⁵ id., S. 217.

heruntergelassen wird. Alle diese Geräusche nahm ich am Deck auf und setzte sie am Montagetisch zusammen, indem ich die verschiedenen Längen wie die Noten eines Musikstücks verwendete. Als Abschluß der Dockszene schuf ich das halbsymbolische Wachsen eines Schiffes in Bildern, in gesteigertem Tempo, während der Ton in komplizierten Synkopen zu einem gewaltigen Höhepunkt anschwillt. Hier handelte es sich um eine rein musikalische Aufgabe, bei der ich die Länge jedes Streifens so 'fühlen' mußte wie ein Musiker das Gewicht, das er auf eine Note legen will."³⁶ Ruttmann selbst hat nur noch in ACCIAIO (1933) mit Tonmontage-Komplexen gearbeitet. Er setzt sie nun vor allem ein, um mittels Klanganalogien zwischen Geräusch und Musik Szenenübergänge zu schaffen sowie um die Schlüsselszene, den 'Kampf' zwischen Mario und Pietro mit dem anschließenden Arbeitsunfall, emotional zu organisieren.

Radia

Am 22. September 1933 erschien in der Gazzetta del popolo in Turin das Manifesto della radio von F.T. Marinetti und Pino Masnata. Die futuristische Radiokunst wird als radia definiert, als "un'Arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione."³⁷ Dieses Manifest wurde bisher im Kontext der akustischen Kunst kaum rezipiert. An dieser Stelle sei einzig auf ein interessantes Schweigen in diesem Text hingewiesen. Marinetti und Masnata berufen sich auf französische, belgische und deutsche Theoretiker und Dichter avantgardistischer Hörspiele - ohne jedoch Walter Ruttmann und WEEKEND zu erwähnen. Wie es zu dieser bemerkenswerten Auslassung kam, bleibt noch zu klären, führen sie doch andere deutsche Hörspielautoren wie Friedrich Wolf, Fritz Walther Bischoff, Viktor Heinz Fuchs und M. Felix Mendelssohn an, die zwar alle dazu beigetragen haben, das Hörspiel als eigenständige Kunstform zu entwickeln, die aber nur schwer in einen Zusammenhang mit dem teatro sintetico futurista und den parole in libertà zu bringen sind.³⁸ Und doch scheinen Walter Ruttmanns Tonmontagen aus MELODIE DER WELT, WEEKEND und ACCIAIO in der italienischen Radiokunst Nachfolger gefunden zu haben. Im Mai 1934 wurden Tonmontagen

³⁶ id., S. 237.

³⁷ Teatro F.T. Marinetti, Roma 1960, Vol. 1, S. 215 - 220. Vgl. auch Pino Masnata: Poesia Visiva, Rom 1984, S. 182.

³⁸ Von Friedrich Wolf wurde vor allem sein dokumentarisches Hörspiel SOS - RAO, RAO - FOYN. KRASSIN RETTET ITALIA" (Berliner Funkstunde, 8. November 1929; Radio Paris, 29. Januar 1931) bekannt. Fritz Walter Bischoff realisierte am 4. Februar 1928 seine Hörspielsymphonie HALLO! HIER WELLE ERDBALL! bei der Schlesischen Funkstunde; Regisseur war damals Viktor Heinz Fuchs, der auch selbst Hörspiele schrieb. HALLO! HIER WELLE ERDBALL! wurde, wie berichtet, nach Aufführungen bei anderen deutschen Sendern 1930 auf Tonfilm aufgezeichnet. M. Felix Mendelssohn trat mit der Funkoper MALPOPITA (1931, Musik: Walter Goehr) hervor. - Die Hörspiele SOS - RAO, RAO - FOYN und HALLO! HIER WELLE ERDBALL! sind ganz resp. in Ausschnitten erhalten.

von Livio Castiglioni und Renato Castellani im italienischen Rundfunk gesendet: eine klangliche Umsetzung des Lautgedichts "Der kranke Brunnen" von Aldo Palazzeschi sowie eine Komposition mit dem Titel "En ligne", in der sie Geräusche von Fabrikmaschinen mit den Klängen einer Geige montierten.³⁹

WEEKEND, Hörspiel 1930

Produktion:	Reichsrundfunk-Gesellschaft und Berliner Funkstunde
Autor/Realisation:	Walter Ruttmann
Atelier:	Tri-Ergon-Studio, Berlin-Mariendorf, Chausseestraße 254 (Heute: Mariendorfer Damm)
Länge:	11' 10"
Uraufführung:	15. Mai 1930, Berlin (Haus des Rundfunks. Interne Vorführung bei der Fünf-Jahres-Feier der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft)
Ursendung:	13. Juni 1930, 21.00 - 22.00 Uhr, Berliner Funkstunde und Schlesische Funkstunde (In der Sendung "Hörspiele auf Tonfilmen", in der auch das Hörspiel HALLO! HIER WELLE ERDBALL! von Fritz Walther Bischoff vorgestellt wurde.)
Festivals:	2. Internationaler Kongreß des Unabhängigen Films, Brüssel, 27. November - 1. Dezember 1930
Kinoaufführung:	29. März 1931, Berlin (Rote Mühle. Innerhalb der 6. Veranstaltung der Liga für Unabhängigen Film "Auf dem Wege zum Tonfilm". Einführende Worte: Hans Richter)
Überlieferung:	Umschnitt auf Schallplatten. 1978 Erwerb eines Tonbandumschnitts durch den Bayerischen Rundfunk von dem nach New York emigrierten Filmregisseur Paul Falkenberg.
Erstsendung nach 1945:	28. April 1978, Bayerischer Rundfunk, 2. Programm (In der Sendung "Erste deutsche Hörspieldokumente" von Hansjörg Schmitthenner)
Archiv:	Schallplattenumschnitt im Archiv der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. - Tonbandumschnitt im Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt/Main (Archiv-Nr.: 78 U 2389/1)

³⁹ Giovanni Lista: La scène futuriste, Paris 1989, S. 242. Zum futuristischen Hörspiel vgl. auch Mario Verdone: Radia Fonica Visionica, in: Carte Segrete, Rom, 1974, Nr. 25, S. 105 - 132, sowie Noemi Blumenkranz-Onimus: La poésie futuriste italienne, Paris 1984, S. 117 - 180.

Grundlagentexte

Die drei wichtigen Texte zur Entstehung von WEEKEND - Ruttmanns "Programm einer photographischen Hörkunst", das Exposé sowie ein Atelierbericht - wurden alle in der Film-Tageszeitung "Film-Kurier" veröffentlicht. Walter Ruttmanns "Programm einer photographischen Hörkunst", das hier zum ersten Mal wieder abgedruckt wird, erschien am 26. Oktober 1929 auf der ersten Seite des "Film-Kurier"; es wurde erst nach Abschluß des vorliegenden Essays entdeckt. Dieses Manifest belegt, daß Ruttmann seine Tonmontage WEEKEND in der Tat als eine über Musik und Hörspiel hinausgehende neue Kunst begriff. Es dürfte sich um die früheste theoretische Überlegung zu einer montierten und auf Tonträger fixierten Ars Acustica handeln.

Walter Ruttmann: Neue Gestaltung von Tonfilm und Funk. Programm einer photographischen Hörkunst

Der Film hat die Verwendbarkeit "natürlichen" Materials für die Kunst erwiesen.

Er benutzt (als Material) weder erdachte Formeln und Symbole (wie die Musik) noch "Stellvertreter" (wie das Schauspiel).

Selbst Schauspieler - im Film verwandt - sind erst dann autonome Bestandteile seines Materials, wenn sie sich ihrer Eigenschaft als Schauspieler bis ins Letzte entkleidet und in "natürliches Material" zurückverwandelt haben.

In der Auswahl, Gruppierung und Montage dieses natürlichen Materials liegt die eigentliche Produktivität des Films.

Der Rundfunk besitzt - auf dem Gebiet des Hörbaren - ähnliche Möglichkeiten. Er hat die Fähigkeit, akustische Abbilder eines Geschehnisses (ob Fußballmatch oder Fliegerempfang) - sogar im Augenblick seines Ablaufs - zu vermitteln. Damit leistet er aber lediglich Reportage und nicht Gestaltung.

Das Hörspiel, das diesem akustischen Gestaltungswillen am nächsten kommt, sieht sich in der Einheitlichkeit seiner Wirkung behindert durch die Tatsache, daß es auf eine relativ zufällige und improvisierte Zusammenfügung an sich nicht wesensgleicher Materialien - natürlicher, künstlicher und imitatorischer - beschränkt bleiben muß.

Es stellt Wegweiser des Erlebens auf ohne Wege zu bahnen, es skizziert anekdotisch ohne endgültig zu formulieren.

Wirkliche Gestaltung und kompositorische Zusammenfassung des dem Rundfunk zur Verfügung stehenden natürlichen Materials setzt die Möglichkeit einer von allen Zufälligkeiten freien und bis ins Letzte vom Schöpfer verantworteten Montage - wie im Film - voraus.

Die Technik des Tonfilms bringt die Möglichkeit.

Unter Tonfilm ist hier nicht die Kombination optischer und akustischer Photographie zu verstehen, sondern lediglich das Verfahren, hörbare Phänomene unstilisiert und einschließlich ihres spezifischen Raumcharakters zu photographieren. Da nun die Photographie des Tons durch Belichtung eines Filmbandes geschieht, ergeben sich für die akustische Montage die gleichen Möglichkeiten wie beim Filmschnitt.

Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material.

Dieses unendliche Material ist nun zu neuem Sinn gestaltbar nach den Gesetzen der Zeit und des Raums. Denn nicht nur Rhythmus und Dynamik werden dem Gestaltungswillen dieser neuen Hörkunst dienen, sondern auch der Raum mit der ganzen Skala der durch ihn bedingten Klangverschiedenheiten.

Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst - neu nach ihren Mitteln und nach ihrer Wirkung.

Sie beerbt, belebt und erweitert in ihrer Anwendung: die Gebiete der Musik und des Hörspiels.
 Sie benutzt zu ihrer Verwertung in erster Linie: Rundfunk und Schallplatte.
 (Aus: Film-Kurier, Berlin, 11. Jg., Nr. 255, 26. Oktober 1929)

Ruttmanns photographisches Hörspiel

Walter Ruttmann wird dieser Tage in Mariendorf ein von ihm verfaßtes photographisches Hörspiel WEEKEND aufnehmen, das vom Reichsrundfunk und der Funkstunde, von Dr. Magnus und Funkintendant Dr. Flesch, in Auftrag gegeben worden ist. Das Hörspiel wird in einer großen öffentlichen Veranstaltung, die voraussichtlich im Herrenhaus stattfinden wird, zum Vortrag gelangen und gleichzeitig auch von anderen Sendern zu Gehör gebracht werden. Ruttmann, der seine Folge von sechs Hör-Szenen in drei Tagen aufnehmen will, wird mit Dilettanten und nicht mit Schauspielern arbeiten und neben den Tonatelieraufnahmen auch Außenaufnahmen in Berliner Fabriken, Untergrundbahnhöfen usw. machen. Wir bringen in folgendem den von Ruttmann skizzierten Verlauf des Hörspiels, das akustisch die Vorgänge des Wochenendes von der Beendigung der Arbeit am Sonnabend bis zum Wiederbeginn der Arbeit am Montag wiedergibt.

WEEKEND

1. Jazz der Arbeit.

Material: Schreibmaschinen, Telephonklingel, Registrierkasse, verschiedene Maschinen, Hämmern, Sägen, Feilen, Schmieden, Diktieren, Kommandos.

Verlauf:

- a) Heiterer fast rein musikalischer Jazz der Arbeitsgeräusche; rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt.
- b) Einfacherer Kontrapunkt: die einzelnen Geräusche in ihrer Dringlichkeit stärker charakterisiert.
- c) Die ächzende Maschinerie der Arbeit: Überdruß, Qual der Arbeit, Erschöpfung. Maschine *ritardando*.

2. Feierabend

Uhr schlägt. Andere Uhren fallen kanonartig ein.
 Fabriksirenen: fern - näher - nah.

