

„ES HAT KEINEN SINN MEHR ZU MALEN!“

WALTER RUTTMANNS METAMORPHOSE VOM MALER ZUM FILMEMACHER

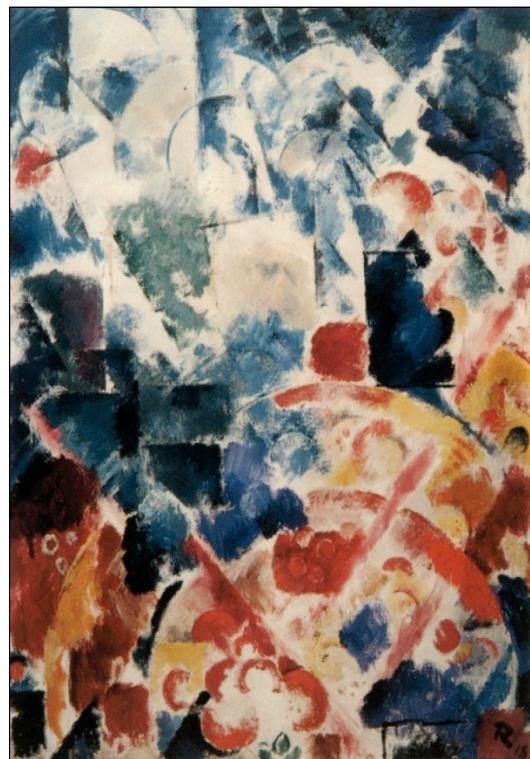
Walter Ruttmann wird am 28. Dezember 1887 als Sohn einer Frankfurter Kaufmannsfamilie geboren. Während einer wohlbehüteten Kindheit kommt er früh in Kontakt mit Kunst und schöngestigen Dingen. Er beginnt im Alter von zwölf Jahren Cello zu spielen, hegt große Bewunderung für Mozart und Bach. Nach einer erfolgreichen Schulzeit an einem humanistischen Gymnasium zieht es Ruttmann 1906 nach Zürich, wo er Architektur zu studieren beginnt. Er bricht jedoch nach kurzer Zeit ab: Er sei für das Architekturstudium nicht berufen. Ruttmann geht nach München und lässt sich, u.a. mit Lovis Corinth, zum freien Maler ausbilden. Sein bester Freund aus jenen Jahren, der Musiker Max Butting, berichtet über diese Entscheidung: „Er hat mir oft genug gesagt, dass ihn nicht etwa die Liebe zur Malerei zum Maler gemacht hätte. Aber Farben und bewegte Linien wiederzugeben, war ihm ein notwendiges Mittel, sich auszudrücken und sich ausleben zu können.“

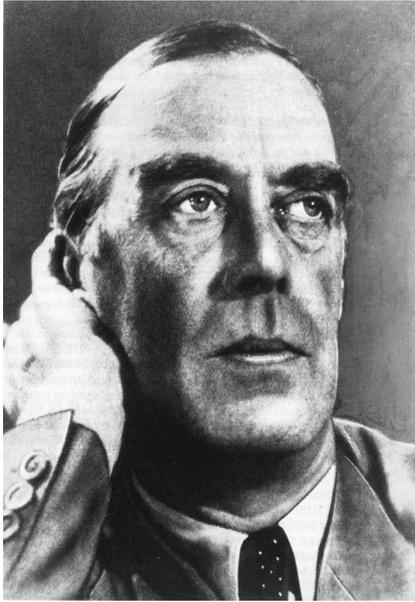
„EINE KUNST FÜR DAS AUGEN“

Ruttmann entwickelt einen immer abstrakteren, expressiveren Malstil, an dessen Grenzen er aber bald stößt. In seinem *Letzten Bild* von 1918 versucht er Bewegung darzustellen. Nach Fertigstellung dieses futuristisch anmutenden Gemäldes soll Ruttmann jedoch gesagt haben: „Es hat keinen Sinn mehr zu malen. Dieses Bild muss in Bewegung gesetzt werden.“

Walter Ruttmann, *Letztes Bild*, 1918
Öl auf Leinwand, 77,0 x 104,5 cm,
Privatbesitz.

Das letzte Bild Ruttmanns zeigt seine Bemühungen, Bewegung darzustellen. Die obere Hälfte des Bildes besticht durch seine blau-weiße Farbgebung; der untere Bildteil ist in warmen Rot- und Gelbtönen gehalten. Nicht näher bestimmbare Gegenstände sind in Fragmente aufgelöst und bewegen sich in den Bildraum hinein. Diagonal verlaufende Fluglinien zeigen ihre Bewegungsrichtung an. Nach diesem Bild soll Ruttmann gesagt haben: „Es hat keinen Sinn mehr zu malen!“ – die starren Grenzen des Tafelbildes engten ihn so sehr ein, dass er begann, seine Gedankenspielerien über eine „bewegte Malerei“, über den Film zu konkretisieren.