Erlöbte Schlußkadenz der Schreibmaschine. Pulte werden zugeklappt, Schubladen, Rolläden, Scherengitter geschlossen, Schlüsselbund klirrt, Türen fallen ins Schloß, Schlüssel wird knarrend umgedreht.

Dazwischen menschliche Stimmen: kichernde Mädchen, lachende Männer, Rufe: "Wiedersehen!" usw. Verplätschernd: eilige Schritte im Treppenhaus.

3. Fahrt ins Freie

Aus den Geräuschelementen des Abfahrens: Ankurbeln des Motorrades und Autos, Pfiff der Lokomotive, Klingeln und Anfahren der Elektrischen, Rufe wie: "Einsteigen!", "Beeilen bitte!", Pfiff des Zugführers, Hupe und Anfahren des Autos, Signal des Posthorns, Peitschenknallen, Anfahren der Lokomotive, wird durch Montage eine Synthese des "Abfahrens" geschaffen, die in einen aus Eisenbahn, Auto, Pferdetrab und marschierenden Nagelschuhen kontrapunktierten Bewegungsrhythmus übergeht. Dieser Rhythmus wird durch Wandervogel mit Zupfgeige ("Das Wandern ist des Müllers Lust") aufgenommen.

4. Pastorale

In den in der Ferne verhallenden Gesang der Wandervogel kräht ein Hahn, singen Vögel. Ein Choral aus der Dorfkirche leitet eine Serie ländlicher Musikkomplexe ein, die "räumlich" ineinander überblendet werden: Während der eine in der Ferne verklingt, schwillt schon der nächste an.

Die Orgel der Dorfkirche überblendet in eine Drehorgel, es folgt ein Ringelreihn der Kinder, Schnadahüpfel mit Zither, eine marschierende Feuerwehrkapelle.

Diese Komplexe werden gegliedert und teilweise übertönt durch vorbeifahrende Autos, Hundegbell, Gänsegeschnater usw.

Kuhglocken überblenden in das Läuten der Dorfglocken.

5. Wiederbeginn der Arbeit

Das Glockenläuten wird jäh unterbrochen durch Fabriksirenen. Wecker und Telephonklingeln klirren. Es folgt im Tempo gesteigert die Umkehrung des Teiles 2 (Feierabend).

6. Jazz der Arbeit

Umkehrung zum Teil 1.

Lustloser, schwerfälliger Beginn des Arbeitsrhythmus, sentimental behindert durch Klangremiszenzen aus der Pastorale.

Steigerung bis zu dem heiteren Arbeitsjazz des Anfangs.

(aus: Film- Kurier, Berlin, 12. Jg., Nr. 41, 15. Februar 1930 = Beilage "Kinotechnische Rundschau", 10. Jg., Nr. 8)

Lotte H. Eisner: Walter Ruttmann schneidet ein Film-Hörspiel.

Arbeit am photographischen Hörspiel. Walter Ruttmann schneidet draußen im alten Massolle-Atelier von Triegon in Mariendorf sein Hörspiel auf dem Filmstreifen WEEKEND.

Statt des Optischen nur Aufnahme des Akustischen. In Montage Wiedergabe von Geräuschen, die das Wochenende einleiten, die dann über die einzelnen Phasen - "dem Jazz der Arbeit", "Feierabend", "Fahrt ins Freie", "Pastorale", "Wiederbeginn der Arbeit", "Jazz der Arbeit" - zum Wochenanfang hinüberführen.

Ruttmann hat dieses Hörspiel in drei Tagen der vergangenen Woche aufgenommen. Er hat im Atelier, auf dem Hof des Ateliers gearbeitet. Mit Dilettanten an Stelle von Schauspielern; mit Menschen, die er zufällig von der Arbeit fortholen ließ, hat er ein paar Worte, Redewendungen, Sprachfetzen, Lieder, Spiele aufgenommen. "Denn für die natürliche Lautwiedergabe kann ich nur natürliches Material gebrauchen", erklärt er.

Zu Außenaufnahmen ist er in Berlin herumgewandert mitsamt einem fahrbaren Aufnahmewagen und seinem Mikrophon. Auf Hochbahntreppen, bei der Eisenbahn, in Fabriken hat er Geräusche, die er brauchte, aufgenommen.

Tonmontage auf 1/5 Sekunde.

Und jetzt beginnt für ihn die Hauptarbeit: das Schneiden - die Montage. Ein wesentlich anderes Schneiden als beim optischen Filmstreifen, bei dem das Bild bereits als sichtbares Moment da ist.

Das gestrichelte Tonbild verrät zwar nach einiger Übung je nach Art seiner Strichbildung, um welches Geräusch es sich handelt. Aber ein Zusammenbringen der einzelnen Geräusche muß weit präziser geschehen als beim Bild. "Es kommt", sagt Ruttmann, "bei der Tonmontage auf 1/5 Sekunde an."

Da liegt eine Menge Material auf dem Schneidetisch. Zum Teil bereits geschnitten und sorgfältig mit einem Zettel versehen. Man liest "1. Pfiff", "2. Pfiff", "Schreibmaschinenklappern", "Hallo, Hallo", "Fabriksirene" und anderes mehr. Und man lernt Töne, Geräusche ablesen von ihrem Tonbild. Sirene - haarscharfe dünne Striche, das Tönen eines Hammers breitere Striche, ganz dunkle schwere Striche das Heranrollen einer Lokomotive.

Aber obschon sich Ruttmann auskennt in seinen Tonbildern, gibt natürlich das Abhören den Ausschlag.

Drei Magna-Vox-Lautsprecher stehen im Abhörraum, gekoppelt mit der Vorführmaschine, in der die paar Meter in der Trommel sind, die vorgeführt werden sollen.

Das Klingelzeichen markiert.

Ruttmann hört sich ein Stück Rohmaterial an, ein Streifen mit Tierlauten vom Gackern der Hühner bis zum Grunzen von Schweinen; notiert sich die Reihenfolge. Danach das Abhören eines längeren Streifens, auf dem Wandervogel singen; eines Streifens, in den er Tierszenen einmontieren will.

Beim zweiten Abhören des Wandervogelstreifens gibt er an den Stellen, an denen er Montage als Akzent braucht, ein Klingelzeichen. Das Klingelzeichen löst auf dem Filmstreifen als Merkmal den roten Strich aus.

Dann wird wiederum der Tierlautstreifen durchgehört, mit Klingelzeichen im einzelnen markiert; für die Verwendung werden Stellen aufnotiert.

Am Schneidetisch sind die einzelnen Teile zusammengeklebt worden. Und jetzt wird wieder und wieder abgehört, die aneinandergesetzten Geräusche werden auf ihren Rhythmus, auf ihre Steigerung oder ihr Abklingen hin geprüft; hervortretende Längen werden gekürzt, die Stellen anders eingesetzt, gegen andere Momente abgewogen, abgesetzt, akzentuiert.

Ton als Raumbestalter.

Ein schon etwas bearbeitetes Stück wird abgehört. Montage hat es stellenweise gegliedert, klargemacht im *diminuendo* oder *crescendo*, ausgewertet im Rhythmus.

Hier werden bereits die Momente faßbar, die Ruttmann zu schaffen sucht. Das Wichtigste für ihn: daß er durch den Ton den Raum photographieren kann, also räumliche Gliederung, Verschiedenheit hervorbringen kann.

Auf ein nahegesprochenes Wort kommt ein ferner Laut. Oder singende Menschen kommen heran, ziehen vorüber, der Gesang schwächt sich ab. Oder nach den Arbeitsgeräuschen im

Büro, dem Türzuschlagen, kennzeichnet das Herauskommen ins Freie, das Pfeifen eines Vorübergehenden auf der Straße.

Daneben das andere Moment: Überblendung des Tones oder des Wortes. Gläserklingen, das überblendet in Gänsegeschnatter, das überblendet in Kuhglocken, in Läuten von Dorfglocken, bis die Fabriksirene unterbricht, die Klangassoziation zerreißt. Eine andere Möglichkeit das Übergeben von Worten ineinander.

Ruttmann zeigt zwei Beispiele. Einmal den Telephonruf "Dönhoff 204", der übergeht in das Rechnen eines Kindes "vier mal vier ist ..." und wieder übergeht in das Aufrufen des Warenhauslift "Vierter Stock Konfektion, Putz". Oder ähnlich das Aufnehmen eines Wortes in verschiedenen Situationen: ein sanftes Bitten einer Frau "erlaube bitte", das empörte Schreien eines Mannes "Was erlauben Sie sich" und das sachliche Diktieren eines Geschftsbriefes "und erlauben wir uns D. ...".

Akustische Logik gesucht.

Richtlinien für das gefilmte Hörspiel? Neben den beiden Hauptpunkten, der Gliederung des Raums durch den Ton und dem Überblenden des Tons, ergibt für Ruttmann die Arbeit Einzelmomente, jeweils anwendbar für die betreffende Stelle.

Auf 400 Meter Film soll sein Hörspiel konzentriert werden. Sein Material wird gut das Fünffache fassen. Es gilt also auszuwählen, zu straffen.

"Gewiß unterliegt das photographische Hörspiel ähnlichen Gesetzen wie die Musik", erklärt Ruttmann, "aber ausschlaggebend ist eben einfach das Fingerspitzengefühl für diese Dinge."

Seine Symphonie der Geräusche fordert Rhythmus und akustische Logik - betont er. Sie mit der Montage zu schaffen, das ist das Grundmoment seines intensiven Arbeitens.

(aus: Film-Kurier, Berlin, 12. Jg., Nr. 53, 1. März 1930)

Kritiken

Die vorliegenden Besprechungen belegen, daß in Deutschland die Rezeption von WEEKEND fast ausschließlich in der Rundfunkkritik stattfand, die Filmpublizistik - vom "Film-Kurier" abgesehen - Ruttmanns Tonexperiment dagegen kaum zur Kenntnis nahm. Außerhalb Deutschlands wurde WEEKEND vor allem in Frankreich beachtet. Bereits am 24. Juli 1930, also einen Monat nach der Ursendung vom 13. Juni bei der Berliner Funkstunde, berichtete Jean Lenauer in der Filmzeitschrift "Pour vous" über Ruttmanns Film ohne Bilder. Ebenfalls im Juli veröffentlichte Ruttmanns damalige Lebensgefährtin (Frau?) Nina Hamson in der "Revue du Cinéma" einen Brief aus Berlin mit einer überschwenglichen Eloge. Der in Rom erscheinende "cinematografo" zitierte in seiner Ausgabe vom 30. Juli 1930 wesentliche Abschnitte dieses Beitrags und machte so WEEKEND auch in Italien bekannt. Ebenfalls in der "Revue du Cinéma" erschien am 1. Januar 1931 eine kritische Besprechung von WEEKEND - vermutlich in Folge einer noch nicht ermittelten Aufführung. Die starke Rezeption von WEEKEND in Frankreich mag auch damit zusammenhängen, daß Ruttmann zu jener Zeit in Paris lebte, wo er mit MELODIE DER WELT großen Erfolg hatte. In der Tschechoslowakei berichtete der avantgardistische Fotograf und Filmemacher Alexander Hackenschmied im September 1930 über Ruttmanns experimentelles Hörspiel - ob es tatsächlich auch gehört hatte oder nur die Beiträge von Jean Lenauer und Nina Hamson auswertete, sei dahingestellt. Im Dezemberheft 1930 der für die Avantgarde wohl wichtigsten Filmzeitschrift "Close up" ging Charles E. Stenhouse kurz auf WEEKEND ein. Ende 1932 machte Lea Schiavi in Italien in einem Interview mit Walter Ruttmann für die futuristische Tageszeitung "L'Impero d'Italia" nochmals auf WEEKEND aufmerksam; ihr Artikel enthält einige offensichtlich falsche Angaben und Datierungen, die berichtigt werden.

Hans Flesch: Rundfunk heute

Rundfunk bedeutet die erstaunliche Möglichkeit, einen Vorgang in seinem Ablauf, während seines Ablaufs einer unbeschränkten Menge ohne Rücksicht auf räumliche Entfernung zu vermitteln. Man kann jemanden etwas miterleben lassen, ohne daß er körperlich dabei ist. Das ist die reinste Form des Rundfunks und zugleich seine Besonderheit gegenüber allen anderen Verbreitungsinstrumenten (Zeitung, Buch, Grammophon, Kino).

Die Möglichkeit der Verbreitung läßt die Anwendung des Mittels auch auf andere Objekte zu. Nicht nur tatsächliche Geschehnisse, auch abgeschlossene Werke, vorbereitete, ad hoc zurechtgemachte Darbietungen finden durch den Rundfunk eine bequeme, naturähnliche und durch Wirksamkeit im Hause des Empfängers besonders eindringliche Vermittlung. Wir nennen diese Objekte, die nicht mit Zeitereignissen identisch bzw. von ihnen nicht unbedingt abhängig sind, in ihrer Gesamtheit: das eigentliche Rundfunkprogramm. Diese Tätigkeit des Rundfunks, für die es bei Zeitung, Buch, Grammophon, Kino, Lehranstalten usw. usw. Parallelen gibt, ist eigentlich ein Nebenprodukt. Es wird im allgemeinen als Hauptsache gewertet. Das verdankt es der Tatsache, daß es ebenso wichtig sein kann wie die Verbreitung eines lebendigen Ereignisses. Bei der Gewinnung des koffeinfreien Kaffees erhält man als Nebenprodukt das wertvolle Koffein.

Sicherem Vernehmen nach soll noch eine dritte Form des Rundfunks existieren: die Sendung als Eigenkunstwerk. Ich habe bisher noch nichts gesehen bzw. gehört, was diese Bezeichnung rechtfertigt, weder musikalisch noch literarisch, obwohl ich mich bemühe, alles in dieser Richtung, jede Andeutung, jeden Versuch vor das Mikrophon zu bringen. Hindemiths Orgelkonzert, das Berliner Requiem von Brecht und Weill, Bischoffs SONG, der LINDBERGH-FLUG, um vier Beispiele zu nennen, sind Stücke unterschiedlicher künstlerischer Qualität, die sich zweifellos für Rundfunk sehr gut eignen und sich seinen Möglichkeiten anpassen. Niemand kann aber behaupten, daß sie ausschließlich und nur durch Rundfunk zur Wirkung kommen können. Der im Auftrag der Berliner Funk-Stunde fertiggestellte rein akustische Film WEEKEND von Walter Ruttmann ist vielleicht der kühnste, eigenartigste und weitestgehende Versuch, den es bisher gibt. (...)

(aus: Der Querschnitt, Berlin, X. Jg., Heft 4, Ende April 1930, S. 245-247, hier: S. 245-246)

Lotte H. Eisner: Reichsrundfunk sendet akustische Filme

Zur Fünfjahresfeier der Reichsrundfunkgesellschaft wurden gestern im Funkhaus die zwei "akustischen Filme" vorgeführt, die nur als Tonphotographie ohne Bild auf dem Filmstreifen

im Triergonverfahren geschaffen worden sind: F.W. Bischoffs HALLO! HIER WELLE ERDBALL und Walter Ruttmanns WEEKEND.

Zwei Hörspiele von diametraler Form: Bischoffs Arbeit ist das typische Hörspiel, für den Sender als frühestes seiner Art bereits gegen 1927 entstanden. Lange also nach seinem Start am Sender ist es jetzt auf dem Filmband aufgenommen worden, um unabhängig immer wieder gesendet werden zu können.

Ein Versuch, die Totalität des Weltbildes in Ausschnitten zu erfassen: Politischer Redaktionsbetrieb, Bar auf hoher See, Forschertod im Urwald, englisches Fußballspiel, dazwischen Metaphysisches, die Frage, was ist der Mensch, Sprachfetzen, Zeitungsschreie, Lebensschreie. Ein Sammelsurium also von allen Affekten menschlichen Daseins.

Sammelsurium auch in der Konzeption, Pathetisches, Unpathetisches durcheinander, das Unpathetische ungestellt Scheinende stets sympathischer.

Bischoff spielt diese Daseinsäußerungen aus - oft zu lange, zu anhaltend, noch nicht genug auf Tonüberblendungen bedacht, die das Hörfilmische verlangt. Man spürt den Ursprung, das Spiel am Sender, herausgewachsen aus dem Theaterspiel; man spürt, daß Bischoff regiemäßig noch nicht vom Spielsehen, von der Bühne loskommt.

Vorstufe für Späteres, die zeigt, daß man ein einmalig gesendetes Spiel nicht so einfach als feste dauernde Form auf den Zelluloidstreifen übernehmen kann, daß hier noch mit anderen Gesetzen zu rechnen ist.

Ruttmanns WEEKEND ist demgegenüber filmisch bewußt, für den Filmstreifen geschaffen. Ansätze aus seiner MELODIE DER WELT, dem Tonfilm, führen hinüber zu dem ganz anderes anstrebenden Nur-Akustischen.

WEEKEND: die vieltönige Gestaltung des Arbeitsausklanges am Sonnabend, abklingender Jazz der Arbeit; Daseinsglück der Menschen am Sonntag, Ausflügler, Musikverein, spielende Kinder, Liebende. Bis am Montag früh mit dem gellenden Wecker, dem ersten unmutigen Gähnen wieder - Kreislauf des Geschehens - die Melodie der Arbeit einsetzt.

Ruttmann, der von Musikalität Geleitete, denkt intensiver in Tönen als der bilderfüllte Bischoff. Aber gerade darum abstrahiert Ruttmann wiederum, bleibt zuweilen ohne Bildassoziation.

Charakteristisch für seine Arbeitsweise, daß die Situation an sich nicht so ohne weiteres klar wird; charakteristisch, daß der Funkintendant Dr. Flesch hier zu einer größeren Inhaltserklärung ausholen muß.

Sieht man ab von diesen gelegentlichen Unklarheiten, so wirkt der geschlossene Rhythmus des Ruttmanns Werks, der zwanglos scheint und doch alle Zufälligkeiten ausgeschaltet hat.

Sein Film - gegen 250 Meter lang, gegenüber dem fast vier mal so langen Film des Breslauer Funkintendanten - ist bedingt durch Montage: 240 Einzelteile sind zu diesen 250 Metern zusammengesetzt worden. So wird immer wieder die Überblendung aufgesucht und

ausgewertet im Auffangen, Balanzieren von Worten aus ihrem Sinn oder Klang heraus, im Übergehen und Abwandeln von Lauten.

Hauptziel Ruttmanns ist aber die Ausgestaltung des Raums, das Näherkommen und Absterben des Tons. Ruttmann bemüht sich um Dreidimensionalität - der Ton soll sich den Raum schaffen. (Bischoff sucht demgegenüber wechselnd vorüberziehende Bildeindrücke an sich durch den Ton zu vermitteln.)

Müßig zu fragen, welcher Weg der richtigere ist, weil beide Arbeiten nur erste Experimente sind, die sich noch auszuwirken haben.

(aus: Film-Kurier, Berlin, Nr. 116, 16. Mai 1930)

Herbert Ihering: Auf der Rundfunk-Jubiläumstagung. Hörfilme.

Während der Tagung der Reichsrundfunkgesellschaft wurden zwei Hörfilme gezeigt: HALLO, WELLE ERDBALL von Fritz Walter Bischoff und ein absoluter Geräuschfilm von Walter Ruttmann: WEEKEND.

Der Film von Bischoff hat historische Bedeutung. Er bringt die Tonverfilmung eines Hörspiels, das am Beginn der Versuche stand, für den Rundfunk eine spezifische Kunstform zu schaffen. Also nicht Theaterstück, sondern ein Werk, allein nach akustischen Elementen geordnet, wie der stumme Film nach optischen. Überblendungen, Tongroßaufnahmen - man kann die Filmterminologie ohne weiteres auf diese Hörspielart anwenden.

Diese notwendige, wichtige Arbeit ist stecken geblieben. Bischoff, der schon in HALLO, WELLE ERDBALL eine subtile, rhythmisch genau ausgewogene Hörregie führt, der den Sprechern zu disziplinieren und ein Sprechensemble (unerfüllte Forderung an jeden Rundfunk) zu erziehen versteht, konnte seine Anfänge nicht überbieten, weil die thematische Pasis der Hörspiele zu eng war. Der Maschinenmensch, der Welttrubel, die Gleichzeitigkeit der Geschehnisse, das mußte zu einer schematischen Gliederung führen, die uns heute als der letzte Ausläufer des "Expressionismus" erscheint.

HALLO, WELLE ERDBALL ist ein interessantes Lehrobjekt für das, was erreicht wurde, und für das, was überwunden werden muß. Die Fehler liegen im Literarischen. Denn gerade diese auf akustische Kontrastwirkungen gestellte Hörfolge ist im verbindenden Text literarisch. Bischoff, der durch seine Kopisten geschädigt wurde, muß an die Wirklichkeit heran. Bestimmte, fixierte Ereignisse aufnehmen und zu einem Hörband verbinden (aus Gerichten, Fabriken, Bergwerken, von der Straße, aus Häfen). Er muß die Ereignisse wirken lassen, nicht die Betrachtung.

Darum sieht Walter Ruttmann bei seinem Hörspiel WEEKEND von jedem Text ab. Absolute Tonfolgen, wie seine Filme absolute Sehfolgen sind. Nur Geräusche, Klangfetzen,

Wortsplitters, fabelhaft geschnitten, gegeneinander abgesetzt, übereinander kopiert. Ein Hörfilm für Fachleute. Die praktische Verwendung? Diese Überkomposition, diese Nurform löscht die Wirklichkeit noch mehr aus als Bischoffs Sprecher. Ruttmanns Geräuschsplitters sind innerhalb eines anderen Films als akustische Akzente fabelhaft zu verwenden. Nicht als Selbstzweck. Hörfilm: Man hat jetzt ein wunderbares Studienmaterial. Eine akustische Bibliothek. Man kann Hörinszenierungen verleihen wie Filme. So gibt es auch Rundfunkinszenierungen auf Platten. Z. B. die vollständige Woyzeck-Inszenierung von Ernst Hardt. Wertvolle Lerngegenstände. Wird man zur mechanischen Sendung oder zur Sendung der lebendigen Aufführung übergehen?

(aus: Berliner Börsen-Courier, Nr. 226, 16. Mai 1930, Abend-Ausgabe)

W. G.: Fixierte Hörfolgen: Hallo - hier Welle Erdball - Weekend

Anschließend an die Arbeitstagung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft wurden den Teilnehmern im Funkhause die Tonfilme HALLO - HIER WELLE ERDBALL! von F. W. Bischoff und WEEKEND von Walter Ruttmann vorgeführt. In den einleitenden Worten wies Intendant Flesch darauf hin, daß diese Tonfilme (um Verwechslungen vorzubeugen, sollte man sie lieber Hörfilme nennen) auf Filmstreifen fixierte Hörfolgen sind, die durch die Montage eine rhythmische Exaktheit und eine Freiheit in der Wahl der Klangmittel erhalten, die von keiner unmittelbaren Sendung erreicht werden kann. Die Hörfolge HALLO - HIER WELLE ERDBALL ist bereits seit dem Jahre 1928 bekannt. Sie ist mehrmals von uns erwähnt und gerühmt worden. Heute fällt stärker auf, was damals noch selbstverständlich war: der expressionistische Sprecher, der die sachlichen Teile lyrisch zusammenfaßt und zu einem Ganzen zu gliedern versucht. Diese melodramatische Auffassung ist überholt. Stark wirken dagegen die räumlich und klanglich abgeschattierten Gespräche und andere feine Einzelheiten. Unübertroffen bleibt immer noch Bischoffs Regieleistung.