Porträt Walter Ruttmann, um 1935

Die unbewegte Malerei reicht Ruttmann nicht mehr, er will bewegte Bilder schaffen, will die starren Grenzen des Tafelbildes aufheben. Ruttmann ist begeisterter Kinogänger, fasst den Film jedoch nicht als Roman auf, sondern als rein optisches Erzeugnis. In diese Zeit fällt auch Ruttmanns Text „Kunst und Kino“.* Darin plädiert er radikal für den Film als eigenständiges Kunstwerk. Einzig eine optische Konzeption mache es möglich, den Film zu einem künstlerischen Erlebnis werden zu lassen. Insgesamt liest sich Ruttmanns Text wie eine Zusammenfassung dessen, was die abstrakten Avantgardisten forderten.

*Alle genannten Schriften Ruttmanns liegen in einer Vitrine aus.

„ICH HABE MIR NICHTS DABEI GEDACHT!“ WALTER RUTTMANN – PIONIER DES ABSTRAKTEN TRICKFILMS

Weiterführende Gedanken zum Film als neue Kunstform, als „Nahrung für den Geist“, formuliert Ruttmann um 1919 in einem zweiten Essay: „Malerei mit Zeit“. Der neue Film sei „eine Kunst für das Auge.“ Diese unterscheidet sich von der Malerei dadurch, „daß sie sich zeitlich abspielt (wie Musik), und dass der Schwerpunkt des Künstlerischen nicht (wie im Bild) in der Reduktion eines (realen oder formalen) Vorgangs auf einen Moment liegt, sondern gerade in der zeitlichen Entwicklung des Formalen.“

Nicht nur theoretisch, auch praktisch beschäftigt sich Walter Ruttmann in dieser Zeit mit dem Film. Er kauft sich ein Lehrbuch der Kinematographie und beginnt, Bewegungsstudien mit der Kamera zu betreiben. In „Malerei mit Zeit“ berichtet er, schließlich der technischen Schwierigkeiten Herr geworden zu sein, die diese Kunstform mit sich bringe. 1921 lässt er sich einen Tricktisch zum Herstellen kinematographischer Bilder patentieren. Dieser besteht aus mehreren durchsichtigen Bildplatten, die hintereinander liegen und sich verschieben lassen. Auf diese Platten werden die Motive mit feucht bleibender Farbe aufgetragen. Ruttmann gründet zudem seine eigene Filmfirma, die Ruttmann-Film GmbH, ist also nun auch technisch dazu fähig, Pionierarbeit im Bereich des abstrakten Trickfilms zu leisten.

„SYMPHONIEN DES OPTISCHEN“ – *OPUS I-IV*

In den darauffolgenden vier Jahren stellt Ruttmann vier abstrakte Trickfilme her: *Opus I* bis *Opus IV*. Sie können als Synthese seiner Beschäftigung mit Malerei und Musik angesehen werden – und als Versuche, seine Thesen aus „Malerei mit Zeit“ umzusetzen. Optisches und Musikalisches sind in den *Opus*-Filmen eng miteinander verknüpft. Musik ist jedoch nicht als musikalische Untermalung eingesetzt. Film wird bei Ruttmann zur optischen Musik. Licht und Farbe erzeugen Klang. Einzig und allein der Rhythmus ist das entscheidende Gesetz.



Filmstill aus *Opus II*, 1922.



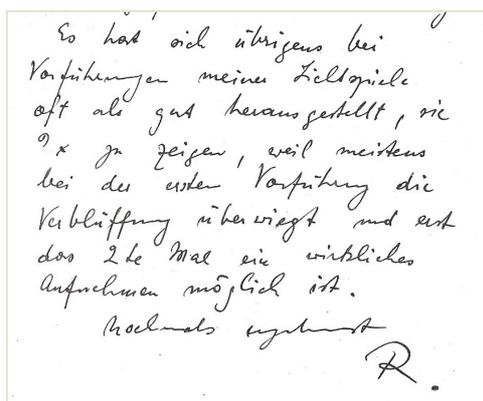
Filmstill aus *Opus III*, 1924.