Moderner ist der neue Hörfilm WEEKEND von Walter Ruttmann. Hier ist unter Verzicht auf jede begriffliche Fixierung durch Worte aus einer Komposition von Geräuschen, Musikfetzen und typischen Redebruchteilen ein Klangbild des Wochenendes entstanden, das durch seine Knappheit und Konzentration viel stärker auf die Phantasie wirkt, als ein bildlicher Tonfilm, der ja das Auge mit bestimmten Vorstellungen belastet. Gewiß, diese Hörmontagen enthalten viel Willkürliches, aber sie sind - wenn auch nicht als Kunstwerk - so doch als eine gedrängte Zusammenstellung alles dessen, was an Typischem und Charakteristischem dem Menschen durch das Ohr vermittelt wird, zu werten. Überraschend auch bei Ruttmann die Differenziertheit der klanglichen Schattierung.

(aus: Der Deutsche Rundfunk, Berlin, 8. Jg., H. 21, 21. Mai 1930, S. 10)

N.N.: Die ersten deutschen Hörspielfilme

Im Rahmen der Veranstaltungen anlässlich des fünften Gründungstages der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft in Berlin wurden die ersten akustischen Hörfilme: HALLO! HIER WELLE ERDBALL! und WEEKEND vorgeführt. Der Berliner Intendant Dr. H. Flesch wies in einigen einleitenden Worten auf die fast unbegrenzten Möglichkeiten dieser Filme hin, die sich vor allem daraus ergeben, daß durch Überblendungen und andere technische Verfahren ganz neuartige akustische Wirkungen hervorgebracht werden können. Welche Nachteile für die künstlerischen Darbietungen freilich die verstärkte Mechanisierung, die durch die Einschaltung eines neuen technischen Mediums zwischen Originaldarbietungen und die Übertragungsmechanik notwendig entstehen muß, bedeutet, mag vorläufig dahingestellt bleiben.

Der Film HALLO! HIER WELLE ERDBALL! ist nach dem 1927/28 entstandenen Manuskript des Breslauer Intendanten J. W. Bischoff aufgenommen worden. Das Hörspiel war seinerzeit als erste "Hörfolge" mit starkem Erfolg über die Mehrzahl der deutschen Sender gegangen. Die Tonfilmwiederholung (unter der ausgezeichneten Regie von J. W. Bischoff) brachte nun deutlich die Schwächen und Stärken solcher Hörfolgen zum Bewußtsein. Schwächen sind alle ausgesprochenen Szenen, die Hörfolge schreit nach Tempo und gibt keinen Augenblick frei zu beschaulicher Besinnung. Damit ist gleichzeitig ein In-die-Tiefe-Dringen nicht möglich, und trotz aller ethischen Absichten wird eine Hörfolge an der Oberfläche schwimmen. Dagegen haftet das Schlagwort, und in diesem Sinne kann der Hörfolge kulturpropagandistische Bedeutung zukommen. In weit höherem Maße kommt die Hörfolge aber dem Unterhaltungsbedürfnis entgegen, indem sie durch ihre Vielseitigkeit imponiert.

Wenn dem Hörfilm HALLO! HIER WELLE ERDBALL! als ein ziemlich gelungenes Experiment eine gewisse künstlerische und praktische Bedeutung zuzuweisen ist, so deckt der Tonfilm WEEKEND von W. Ruttmann als Experiment eines sozusagen "abstrakten" Tonfilms in viel stärkerem Maße die unerhört akustischen Möglichkeiten dieser Erfindung auf. Der Inhalt ist nichts als eine Montage von Worten, Tönen und Geräuschen, fetzenhaft übereinander montiert, übereinander geblendet und geschnitten - ein symphonisches Gemälde von Arbeits- und Feiertag.

(aus: Bayerische Radio-Zeitung. Bayernfunk. Ausgabe C, München, H. 24, 1930, S. 6)

Christophor: Der Hörfilm

Beim Hörfilm gibt es nichts zu sehen, sonst wäre er ja nicht ohne weiteres für den Rundfunk brauchbar. Sein technisches Prinzip ist hier schon beschrieben worden: Es gelang, die Töne in

Lichtstrahlen von verschiedener Intensität zu verwandeln und dann ebenso zuverlässig auf einem Filmstreifen festzuhalten, wie der Klang beispielsweise in den Rillen der Schallplatte eingegraben ist. Aber der Hörfilm besitzt einen großen Vorzug: er läßt sich nachträglich sehr einfach überarbeiten und verbessern. Man kann Szenen kürzen oder neu zusammensetzen, indem der betreffende Teil des Streifens ausgeschnitten oder neue Aufnahmen zusammengeklebt werden. Welche neuen Wirkungsmöglichkeiten im Rundfunk diese Technik des Hörfilms bieten kann, zeigte kürzlich die Reichsrundfunkgesellschaft mit zwei Versuchen. Den einen von ihnen, WEEKEND von Walter Ruttmann, werden wir demnächst auch im Berliner Programm hören. Er besteht aus einer Folge von Geräuschen, die das Wochenende charakterisieren: plötzliches abbrechendes Maschinenstampfen, Schreibmaschinengeklapper, Fetzen von Telefongesprächen, Hämmer, Sirenen, Glocken, das eiserne Fabriktor - über hundert verschiedene Geräusche wurden festgehalten und aneinandergeklebt. Sie sind ineinander verschlungen, fast jeder Takt bringt ein neues, nach einiger Zeit kehrt das erste zurück, dann mehrere miteinander als Akkord: eine Geräuschesinfonie, die mit ihren Gesetzen an das rhythmisch musikalische Empfinden appelliert. Diese Doppelstellung - daß die Geräusche aus der Wirklichkeit stammen, aber zugleich musikalisch verarbeitet sind - macht den Film für manche anfangs nicht leicht verständlich. Sobald sich jedoch das Ohr in der neuen Form zurechtfindet, zeigt sich, daß dies keine bloße Spielerei bedeutet. Ein anderer Hörfilm enthält das Stück HALLO, HIER WELLE ERDBALL!, mit dem Intendant F. W. Bischoff vor drei Jahren die Entwicklung des modernen Hörspiels einleitete.

Das Wichtigste nur jetzt die Aufnahme einer repräsentativen Regieleistung von heute. - Niemals dürfen diese Hörfilme die direkten Aufführungen im Senderraum verdrängen; denn das müßte sehr bald zu einer Ausschaltung junger, experimentierender Kräfte führen. Aber in richtiger Dosierung besteht hier die Möglichkeit, die Programmarbeit zu rationalisieren und ein Repertoire von Spitzenleistungen zu schaffen, das endlich auch den kleineren Stationen zu einem ansehnlichen Niveau verhilft.

(aus: Die Welt am Montag, Berlin, Nr. 23, 10. Juni 1930)

Lothar Band: Radio-Kritik

Inzwischen ist Berlin in das Zeichen der "Neuen Musik 1930" getreten, die sich zum Teil mit akustischen Experimenten befaßt. (...) Gewissermaßen als Auftakt zu diesen technischen Versuchen führte der Berliner Sender zwei Rundfunk-Tonfilme vor, die also ohne Bilder, nur akustisch aufgenommen sind. F.W. Bischoffs Hörfolge HALLO! HIER WELLE ERDBALL! war ein früher Versuch, dem noch technische Mängel der Tonwiedergabe anhaften. Walther Ruttmanns abstrakter Tonfilm WEEKEND ist ein interessanter Beitrag zu diesem Thema. Hier

ist, ohne verbindenden Text, aus charakteristischen Geräuschen und Klängen des Alltags der Übergang von der Arbeit zur Feiertagsruhe und die Wiederaufnahme der Arbeit dargestellt. Eine fesselnde Klangmontage, ein beachtenswerter Versuch, ein technisches Kunststück.
(aus: Berliner Tageblatt, Nr. 287, 20. Juni 1930)

N.N.: Die ersten deutschen Hörspielfilme

Im Rahmen der Veranstaltungen anlässlich des fünften Gründungstages der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft in Berlin wurden die ersten rein akustischen Hörfilme vorgeführt. Es waren dies das Spiel HALLO! HIER WELLE ERDBALL des Breslauer Rundfunk-Intendanten Fritz-Walter Bischoff und ein Tonfilm WEEKEND von Walter Ruttmann. Der Film HALLO! HIER WELLE ERDBALL ist nach Fritz-Walter Bischoffs Hörspiel-Manuskript, das etwa im Jahre 1927/28 geschrieben wurde, aufgenommen worden. Das Hörspiel ist unserer Erinnerung nach über die Mehrzahl der deutschen Sender gegangen und hatte seinerzeit einen starken Erfolg. Es war übrigens das erste Spiel jener Reihe von funkischen Kunstwerken, die sich heut allgemein unter dem Namen "Hörfolge" eingebürgert haben. In hohem Maße kommt die Hörfolge dem Unterhaltungsbedürfnis entgegen, indem sie durch ihre Vielseitigkeit imponiert. Der Hörfilm HALLO! HIER WELLE ERDBALL ist der Anfang einer akustischen Funk-Film-Kunst, und zwar ein Anfang, der bereits seinerzeit, also 1927, in seinem ersten Experiment gelungen ist. Besonders die Regie F.W. Bischoffs ist eine bewundernswerte Leistung. Der Film WEEKEND von Walter Ruttmann geht ganz andere und neuartige Wege einer bildlosen Tonfilmkunst. Dieser Film ist sozusagen ein abstrakter akustischer Film. Akustisch war er besser als der Bischoff-Film. Die Klangtreue war von faszinierender Wirkung. Der Inhalt des Films ist nichts anderes als eine der Photomontagen ähnlicher Montage von Worten, Tönen und Geräuschen, fetzenhaft übereinander montiert, übereinander geblendet und geschnitten. WEEKEND ist ein sinfonisches Gemälde von Arbeits- und Feiertag: Maschinen stampfen, fauchen, Fernsprecher schrillen, Schreibmaschinen klappern, Glocken klingen, ein abgerissenes Gespräch weht herein, Glockenklang und Liebesgeflüster huschen vorüber. Es ist das akustische Bild des Arbeitsanfanges, der Arbeit und des Arbeitsschlusses, das Bild des Sonntagsausflugs und des stöhnend-qualenden Arbeitsanfangs am andern Morgen. Die Geräuscheindrücke von zweimal 24 Stunden sind zusammengedrängt auf etwa 11 Minuten Spielzeit.

Das allgemeine Interesse an dem Ruttmann-Film als Kunstwerk dürfte weit geringer sein als für den Film HALLO! HIER WELLE ERDBALL. Der Ruttmann-Film deckt die unerhört akustischen Möglichkeiten auf und übertrifft damit den akustischen Spielfilm. HALLO! HIER WELLE ERDBALL hat wiederum den Vorzug, daß er Wege weist zu einem akustischen

Hörspiel-Film, dem über den archivarischen Wert vielleicht eine sehr praktische Bedeutung zukommen wird.

(aus: Schlesische Funkstunde, Breslau, 4. Jg., 1930, Nr. 24, S. 3)

Acustos: Funk-Kritik der Woche

Aus Berlin kam die Veranstaltung "Hörspiele auf Tonfilmen". Da war zuerst Fritz Walter Bischoffs HALLO! HIER WELLE ERDBALL (Musik von Dr. Edmund Nick) zu hören, von dem bereits vor einiger Zeit eine Probeausgabe auf Schallplatten vorgeführt worden war. Der Gesamteindruck fiel ungünstiger aus, als nach der erwähnten Probe zu erwarten stand. Abgesehen davon, daß hier Altes und Überholtes auf neue Art serviert wird, muß doch gesagt werden, daß dieser Hörspiel-Tonfilm nichts von all dem an den Hörer weiterzugeben vermag, was der Autor vielleicht zu geben beabsichtigte. Es fehlt der große Schwung, mit dem das Stück zwar einsetzt, der aber im weiteren Verlauf der Handlung verloren geht und bis zum letzten Wort verschollen bleibt. Es gibt viele tote Strecken in diesem bedeutungslos gewordenen Hörspiel, die jegliches Interesse einschläfern, wobei zu berücksichtigen ist, daß der Erdball Tonfilm mit dem Original des Erdball-Hörspiels bekanntlich nicht mehr viel gemeinsam hat. Der zweite Tonfilm WEEKEND von Walter Ruttmann vermochte schon eher einen Eindruck zu hinterlassen. In wenigen Minuten zieht diese Sinfonie der Geräusche vorüber und vermag trotz fehlender Handlung und scheinbarer Zusammenhanglosigkeit doch ein Bild zu vermitteln, das die Absicht des Autors erkennen läßt. Die Eigenart und Neuheit der Idee wird sicherlich die meisten Hörer bewogen haben, auch die Wiederholung dieses Tonfilms nach den erklärenden Worten des mit großer Liebe für diesen Versuch sich einsetzenden Intendanten Fleisch anzuhören. Die akustischen Mängel sind allerdings ganz erheblich, denn es dröhnten Geräusche aus dem Lautsprecher, die auch das funkgeübteste Ohr und die kühnste Phantasie nicht zu deuten weiß.

(aus: Ostdeutsche Illustrierte Funkwoche, Breslau, 7. Jg., Nr. 25, 20. Juni 1930)

Altus: Achtung! Achtung! Hier ist die Kritik! Enttäuschungen über Enttäuschungen

Ein interessantes Abendprogramm brachte uns die "Hörspiele auf Tonfilmen", wozu Herr Intendant Dr. Fleisch recht wenig flüssig einleitende und überflüssige Worte sprach. Dabei bewies der Herr Intendant wieder einmal, daß er seine Hörer bedenklich unterschätzt, denn er hielt es für notwendig, noch einmal genau zu erklären, was wir gehört

haben. Herr Dr. Flesch, Ihre Hörer sind keine Blödiene! Der erste Tonfilm: HALLO! HIER WELLE ERDBALL! ist von Fritz Bischoff, und er war eigentlich die Arbeit nicht wert. Die Idee, an Hand von Zeitungsausschnitten und Übertragungsfetzen einen Blick in die sinnvoll-sinnlose Maschinerie des Weltgeschehens tun zu lassen, ist nun in Hörspielen schon zu Tode gehetzt worden. Aufnahmetechnisch allerdings ist der Tonfilm gut gelungen. Ebenso gut aufgenommen ist Walter Ruttmans WEEKEND, der aber viel auffallender und neuartiger ist. Nur mit Geräuschen ein Bild des Wochenendes zu malen, ist hier ganz glänzend gelungen. Der Hörer stellt sich sofort auf das Werk ein, die Geräusche sind plastisch und nie mißverständlich. Trotzdem muß vor Nachahmungen gewarnt werden, sie würden wahrscheinlich nicht mehr wirken.

(aus: Funk-Woche, Berlin, 5. Jg., Nr. 25, 22.-28. Juni 1930)

Ursus: Und noch einmal - - Hörspiel!

HALLO! HIER WELLE ERDBALL! eine Hörfolge von Fritz Bischoff, Musik von Edmund Nick. WEEKEND von Walter Ruttmann.

Der Berliner Sender bemüht sich also allen Ernstes um das Hörspiel! Merkwürdig, äußerst merkwürdig, mag der schlichte Hörer am Lautsprecher oder mit den Kopfhörern gedacht und den guten Kopf geschüttelt haben. Aber wie es nun auch sein mag, es bleibt bestehen, es war eine interessante Angelegenheit, ein Versuch, vom Intendanten Flesch mit einleitenden Worten, die einige Erklärungen gaben, versehen. Es handelt sich um Hörspiele auf Tonfilmen. Vor zwei Jahren hat man jene Hörfolge HALLO, HIER WELLE ERDBALL unmittelbar vor dem Mikrophon spielen lassen und nun hat man sie in eine besonders konzentrierte Form gebracht, genügend ausprobiert und ausgeschnitten und nur das Wichtigste übrig behalten, und was sich nun ergibt, ist eine Aufführung von äußerster Präzision, jedes, auch das kleinste zufällige Nebengeräusch ist gänzlich ausgeschaltet, jeder Ton findet seine eigene starke Wirkung.

In HALLO, HIER WELLE ERDBALL bekommt es der Hörer mit einer richtigen Sendestation zu tun. Die große, große Welt ist plötzlich klein geworden. In jedem Augenblick ist man mit einer anderen Station verbunden, hört aus England ein Fußballspiel, im nächsten Augenblick ertauscht man etwas von Bord eines Überseedampfers, im allernächsten die Todesschreie einiger, im Urwald von Eingeborenen ermordeten Forscher. Merkwürdig, höchst merkwürdig! wie gesagt, für den schlichten Hörer am Lautsprecher. Und beinahe - alles Hörspiel ließe sich vergessen - gäbe es nicht hin und wieder etwas von der "modernen" Erkenntnistheorie, die da ruft: die Welt, das Leben ist eine Tragödie! eine einzige Sensation!

Viel zwingender ist zweifellos Ruttmanns WEEKEND. Jede Handlung fehlt. Alles ist lediglich auf akustische Wirkung eingestellt, gänzlich in Geräusche aufgehoben. Man hört die Maschinen

der Fabriken mit ihrem Lärm, das Schulkind, das seinen Erbkönig herzusagen hat, das Telefonfräulein, von der man unter Nummer soundsoviel eine Verbindung verlangt. Weekend! Die Sirene der Fabrik ertönt, das Gemurmel der herausströmenden Massen, - abgerissene Worte einer Verabredung für den Sonntag, - Autohupen, - Glockenläuten, - Kindersingen zum Reigen, - Wanderlieder, - Hundegebell und Katzenschrei, - die Kapelle einer ländlichen Feuerwehr - fern - näher - nah - ganz nah - und ferner - immer ferner - bis sie endlich ganz in der Ferne verstummt.

Hier wird alles gestaltet, geformt durch Rhythmus und Musik, durch Geräusche. Merkwürdig, höchst merkwürdig, mag der schlichte Hörer am Lautsprecher gedacht haben, und doch, hier steht eine Form, eine neue Form, die etwas ungemein Zwingendes hat. Versuche, die, wenn auch eine gänzliche Lösung noch nicht gefunden sein dürfte, doch auf eine neue künstlerische Form des leider bislang so wenig genügend bedachten Hörspieles hoffen lassen.

Vom WEEKEND aus gesehen, stehen wir hier vor Möglichkeiten eines gänzlich umzugestaltenden Hörspieles. Einzig ein Hörspiel nur auf das Akustische gestellt, wie in diesem Spiel, wird manchem Hörer zu viel Unverständliches bringen oder eine gar zu gespannte Aufmerksamkeit voraussetzen, wenn aber hier ein Ausgleich mit formaler Handlung und besonders konzentrierter Akustik geschaffen werden könnte, so ließen sich endlich die erwünschten und unbedingt notwendig gewordenen neuen Wege für das Hörspiel erwarten.

(aus: Der Gral. Monatsschrift für Dichtung und Leben. Helios-Verlag, Münster i. W., 24. Jg., H. 11, August 1930, S. 1044-1045)

Jean Lenauer: Walter Ruttmann und sein Film ohne Bilder

Walter Ruttmann ist eine der faszinierendsten Filmpersönlichkeiten, denen ich je begegnet bin. Sein erstaunliches Gesicht, sein tiefgründiger Blick, seine langwüchsige Gestalt, seine mageren und nervösen Hände offenbaren den Menschen und seinen Geist.

Nichts ist schwerer, als diesem Mann ein intellektuelles Geständnis zu entlocken. Je näher man ihn kennt, desto mehr respektiert man sein Schweigen. Es scheint, als störe jede Frage die intensive innere Arbeit, die unentwegt seinen Kopf beschäftigt.

Er drückt sich aus, wie er denkt: Worte entweichen, bilden Sätze, doch man muß zwischen den Worten lesen und sie deuten, um sie in ihrer ganzen Tragweite und Subtilität zu verstehen. Man möge es mir nachsehen, wenn es mir nicht immer gelingt und mir zugleich erlauben, seiner Frau, der Pianistin Nina Hamson, zu danken, die mit seltener Klugheit und von einem bewundernswerten weiblichen Instinkt geleitet, oftmals errät und erklärt, was Ruttmann selbst nur in seinen Werken präzisiert.

Ruttman hat vor einiger Zeit in Berlin ein Hörspiel [Deutsch im Original] mit dem Titel WEEKEND fertiggestellt. Es ist ein sprechender Film ohne Bilder. Ja, ohne Bilder, keine Grammophon-Platte, sondern eine Aufnahme auf Film, im Geist des Films montiert, dem lediglich die rein visuellen Bilder fehlen; so wie man einst Stummfilme drehte, kann man heute sozusagen einen "Blindfilm" herstellen.

Fasziniert von der Möglichkeit, den Ton zu photographieren, hat Ruttman seine Versuche, von denen er uns in MELODIE DER WELT einen ersten Eindruck vermittelte, bis zur Perfektion vorangetrieben.

Ruttman sagt: "Die Erfindung des Ton- und Sprechfilms fällt mit dem augenblicklichen Bedürfnis der Musiker und Theaterleute zusammen, ihre Ausdrucksmittel zu erweitern. Ich gebe zu, daß die bisher erzielten Ergebnisse weit davon entfernt sind, meine Behauptung zu rechtfertigen. Nur selten wird der Ton auf sinnvolle Art eingesetzt. Man benutzt ihn allzuoft nur als Dekoration zur Unterstreichung des Bildes und vernachlässigt so gut wie ganz den wesentlichen Vorteil dieses neuen Mittels: die Möglichkeit, mit Hilfe von Tönen andere Dinge auszudrücken, die sich von den Bildern unterscheiden.

Von den Grenzen der Instrumente abgesehen, besitzen wir heute ausgedehnte Möglichkeiten: alles Hörbare steht uns zur Verfügung und wir können noch stärker aus dem Leben selbst schöpfen als wir dies schon mit dem Stummfilm taten. Dieser Bereich wird durch die Gegebenheiten des Raumes noch größer; es gibt eine Perspektive der Töne, so wie es eine Perspektive der Linien gibt, und man erhält, je nachdem, ob sich das Objekt dem Mikrophon nähert oder von ihm entfernt, eine unendlich variierte Skala von Tonwerten.

Ich bin durchaus der Meinung, daß die Tatsache der Reproduktion von Naturtönen, von Geräuschen, die wir so nebenbei aus dem Leben greifen können, ebensowenig Kunst darstellt wie die Tatsache einer zufälligen Photographie der Bilder, die wir ringsum vorfinden. Aber diese Tatsachen bilden den Stoff, aus dem Kunst entsteht. Die Kunst tritt auf, um aus all diesen disparaten Elementen eine harmonische Abfolge auszuwählen, zu koordinieren und zu komponieren.

Der Sprechfilm, der es erlaubt, eine Tonmontage auf die Art anzufertigen, wie die Cineasten bisher den Schnitt ihrer Filmbilder handhaben, macht diese Komposition künftig möglich. Dann ergänzen sich Bild und Ton in einer derartigen Harmonie, daß der eine häufig nur noch die Verlängerung des anderen ist.

Dieses Verfahren habe ich in WEEKEND, meinem Film ohne Bilder, angewandt. Durch eine entsprechende Montage habe ich versucht, dem Ton seine größtmögliche Wirksamkeit zu geben; ich habe ihn keineswegs wie ein Spielzeug, sondern als Thema einer Partitur benutzt."

Hier nun ein Auszug aus dem Schnittplan zu WEEKEND, ein Film, der den bewegenden Klangreichtum vergegenwärtigt, den ein Schöpfer vom Range Ruttmanns in einem Ausschnitt unseres Alltags zu entdecken vermag:

1. Jazz der Arbeit.

- a) Heiterer, fast rein musikalischer Jazz der Arbeitsgeräusche; rhythmisch stark durchgearbeiteter Kontrapunkt.
- b) Einfacherer Kontrapunkt: die einzelnen Geräusche in ihrer Dringlichkeit stärker charakterisiert.
- c) Die ätzende Maschinerie der Arbeit: Überdruß, Qual der Arbeit, Erschöpfung. Maschine r i t a r d a n d o.