Am 27. April 1921 wird mit *Lichtspiel Opus I* der erste abstrakte Film in Deutschland öffentlich vorgestellt. Musikalisch begleitet wird der Film von Max Butting, Ruttmanns Freund aus Studienjahren. In der Einladung zur Uraufführung ist zu lesen: „Als Beginn einer wirklich selbstständigen Filmkunst sieht man Gestaltungen, Farbe und Geschehen in einer bisher noch nie gezeigten Einigung zum Kunstausdruck werden. [...] Die Symphonie des Optischen, die vielleicht bisher nur eine Spekulation der Aesthetiker war, wird hier Ereignis.“

Im Januar 1922 veröffentlicht Ruttmann in einer nicht öffentlichen Vorführung seinen zweiten *Opus*-Film, der von der Kritik als „wesentliche Weiterentwicklung über die primitiven Anfänge des ersten Werkes hinaus“ gewürdigt wird. Die eigentliche Uraufführung von *Opus II* findet jedoch erst am 3. Mai 1925 im Rahmen der Berliner Filmmatinee „Der absolute Film“ statt. Dort sind auch Ruttmanns letzten beiden, 1924 und 1925, entstandenen *Opus*-Filme *III* und *IV* zum ersten Mal zu sehen. Die teils farbigen, teils schwarzweißen Formenelemente, die einander umspielen und sich zu bekämpfen scheinen, lösen in der zeitgenössischen Kritik keine einhellige Meinung aus: Neben Lobeshymnen werden Fragen nach dem

geistigen Hintergrund der Filme Ruttmanns laut, ebenso der Vorwurf, der Filmemacher habe sich mit seinen neuesten *Opus*-Filmen nicht weiter entwickelt. Auf die Vorwürfe der fehlenden geistigen Grundlage wird Ruttmann später lapidar antworten, er habe sich nichts dabei gedacht. Trotzdem benennt Ruttmann diese vier Filme später als „Alpha und Omega“ seines künstlerischen Schaffens. Die von der Presse benutzte Bezeichnung „Musik des Lichtes“ hält er für eine treffende Umschreibung für seine abstrakten Filme.

Neben seiner freikünstlerischen Tätigkeit arbeitet Ruttmann ab 1922 mit Julius Pinschewer zusammen, einer der zentralen Figuren im deutschen Werbefilm. Der gemalte Film wird zur Reklame. Ruttmanns erster Werbefilm *Der Sieger*, für Excelsior-Reifen, bedient sich der geometrischen Grundformen Kreis und Dreieck. Der Versuch, Gegenständliches mit den abstrakten Formen zu verschmelzen, deutet schon in die Richtung, welche Walter Ruttmann nach 1925 einschlagen wird – die Abkehr vom abstrakten Film.



Auszug aus einem Brief Walter Ruttmanns an Erwin Ackerknecht, 1925.

Walter Ruttmann stand in den Jahren 1925/26 in Korrespondenz mit Erwin Ackerknecht. Ackerknecht, ein Literaturhistoriker, der sich u.a. mit dem Lichtspielwesen beschäftigte, hatte sich nach der Matinee in Berlin mit Ruttmann in Verbindung gesetzt, da er jene dort gezeigten absoluten Filme scheinbar auf einer eigenen Filmveranstaltung zu zeigen gedachte. Ruttmann stellt Ackerknecht seine „3 opera“ (*Opus II, III und IV*) gegen eine Leihgebühr von 75 Mark für eine einmalige Vorführung zur Verfügung und gibt desweiteren die Vorführungs-empfehlung, seine Lichtspiele „2x zu zeigen“, da erfahrungsgemäß die „Verblüffung“ bei der ersten Betrachtung überwiege und erst bei einer zweiten Vorführung „ein wirkliches Aufnehmen“ möglich sei.

AUS LEBENDIGEM MATERIAL BAUEN!

Ruttmann erhält Anerkennung mit seinen vier *Opus*-Filmen, und auch mit den Werbefilmen für Pinschewer. Zufrieden ist er dennoch nicht. Der Wunsch, auch mit Realfilmaufnahmen zu arbeiten, lässt ihn nicht los. Zudem führt eine entscheidende Wandlung in Ruttmanns Erkenntnissen zu einer neuen Bildsprache. Er will und muss Gegenständliches verwenden, um sein neues Ziel zu erreichen, „die Welt der Gedanken“ darzustellen. In seinem Artikel „Die absolute Mode“ von 1928 radikalisiert Ruttmann seine Einstellung: „Kunst ist nicht mehr Abstraktion, sondern Stellungnahme!“ Wo der absolute Film sich als Selbstzweck gebärde, gleite er automatisch in die Rumpelkammern des *l'art pour l'art* hinein, aus denen gerade der Film uns erlöst habe. Diesen Bruch mit dem absoluten Film sieht er in einer

Kontinuität: Der abstrakte Film sei eine Schule der Form gewesen. Unerlässlich für jeden Filmschöpfer sei er Mittel zum Zweck, aber eben nicht Selbstzweck. Film wird für Ruttmann nun zur menschlich-sozialen Angelegenheit und soll sich demnach auch nicht mehr an eine „kleine Gemeinde Aus-erlesener“ richten, sondern „an alle“.