Das 'Material' für diesen Jazz setzt sich zusammen aus den Geräuschen von: Schreibmaschinen, Telefonklingel, Registrierkasse, verschiedenen Maschinen, Hämmern, Sägen, Feilen, Diktieren und Kommandos.

Es folgt der sonntägliche Ruhetag, der Exodus aufs Land, das Leben im Freien, die Heimkehr, die Wiederaufnahme der Arbeit.

Es fällt schwer, sich nach diesen knappen Notizen über die Fülle der neuen Möglichkeiten klarzuwerden. Vielleicht können einige Beispiele die Vorstellung verdeutlichen. So wird das Wort "Wiedersehn" mittels der Montage wie ein musikalischer Akkord eingesetzt. Die drei Silben, aus denen es besteht, ergeben durch unterschiedliche Betonungen, gesprochen von verschiedenen Stimmen, eine wirkliche harmonische Folge.

In einem bestimmten Augenblick wird die Zahl "vier" auf eine besondere Art und Weise benutzt, d.h. als klangliche Verbindung. Ein Anrufer verlangt eine Telefonnummer, die mit "vier" aufhört. Die "vier" wird von einer Kinderstimme aufgenommen: vier mal vier ist... Und ein Fahrstuhlboy fällt ausrufend ein: vierter Stock, Damenwäsche, Babywäsche usw..

Der Einsatz der Worte dient nicht der Verbreitung von mehr oder minder geschmacklosen Scherzen, genausowenig wie die Geräusche als Belustigung für große und kleine Kinder gedacht sind (amüsiert sie das wirklich?). Es geht darum, der Klangwelt zu ihrer menschlichen Bedeutung zu verhelfen.

So werden die Sprachbarrieren, die mit dem Aufkommen der talkies scheinbar errichtet wurden, demontiert. Man versteht ohne weiteres die Handlung, ohne nur irgendwie die Sprache der Darsteller zu kennen.

(aus: Pour vous, Paris, Nr. 88, 24. Juli 1930. Deutsche Übersetzung: Helma Schleif)

Nina Hamson: Berliner Post. Ein neues Werk von Ruttmann

Aus Berlin erreicht uns eine auf den ersten Blick ziemlich überraschende Nachricht: Walter Ruttmann hat soeben einen Film ohne Bilder fertiggestellt, das heißt eine Orchestrierung der natürlichen Geräusche, die er auf Tonfilm, also mit rein kinematographischen Mitteln und Technik aufgezeigt hat. Der folgende Beitrag berichtet von der Neugierde und Anteilnahme, die dieser Film ohne Bilder in Berlin hervorgerufen hat.

In der Kunst, wie in jeder lebendigen Entwicklung, kommt es vor, daß etwas unvorhersehbar Neues auftritt. Allein die Tatsache dieser grundlegenden Neuheit - oft jede neue Formel sprengend - sorgt leicht für Verwirrung. Man möchte gerne vorbehaltlos das Unbekannte anerkennen, das uns eine noch nicht dagewesene Ausdrucksform enthüllt: aber man diskutiert, kritisiert, urteilt und zurück bleiben allein Gewissensbisse, die Idee oder ihre neue Ausdrucksform - die allein schon ihrer Jugend wegen vor unserem stets wachen kritischen Geist Gnade finden sollten - nicht mit uneingeschränktem Vertrauen annehmen zu können. Hier nun ist ein Kunstwerk entstanden.

Es ist in der Idee, den Mitteln und der Ausdrucksform so entschieden neu, daß man weder weiß, wie man es benennen noch wo man es einordnen kann; gleichzeitig ist es in seiner Perfektion, Komplexität und starken Einfachheit so geschickt, daß es zu jenem Kreis glücklicher und strahlender Schöpfungen gehört, die in ihrer integralen und endgültigen Vollendung scheinbar spontan entstanden sind.

Walter Ruttmann hat mit Hilfe eines Tonaufnahmegerätes neben einer neuen Musik auch eine Kategorie neuer Sinnesempfindungen im Bereich der Kunst geschaffen, für die es bis jetzt noch keinen festen Begriff gibt.

Das Werk heißt WEEKEND und dauert nicht länger als zwölf Minuten: es zeichnet mit Hilfe von vertrauten Geräuschen, alltäglichem Lärm und Klängen der Natur, eingefangen vom Aufnahmegerät, den Übergang des Arbeitstages zum Feierabend, den Sonntag im Grünen (vom Hahnschrei und Kinderreigen bis zum Grunzen der Besoffenen), den Überdruß bei der Wiederaufnahme der Arbeit am Montag Morgen nach.

Keine symbolhaft überhöhten Maschinengeräusche, kein verstärktes Hahnekrähen: Alltagsrealität, aber transponiert, erhöht durch die Logik des Schnitts. Der Beweis ist erbracht: wie beim Bild-Film braucht das Rohmaterial, die Grundlage des Werks, an sich keineswegs künstlerisch zu sein; dort, wo der Schnitt ausreicht, dieses Material selbst zum Kunstwerk zu erheben, erweisen sich jede theatermäßige oder lyrische Rhetorik als überflüssig, ja als schädlich.

Welche Perspektiven, welche neue Lösungen eröffnen sich hier! Erweiterung der musikalischen Komposition? Ja, auch das. Die Grundsätze der Klangkomposition, angewandt auf den Lärm und alle Geräusche, die am Ursprung der Töne stehen. Die Gesetze der Harmonie, die Prinzipien des Kontrapunkts, durch den Willen des neuen Komponisten transponiert, mittels Schnitt und Montage, rhythmisch gegliedert nach den ewigen Gesetzen der Kunst und der Persönlichkeit. Gleichzeitig entsteht daraus etwas anderes, darüberhinaus gehendes: die erste wahre Lösung des Problems, das sich bei jeder Beziehung zwischen der Komposition eines Werkes und seiner Reproduktion stellt.

Das Wunder einer musikalischen Komposition liegt in der Partitur und man sollte diese wie ein Buch zu lesen wissen; die Art ihrer Wiedergabe fällt in den anderen Bereich der Interpretation: sie fällt unmittelbar unter diese Bedeutungen, hat so einen absoluten Wert, unabhängig von jedem intellektuellen Eingriff. Somit erscheint das musikalische Werk als eine Art Kompromiß zwischen zwei verschiedenen faktischen Ordnungen und daraus entsteht nur selten eine Einheit. In Ruttmanns "Hörspiel"* [Deutsch im Original] wird zum ersten Mal eine Formel eingeführt, in der Komposition und Reproduktion zusammenfallen, in der beide Operationen eng miteinander verbunden sind und der Autor für beide gleichermaßen begabt sein muß. Das hat nichts zu tun mit dem Versuch gewisser Komponisten, die ausschließlich den Gesetzen der Komposition folgend, ihr Werk gleich einer trockenen Reportage unmittelbar in eine vorgefertigte Form gossen. Indem sie sich nicht um die Reproduktion kümmerten, schufen sie unharmonische und mißtönende Werke.

Dennoch erweist sich der Vergleich des neuen Werkes von Ruttmann mit einer musikalischen Komposition als wenig überzeugend, selbst wenn man die neue Musik berücksichtigt, die durch die Unzulänglichkeit der Mittel, über die sie verfügt oder durch deren fehlerhaften Gebrauch, meist nur ein "Ersatz" [Deutsch im Original] dessen ist, was sie wiederzugeben vorgibt. Es scheint fast so, als ob sich dieses Werk mehr dem Wesen und den Ausdrucksformen der literarischen Schöpfung näherte. Wie in gewissen Romanen, deren Rohmaterial aus Wörtern besteht - Urelemente der Sprache, zusammengefügt, um einen Stil zu ergeben - resultiert die Harmonie dieses Films mehr aus der Verbindung einfacher Details, Assoziationen, Beziehungen und Ähnlichkeiten denn aus der Polyphonie bereits bestehender Akkorde. Daher diese gänzlich neue, rasche Abfolge des Hörspiels: kurze, aber pausenlose Sätze im Gegensatz zu langen musikalischen Sätzen mit einer gewundenen Entwicklung.

Welche Aussichten für den Tonfilm! Wenn in einer sorgfältig gearbeiteten Komposition Bild und Ton, jeder für sich und in seinem Bereich, gleichwertig sind, so kann aus ihrer Verbindung ein fruchtbares Werk entstehen. Aber nur unter dieser Bedingung.

* Akustisches oder auditives Spiel. So bezeichnet Ruttmann seinen Film ohne Bilder.

Der Film beginnt mit einem rhythmisch und musikalisch durchgearbeiteten Jazz: der Jazz der Arbeit, nachgebildet, synkopiert durch Geräuschfetzen verschiedener Maschinen. Auf diesen Jazz folgt eine großartige Sprach-Montage, nach Prinzipien und Gesetzen ausgearbeitet, die ebenso neu sind wie das ganze Werk.

Ein Beispiel:

Die ernste Stimme eines Geschäftsmannes verlangt am Telefon den Anschluß "Dönhoff 2440". Ruttmann schneidet die Null; unmittelbar nach der Vier hört man die Stimme eines anstelligten Schülers: "Vier mal vier ist".

Die zweite Vier ist an die monotone Litanei des Fahrstuhlführers angebunden: "Vierter Stock, Lebensmittelabteilung, Schuhwaren ..."

Eine neue Form einer verketteten Sprache. Es handelt sich weder um Alliterationen noch um Reime. Beispielsweise nehmen ähnliche Sätze, mit einer anderen Betonung ausgesprochen, eine abweichende Bedeutung an, bekommen eine andere Farbe, wenn Ruttmann sie für unterschiedliche Bedeutungen benutzt.

Es ist das Tonaufnahmegerät, das diese neuen Möglichkeiten eröffnet. Die Aufnahme mittels Schallplatten erlaubte nicht, was der Tonfilm technisch ermöglicht: in der Masse der Klänge zu schneiden, Stück für Stück auf dem Streifen zusammenzufügen, in genau dem vom Autor verlangten Rhythmus zu montieren. So erreicht man einen unermeßlichen Reichtum, den die genialste, ausgefeilteste und pointierteste Inszenierung nicht verwirklichen kann. Sie würde weder die Anwendung einer so unerschöpflichen Materie noch ihre Reduktion auf vom Komponisten vorbestimmte Rahmen erlauben; nur die Montage erlaubt diese strengste Genauigkeit.

Es ist schon lange her, daß die Technik in der Kunst ein Anliegen unterstützt hat, das diesen Einsatz lohnte. Der große Irrtum und der grundlegende Fehler liegen immer darin, eine neue Technik um ihrer selbst willen anzuwenden.

Hier haben Wille und Intelligenz das Material, die Grundform, besiegt.

Aus diesem Sieg ist eine musikalische, rhythmisch gegliederte Komposition von vollkommener und natürlicher Schönheit entstanden.

Dieses Werk, das den Beginn einer neuen Kunst markiert, zeigt auch deren Vollendung an. (aus: La Revue du Cinéma, Paris, 2. Jg., Nr. 12, 1. Juli 1930, S. 70-71. Reprint, Paris 1979, S. 822-823. Deutsche Übersetzung: Jeanpaul Goergen)

Janine Bouissououse: WEEKEND von Walter Ruttmann

Man nennt WEEKEND einen "Film ohne Bilder", was Anlaß zu einem bedauerlichen Mißverständnis gibt: man fragt sich, woraus dieser Film eigentlich besteht, dem die Bilder *f e h l e n*:

man vermutet, daß es sich um ein merkwürdiges Avantgarde-Experiment handelt und manche haben WEEKEND mit jenem Wohlwollen bedacht, das diese Versuche verdienen.

Diese unglückliche Bezeichnung hat den Geist des Werkes verfälscht, denn die Bilder *f e h l e n* nicht, für das, was er sagen wollte, brauchte Ruttmann sie nicht, er hat ganz einfach die Töne benutzt, wie man bisher das Bild benutzte, und es ist ihm vollkommen gelungen; er hat etwas geschaffen, wofür es noch keinen Namen gibt, eine neue Musik, eine Musik, die mit Mitteln, die eigentlich dem Film entstammen, realisiert wurde und aus diesem Grund konnte man sagen, WEEKEND sei ein Film. Geräusche, wirkliche Geräusche wurden aufgenommen und montiert: Motorengerumm, Glockenläuten, Vogelstimmen, Telefonklingeln, Orgel- und Akkordeonklänge, Sirenen, Maschinenlärm: Geräusche, keine nachahmende Harmonie. Aus dieser Musik entstehen die Bilder: zum Beispiel das Crescendo und Decrescendo des Musikcorps rufen unausweichlich einen defilierenden Umzug in Erinnerung. Man *s i e h t* die Kinder, die im Kreis tanzen, man *s i e h t* die Liebespärchen, die sich in den Wald verziehen, man *s i e h t* den Stammtisch ein Trinklied anstimmen. WEEKEND, ein blinder Film, wie Ruttmann sagt, ist in Wirklichkeit eine Filmsymphonie.

(aus: La Revue du Cinéma, Paris, 3. Jg., Nr. 18, 1. Januar 1931, S. 58. Reprint, Paris 1979, S. 1290. Deutsche Übersetzung: Helma Schleif / Jeanpaul Goergen)

Alexander Hackenschmied: Film ohne Bilder

Der *F I L M O H N E B I L D E R* ist in Berlin entstanden. Sein Autor ist Walter Ruttmann. Es handelt sich dabei um die Orchestrierung natürlicher Geräusche, die in heute üblicher Art (in diesem Fall nach dem System Tobis-Klangfilm) auf einem Film festgehalten wurden. Der Autor bezeichnete diese neue Art seines Schaffens "Hörspiel" [deutsch im Original] (im Unterschied zum bisherigen Lichtspiel [deutsch im Original]). Obwohl das künstlerische Material nur der Ton ist, bleiben die Ausdrucksmittel dieser Form rein filmisch. Ruttmanns erstes Werk dieser Art heißt WEEKEND, er dauert nur zwanzig [recte: elf] Minuten. Sein Inhalt besteht darin, daß ein Arbeitstag in einen lebhaften Samstagabend und dann in einen frohen Sonntag in freier Natur übergeht und wieder in den alltäglichen Montag mündet. Es gibt hier weder den symbolhaften Lärm von Maschinen noch das vielfache Geschrei von Federvieh. Nur ganz alltägliche, ungeglättete Geräusche, die jedoch vom Filmschnitt logisch transportiert werden. Ein erneuter Beweis dafür, daß der Rohstoff für ein Filmwerk an und für sich keinerlei "künstlerischen" Bedingungen entgegenkommen muß. Jedwede Theaterhetorik und Lyrik ist überflüssig, schädlich, der bloße Schnitt genügt, sie auf die Ebene der Kunst zu erheben. Das *H ö r s p i e l* eröffnet ein neues Feld für die musikalische Komposition. Selbst die nichtmusikalischen Geräusche können sich den Prinzipien der Komposition und den

Harmoniegesetzen unterordnen. Das Hörspiel hat allerdings keine langen Musiksätze, die sich ornamental entwickeln. Es setzt sich aus kurzen, einfachen Details zusammen, aus Assoziationen, Klangbeziehungen und Formen, die ohne Pausen ineinander übergehen und ungewöhnlich schnelle Wechsel und einen bestimmten Tonfall ermöglichen. Das ähnelt einigen literarischen Ausdrucksweisen, bei denen Wörter und Vorstellungen assoziativ ungeachtet der syntaktischen Regeln aneinandergereiht werden. Was für eine Perspektive für das Tonkino! Die selbständig perfekte Geräuschkomposition neben der unabhängig davon entwickelten Bild- und Bewegungskomposition. WEEKEND beginnt mit rhythmischem und musikalischem Jazz. Jazz der Arbeit, der von Synkopen zerrissene Lärm des Alltags. Dazu eine grandiose Wortmontage, eine Montage, die ebenso neu ist wie das ganze Werk. Ein Beispiel: Die ernste Stimme eines Geschäftsmannes ruft (ins Telefon): "Dönhoff 42-40!" Ruttmann schneidet das "-zig" weg. Gleich nach "vier" hören wir die Stimme eines Schülers: "Vier mal vier ist...". Die letzte "Vier" vermischt sich mit dem monotonen Ruf eines unsichtbaren Liftboys. "Vierter Stock - Lebensmittel - Schuhwaren...!"

Das sind neue Möglichkeiten, die die Tonaufnahme auf dem Filmstreifen anbietet. Die Plattenaufnahme gestattet sie bei weitem nicht. Der Filmstreifen mit der Tonaufzeichnung läßt sich beliebig zerteilen, zusammenfügen, die Geräusche lassen sich umstellen, rhythmisch gliedern usw., also nicht anders als die Filmbilder bisher. Möglich ist eine klangliche "mise en scène" [französisch im Original]. Ruttmanns erster Versuch ist bereits so durchgearbeitet, daß er die Entwicklungsrichtung weiterer Arbeiten auf diesem Gebiet klar absteckt. Ruttmanns WEEKEND ist schön.

(aus: Studio, Prag, Nr. 9, 1930, S. 276. Deutsche Übersetzung: Karl-Heinz Jähn)

Charles E. Stenhouse: And Thus It Goes On

Walter Ruttman, always an experimentalist, has produced film without images, which he refers to as a "hörspiel." It is a development of his experiments in MELODIE DER WELT and should be considered rather as a demonstration of how sound upon film can be cut and mounted than as a work complete in itself. This acoustic play - for it cannot in reality be called a film - is entitled WEEKEND and has captured the sounds from the close of a working-day to the commencement of the holiday. It is a pioneering effort at mounting sound and of further reaching effect than ROMANCE SENTIMENTALE by Eisenstein and Alexandroff.

(aus: Close Up, Riant Château, Territet, Schweiz, 7. Jg., Nr. 6, Dezember 1930, S. 393ff., hier: S. 395 / Kraus Reprint, Nendeln, Lichtenstein, 1969)

Lea Schiavi: Ein Interview mit Walter Ruttmann, dem Regisseur des Films ACCIAIO

An der Via Cassia, in einem weißen Haus, weit von dem Lärm der Stadt, inmitten von Feldern wohnt Walter Ruttmann, der Regisseur, den die C i n e s engagiert hat für die Inszenierung von ACCIAIO, einen Film, der vor kurzem in den Stahlwerken von Terni gedreht worden ist.

Teils wegen des sehr schönen Wetters, teils aus Neugier, von Ruttmann selbst etwas über den besagten Film zu erfahren, entschloß ich mich gestern, einen Zug zu nehmen und den Wolf in seiner Höhle aufzustöbern; der Wolf jedoch lief, als ich eintraf, in einem kleinen Garten, der das Haus umgab, herum und ließ es sich in der Sonne gefallen, die uns Rom mitten im Winter zum Geschenk macht.

Als er meine Schritte hörte, drehte Ruttmann sich verwundert um und schaute.

-Guten Tag - habe ich gesagt - was für ein bezaubernder Fleck Erde.

-Oh...! - hat er, als er mich wiedererkannte, geantwortet - Wie kommt es, daß Sie so weit herausfahren? Kommen Sie herein.

- Ich habe durch Zufall erfahren, daß Sie heute frei haben, und dann habe ich mich beeilt, um Sie zu interviewen.

Ein leichter Widerwille huscht über das Gesicht meines Gastgebers. Um sein Wohlwollen zu erwerben, sage ich:

- Dieser Ort ist so schön, daß ich, auch wenn Sie keine Lust haben zu reden, sehr gern ein wenig hier bleiben möchte, ganz ruhig, um dieses Wunder von einem Panorama zu betrachten.

- Nein, nein - entschuldigt sich Ruttmann. - Sie haben ganz richtig gehandelt, mich besuchen zu kommen, aber ich bitte Sie, sprechen wir nicht über den Film ACCIAIO: er ist noch nicht fertig; und ich weiß selbst noch nicht, welches Ergebnis ich von meiner Arbeit erwarten darf.

- Gut - antworte ich und setze eine freundliche Miene zu meinem Mißerfolg auf. Sprechen wir über alles außer darüber. Einverstanden?

- Wollen Sie im Garten bleiben? - fragt mein Gastgeber.

- Ja. Dieser Ort ist so still, als wäre er weit von der Stadt entfernt. Wie haben Sie ihn gefunden?

- Durch Zufall. Es ist meine Vorliebe, an den Toren einer großen Stadt zu wohnen; denn auf die kann ich nicht verzichten und auf das Land auch nicht. Auch in Paris, in Berlin und in München habe ich meine Ateliers immer in den Vororten gemietet.

- Malerateliers? Wie das denn?

- Weil ich einmal Maler war. Ich war auch Musiker und Architekt.

- Und wann haben Sie sich dem Film zugewendet?

- Eines Tages spürte ich, daß die mir zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel nicht ausreichten, die Menge meiner Empfindungen auszudrücken. Das Bild reichte mir nicht mehr, ich fühlte den Wunsch, aus dem durch den Rahmen begrenzten Raum herauszutreten, die

Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks zu vergrößern: damals unternahm ich den ersten Versuch mit einem abstrakten Film (d. h., wie Sie sagen, einem futuristischen Film): TÖNENDE WELLEN [recte: LICHTSPIEL OPUS 1].

- Das ist sehr interessant, sagte ich - aber zu welchem Zeitpunkt haben Sie mit Ihrem Experiment begonnen?

- Ungefähr 1920. Meine Freunde fanden meine Arbeit originell und schön, die Leiter der Filmgesellschaften allerdings, an die ich mich gewandt hatte, antworteten mir, daß meine Art von Film für das Publikum nicht geeignet sei. Der erste Regisseur, der mir einen offiziellen Auftrag erteilte, war Fritz Lang. Er inszenierte DIE NIBELUNGEN, und er beauftragte mich, die Szene mit Brünhildes Traum zu gestalten.

- Aber was war der erste Film, der abgesehen davon, daß er Ihrem Kunstanpruch genügte, von dem breiten Publikum zustimmend aufgenommen wurde?

- SYMPHONIE EINER GROSSTADT, den ich 1925 [recte: 1927] drehte und der einen so großen Erfolg errang, daß ich den Wunsch hatte, Die Melodien der Welt [recte: MELODIE DER WELT] zu komponieren.

- Also, dann gehört auch der Film Melodien der Welt [recte: MELODIE DER WELT], der vor wenigen Tagen im "Quattro Fontane" aufgeführt wurde, zu einer Arbeitsweise, die Sie schon wieder hinter sich gelassen haben?

- Ich weiß nicht, ob ich das große Glück habe, bei jeder eigenen Arbeit die vorangegangene hinter mir zu lassen, aber Melodien der Welt [recte: MELODIE DER WELT] hat mir von 1927 [recte: 1929] bis heute viel Genugtuung verschafft. In Paris wurde der Film das erste Mal in einem Kino am Montmartre als zweiter Teil eines Programms gezeigt. Die erste Ankündigung trug in großen Buchstaben den Titel des Films, der meinem voranging, während "Melodien der Welt" [recte: MELODIE DER WELT] so klein gedruckt war, daß man es kaum lesen konnte. Aber das zweite Plakat vergrößerte die Schrift, die meinen Film ankündigte und auf dem dritten war der Ehrenplatz für mich reserviert. Das sind Kleinigkeiten - fügt er lächelnd hinzu - die einem aber doch Freude bereiten.

- Ich glaube Ihnen. Ich kenne Ihren Film, der, obwohl er nicht zu Ihren jüngsten Arbeiten gehört, unzweifelhaft eine neue Sensibilität verrät und eine Art künstlerischer Verwirklichung von großer Könnerschaft.

- Sie sind sehr freundlich, erwidert er lächelnd. Aber alle Italiener sind, außer daß sie sehr gute Gastgeber sind, sehr freundlich. In Terni ist meine Arbeit durch den Eifer derjenigen, die sich bereitgefunden hatten, mit mir zusammenzuarbeiten und durch die ausgesuchte Höflichkeit unserer Gastgeber erheblich beschleunigt worden. Wir konnten daraus einen großen Vorteil für unsere Arbeit ziehen. Ich habe niemals so bequem gearbeitet, und dafür bin ich Italien und der Cines dankbar, umso mehr, als sie mir mit der Einladung zu dieser Arbeit eine Gelegenheit geboten hat, die Italiener richtig kennenzulernen.