„Es wirkt vermutlich überraschend daß gerade ich diese Popularität und Allgemeinverständlichkeit des Films propagiere, der ich mit meinen stofflosen ‚absoluten‘ Filmen Dinge schuf, die zwar alle in Erregung versetzen, aber vorläufig nur von einem Teil des Publikums ganz einfach genossen werden [...] Denn gerade diese ganz konsequente Betonung der rhythmischen und dynamischen Gesetzmäßigkeiten des Films, wie sie einst in meinen ‚absoluten‘ Lichtspielen geschah, beginnt nun bereits, als selbstverständliche Erfordernis in die allgemeine künstlerische Gestaltung einzugehen.“

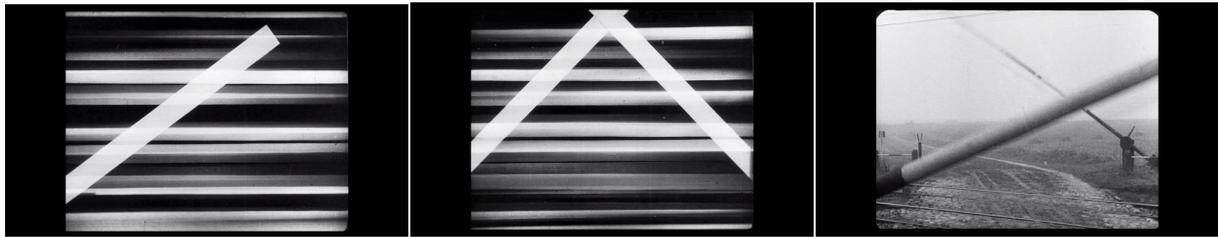
Walter Ruttmann, „Die absolute Mode“, 1926

WALTER RUTTMANN ALS GEGENSTÄNDLICHER FILMEMACHER

Die Möglichkeit, seine Film-Anschauungen an einem großen, rein ‚stoff-lichen‘ Film zu beweisen, bot sich ihm mit seinem großen Berlin-Film.

Ruttmanns erster, fast gänzlich gegenständlicher Film ist *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* von 1927. Dieses erste abendfüllende Werk der Filmavantgarde widersetzt sich bis heute der Zuordnung zu den Gattungen Spiel- und Dokumentarfilm. In fünf Akten wird das Leben in der Großstadt Berlin filmisch wiedergegeben: Vom ersten Akt der Anfahrt nach Berlin im Zug über das Erwachen der Stadt und das geschäftige Treiben um die Mittagszeit herum bis hin zum fünften Akt, dem – im wahrsten Sinne des Wortes – Feierabend.

Der Film stellt nahezu programmatisch Ruttmanns Loslösung vom abstrak-ten Trickfilm dar. So sieht der Zuschauer zu Beginn abstrakte geometrisierte Formen, die noch stark an *Opus IV* erinnern – dann jedoch erfolgt der fließende Übergang vom Trickbild zum Realfilmbild: Weiße Diagonalen werden zu Bahnschranken, die für den sich nähernden Zug herabgelassen werden. Trotz der realen Bilder verzichtet Ruttmann auch hier auf einen eindeutigen Sinn, auf eine narrative Handlung – allein der künstlerische Sinn wird in *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* im Realfilmbild postuliert.



Filmstills aus *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, 1927.

Diese Filmsequenz aus *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* veranschaulicht Ruttmanns programmatische Loslösung vom abstrakten Trickfilm und Hinwendung zum Realbild. Das tricktechnische Bild, rhythmisiert durch horizontale weiße Balken, vor denen sich zwei weiße Diagonalen verschränken, symbolisiert die realen Bahnschranken, in die sich die Diagonalen im nächsten Moment verwandeln. Der von Ruttmann angestrebte Übergang vom Trickbild zum Realbild ist augenscheinlich vollzogen.

Nie wieder wird Walter Ruttmann Trickfilme im Sinne seiner *Opus*-Filme herstellen. Ab 1928 wendet er sich dem Tonfilm zu, leistet auch hier wieder Pionierarbeit zur Entwicklung des Hörspiels. Er ist ab 1935 Angestellter der Ufa-Werbefilm AG und produziert rein angewandte Filme. 1941 stirbt Walter Ruttmann in Berlin nach einer Operation an den Folgen einer Embolie.