- Wenn dieser Film fertig ist - frage ich, um ihn ungewollt doch noch über ACCIAIO reden zu lassen - haben Sie weitere Pläne?

- Ich habe schon ein fertiges Drehbuch, aber ich weiß noch nicht, was ich damit anfangen werde. Ich möchte mehr Schallplatten einspielen.

- Schallplatten? - frage ich überrascht, - Lieder vielleicht?

- Es war nicht eigentlich Musik, die ich vor einiger Zeit aufgenommen habe, sondern die Musikalität der Töne. Ich könnte sagen: Tonfilm ohne Film.

- Ich würde sehr gern eine dieser Platten hören, haben Sie eine?

- Ich habe WEEKEND (Von Samstag abend bis Montag früh) bei mir. Wenn Sie wollen, kann ich es Ihnen vorspielen. Gehen wir hinein, die Sonne ist längst verschwunden und es wird langsam kalt. Die Sonne war tatsächlich untergegangen und hinterließ einen breiten Streifen schillernder Seide, der aus hellem Rot, hinter dem Monte Mario, übergang in ein zartes Rosa wie Erdbeerbonbons. Einige Lichter, blasser noch als die Helligkeit des Abends, blinken hier und da auf aus der nur wenig entfernten Stadt. Hinter dem Schutz der Pinien, die vor uns stehen, räkel sich Rom zart und genüßlich unter den Liebkosungen der Nacht.

In Ruttmanns Arbeitszimmer knacken große Holzklötze in einem Kamin mit kindlichem Lachen. Ich mache es mir in einem Sessel bequem. Ein weiches Licht erhellt das Zimmer. Die Stahlnadel kratzt über die Schallplatte.

Da ist zuerst das Quietschen einer Feile und das Hämmern auf einem Amboß, gefolgt von dem Geräusch einer Werkstatt. Eine Stimme fragt nach einer Telefonverbindung: Bitte... Zwischen dem Lärm einer Säge und dem Drehgeräusch von Motoren verliert sich die Nummer, wütend verklingt die Stimme: die Leitung ist unterbrochen.

Eine Sirene pfeift. Geräusche lassen nach und hören plötzlich auf. Man kann nicht beschreiben, wie suggestiv dieses unverhoffte Ende der lärmenden Stimme der Arbeit wirkt, die der fröhlichen Erholung des Volkes an einem Feiertag vorausgeht.

Leute, die sich waschen, die sich anziehen, die vor sich her pfeifen: die Arbeiter, die sich unter einem allgemeinen Stimmgewirr entfernen, ein Nachzügler, der sich in dem menschenleeren Umkleideraum beeilt.

Ein feierliches Glockenläuten verkündet den Sonntagmorgen. Stimmen, Rufe, Verliebte, die sich treffen, Straßenbahnen, U-Bahnzüge, Eisenbahnen, Autobusse, die losfahren. Hupen, die aufheulen, kirchliche Gesänge, unbeschwerte Lieder, das Rauschen der Bäume, das Murmeln der Quellen, Chorklänge, sorgloses Lachen, das Gackern von Hühnern, der Gesang der Vögel, das Gebell von Hunden, verliebtes Geflüster, und das Geräusch eines Kusses, das sich verschmitzt in das Miauen eines verliebten Katers auflöst. Glocken, die den Abend einläuten, gedämpft von Schatten, die Rückkehr der fröhlichen Gesellschaft in die Stadt. Die letzten Lieder, die von dem langsamen Klang einer Ziehharmonika begleitet werden, die letzten Verabschiedungen und der Sonntag ist beendet.

Das Klingeln eines Weckers, das eilige Klopfen an einer Tür, das faule Gähnen von jemandem, der sich beim Aufwachen räkelte. Eine Werkstattsirene heult. Das Hämmern setzt wieder ein, es ist Montag morgen. Dieselbe Stimme fragt wieder am Telefon und buchstabiert: Bitte: 5 4 3 Hallo!

Bei geschlossenen Augen, tief in meinem Sessel, habe ich die Schallplatte von Ruttman gesehen. Gesehen; denn die Bilder, die durch ihre entsprechenden Klänge festgehalten sind, treten in der Retina unserer Augen mit äußerst lebendiger Wirklichkeit wieder zusammen.

- Sehr schön. Mehr kann ich nicht sagen. Ich nehme an, wenn diese Bilder über den Rundfunk gesendet werden, müßten sie einen großen Erfolg erzielen.

- Sie sind auch tatsächlich vor kurzem von den Rundfunkanstalten von London und Berlin gesendet worden. - Trinken Sie eine Tasse Kaffee?... fügt er hinzu.

Eine sympathisch einfache Frau in den Vierzigern, die Ruttman sich aus Terni mitgebracht hat, und die ihm den Haushalt versorgt, fragt, nachdem sie das Tablett mit den Tassen abgestellt hat:

- Wollen Sie das Huhn gebacken oder gekocht?

- Gekocht, antwortet er. - Ist es ein Hahn? fragt er interessiert.

Ja. Freudestrahlend dreht er sich zu mir um und sagt:

- Ich bin sehr froh, daß es ein Hahn ist. - Warum? frage ich neugierig.

- Weil ich hoffe, daß es derjenige ist, der jede Nacht wie ein Wahnsinniger kräht, wenn ich gerade dabei bin, wieder einzuschlafen.

Jetzt ist es dunkel. Ein Schimmer von künstlichem Licht umgibt Rom, das sich deutlich gegen die dunkle Bläue des Himmels abzeichnet.

Ich verabschiede mich. Der Gastgeber begleitet mich bis zum Gartenzaun und bedankt sich für den Besuch.

- Bis zum nächsten Mal, - sage ich ihm, und alles Gute für den Hahn.

(aus: L'Impero d'Italia, Rom, 31. Dezember 1932. Deutsche Übersetzung: Wolfgang Boerner)

Folgende Hefte von MASSEN MEDIEN UND KOMMUNIKATION sind noch erhältlich:

- Heft 32: R. Döhl:
Rezeption der Arbeitslosigkeit in literarischen Rundfunkprogrammen zu Beginn der dreißiger Jahre
- Heft 33: R. Brütting/ P. Masson:
Unsere Heimat - Ihre Heimat ? Zu den Hörfunkprogrammen der ARD für Italiener und Spanier
- Heft 37: P. Gerdes:
Arbeiter und Intellektuelle - Kein Thema für den deutschen Stummfilm zwischen 1911 und 1930
- Heft 38: A. Berns:
New York Dada Magazins 1915-1921 (2. Auflage)
- Heft 40: A. Treske:
Fernsehen... Eine Zeitschrift.. Ein Verein. Beiträge zur Fernsehdiskussion aus der Zeitschrift "Fernsehen" von 1930 und 1932
- Heft 41: K. Hickethier:
Medienzeit - Beschleunigung und Verlangsamung
- Heft 42: R. Kwai:
Die Geschichte der japanischen Jugendcomics nach dem 2. Weltkrieg
- Heft 43: K. Füllner:
Dada Berlin in Zeitungen: Gedächtnisfeiern und Skandale (2. Auflage)
- Heft 44: R. Albrecht:
Symbolkrieg in Deutschland 1932
- Heft 46: C. Suhr/ S. Iskender - Thoring/ D. Klitzke:
Zwei Untersuchungen zum türkischen Film
- Heft 49: P. Faigel:
Wenn Schüler schreiben. Ein Bericht aus der Praxis schulischer Schreiberziehung
- Heft 53: J. Manderbach:
Das Remake - Studien zu seiner Theorie und Praxis
- Heft 54: K. Hickethier:
"Nachts ging das Telefon" von Willi Kollo
Ein Stück Fernsehspielgeschichte

- Heft 55: J. Grimm:
Das attraktive Chaos und die Chance zur Reflexivität - Ein Gespräch über Video-Clips zwischen Bazon Brock, Jürgen Grimm und Roland Schmitt
- Heft 56: G. Ledy/H. Schumacher:
Aspekte mediengestützter Kommunikation am Beispiel Telefongespräch Köln
- Heft 62: B. von der Lühe:
Auf Herz und Nieren geprüft ... Entstehung, Inhalt und Wirkung des Spielfilms "Fleisch" von Rainer Erler
- Heft 63: D. H. Stündel (Übersetzer) /K. Riha (Hrsg.):
J. Dyrenforth/M. Kester//N. Mansbridge:
Adolf in Plunderland (2., verbesserte Auflage)
- Heft 64/65: C. W. Thomsen:
Citius, Altius, Fortius, Minimus? Wolkenkratzer und Neue Mediengesellschaft
- Heft 66: A. Görzel:
Kino in Satire und Theorie
Reflexionen auf den Film in der Leipziger Zeitschrift DER DRACHE
- Heft 69: W. Wessels: "Das Hörspiel bringt ..."
Zur Geschichte des Hörspiels im Südwestfunk
- Heft 70: Inventarium: Über die beim krumm-mauer Schlosse sowohl zum Theater, als zum Tanzsaale gehörig, befindlichen Garderobe und die darin vorgefundenen Masken, im Jahre 1807 -
Mit einem Vorwort herausgegeben von Jiří Zálaha
Deutsche Übersetzung: Josef Sirka
- Heft 71: F. Kürnberger:
Sprache und Zeitungen und andere Aufsätze zum Pressewesen
Mit einem Nachwort herausgegeben von Karl Riha
- Heft 72: C.W.Thomsen:
"Und sie bewegt sich doch":
Wie die Architektur das Laufen; das Fahren; das Fliegen und das Atmen lernt sowie Medialität gewinnt.
- Heft 73/74: C. Münster:
Die Organisation des Gemeinschaftsprogramms "Deutsches Fernsehen" in den fünfziger Jahren.
Herausgegeben von Hans Dieter Erlinger und Knut Hickethier
- Heft 75: K. Riha:
Karneval und Maske. Ein Vortrag.
- Heft 76: H. Fritz:
Roter Bruder Winnetou. Karl May als Erzieher.
Eine Sendung von Helmut Fritz zum 150. Geburtstag des Dichters
- Heft 77: Ch. Görzel:
Rundfunk in der Weimarer Republik -
Reaktionen in der Zeitschrift "Das Stachelschwein"
- Heft 78: W. Barton:
Medienverbund und Propaganda am Ende des böhmisch-pfälzischen Krieges 1623/24
- Heft 79: W. Wende-Hohenberger:
Der Jugendstil der Jugend. Eine literarisch-künstlerische Zeitschrift der Jahrhundertwende
- Heft 80: P. Lohse:
Neue Sachlichkeit in der Essener Zeitschrift "Der Scheinwerfer" (1927-1933)
- Heft 81: H. Hoppe:
Szenische Dialektik. Zur dialektischen Konstruktion theatraler Vorgänge
- Heft 82/83: R. Sheppard:
Dada in Zürich
- Heft 84: Th. Rothschild:
Die Verhackstückung der Wirklichkeit. Rundfunkkritische Beiträge aus zwölf Jahren
- Heft 85: Th. Strack:
Akkulturation, Assimilation und Alternativen: Deutschsprachige Künstler und Hollywood
- Heft 86: H. Wald:
Siegen im Hohlspiegel. Kuriosa, Paradoxa, Stilblüten
- Heft 87: W. Drost:
Die französische Kultur im Spiegel der Medaille 1870 bis 1918
- Heft 88: Th. Oberender:
Zwischen Mensch und Maschine. Reflexionen über James Camerons Film "Terminator 2" im Lichte der Philosophie von Jean-Francois Lyotard und über die Beziehung zwischen Narzißmus und Video vor dem Hintergrund der Studentenrevolte
- Heft 89: J. Goergen: Walter Ruttmanns Tonmontagen als Ars Acustica