

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2006)
Heft: 94

Artikel: Stadtmusik aus Bild und Ton : (k)ein Remake: Thomas Schadts Film "Berlin: Sinfonie einer Grossstadt" (2001-02) mit Musik von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst = Musique urbaine en images et sons : un remake (?): le film de Thomas Schadt "Berlin: Si...

Autor: Mosch, Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927576>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 12.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

STADTMUSIK AUS BILD UND TON VON ULRICH MOSCH

(K)ein Remake: Thomas Schadts Film «Berlin: Sinfonie einer Großstadt» (2001–02)

mit Musik von Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst



Fotos aus:

*Thomas Schadt,
«Berlin,
Sinfonie einer
Großstadt»,
Berlin:
Nicolaische
Verlags-
buchhandlung
(2002)*

Musique urbaine en images et sons — *Un remake (?) : le film de Thomas Schadt «Berlin: Sinfonie einer Großstadt» (2001–02) avec musique de Helmut Oehring et Iris ter Schiphorst*

Le film de Thomas Schadt *Berlin : Sinfonie einer Großstadt* (2001–02) se réfère au légendaire, presque homonyme, film expérimental muet de Walter Ruttmann datant de 1927. Après la première le 26 avril 2002, la critique y vit surtout un remake de l'œuvre de Ruttmann. Ce qui pourtant distingue les deux films réside dans le regard différent qu'ils posent sur la grande cité. A l'insatiable fascination pour la ville de Ruttmann s'oppose l'approche plus contenue de Schadt qui, à certains égards, dévoile un scepticisme face à ses propres projections. Le thème de Schadt est l'existence contiguë du disparate ; élément également réalisé au niveau sonore : la musique de Helmut Oehring et d'Iris ter Schiphorst, cet autonome second niveau, est ainsi mise en relation avec les images silencieuses du film.

Am 10. April 2002 fand in der Staatsoper Unter den Linden in Berlin eine aussergewöhnliche Premiere statt: die Uraufführung von Thomas Schadts Film *Berlin: Sinfonie einer Großstadt* (2001–02).¹ Den ungewöhnlichen Ort für diese von den Medien stark beachtete Film Premiere dürfte in erster Linie die besondere Form des Films nahegelegt haben: bewegte, aber stumme Bilder kombiniert mit der Live-Musik eines grossbesetzten, um eine Rockband verstärkten Sinfonieorchesters, gespielt vom SWR-Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg unter der Leitung von Roland Kluttig. Wo sonst wäre so etwas zu realisieren möglich gewesen? Kein modernes Kino der Stadt hätte den nötigen Platz dafür geboten, allenfalls noch einer der grossen Konzertsäle. In derselben Form wurde der Film in den darauffolgenden Wochen auch an anderen Orten gezeigt, so unter anderem in Wien, Karlsruhe und Freiburg. Bereits am Tag nach der Berliner Premiere lief er auch in den Kinos an, und zwar in einer Version mit Tonspur – nur so war er überhaupt flächen-deckend vorführbar.

Warum also der Aufwand bei der Premiere, wenn ohnehin eine Tonfilmversion existierte, deren Soundtrack noch dazu von denselben Musikern eingespielt worden war, die in der Staatsoper im Orchestergraben sassen? Ein Werbegag? Eine Reverenz an die Vorlage, von der sich Schadt hatte inspirieren lassen: Walter Ruttmanns legendären experimentellen Film fast gleichen Namens von 1927? Auch dieser Film, dessen Titel sich nur durch den bestimmten Artikel «die» von dem späteren unterscheidet, wurde den Gepflogenheiten der Stummfilmära entsprechend mit Live-Musik gezeigt, und zwar bei der Premiere im Berliner Tauentzien-Palast am 23. September 1927 ebenfalls mit einem grossen, 75 Mann starken Sinfonieorchester.² Für Kinos, die über keinen solch üppigen Apparat verfügten, erschienen zur selben Zeit Arrangements für kleinere Besetzungen im Druck. Beides: die Werbewirkung wie auch die Hommage an Ruttmann mögen bei der Entscheidung für den ungewöhnlichen Uraufführungsort eine Rolle gespielt haben.

Der eigentliche Grund dürfte aber ästhetischer Natur gewesen sein, nämlich das für dieses audiovisuelle Projekt spezifische Verhältnis von Bild und Klang. Nur eine Uraufführung mit Live-Musik vermochte deutlich zu machen, dass hier der Musik derselbe Stellenwert zukommt wie den Bildern, und konnte damit verhindern, dass das heikle Verhältnis der beiden Ebenen sofort in den Strudel unserer Wahrnehmungsgewohnheiten geriet und die bewegten Bilder mit Musik einfach als Film mit blossem Soundtrack wahrgenommen wurden. In einer Zeit, in der eigentliche Filmtheater längst verschwunden waren, bot sich das Opernhaus, wo die prekäre Balance zwischen Bild und Musik herzustellen zum täglichen Geschäft gehört, als passender Ort und dazu noch repräsentativer Rahmen für die Uraufführung an.

BLOSS EIN «REMAKE»?

Die Kritik liess sich von den offensichtlichen und unübersehbaren Bezügen auf Ruttmann vielfach verführen und, wie mir scheint, auf Nebengleise locken. Sie betrachtete Schadts Film vor allem unter dem Gesichtspunkt des Remakes, beschäftigte sich mithin hauptsächlich mit dem Verhältnis der beiden Filme zueinander. Und aus dieser Perspektive wurde der Film auch kritisiert: als Übertragung von Ruttmanns durchaus zeitgebundenem filmischem Konzept in eine Epoche, die von völlig anderen Bedingungen der Bildproduktion und Bildwahrnehmung geprägt ist. Man meinte Widersprüche zu erkennen, etwa die Wahl des Materials (schwarz-weiss) betreffend oder auch den Umgang mit dem Gegenstand (Grossstadt). Auch die Art der Musik wurde als nicht repräsentativ für die Zeit zu Beginn des neuen Jahrhunderts empfunden. Der Kritiker Dietrich Brüggemann warf dem Autor vor, sein Remake bleibe zu sehr dem Original verhaftet: «[Schadt] fühlt sich Formen verpflichtet, die schon Ruttmann verwendet hat, und kann dabei nicht wirklich etwas mit ihnen anfangen.»³ Und schnell

1. Buch, Regie und Kamera: Thomas Schadt; Musik: Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst; Sound-design: Thorsten Ottersberg; Montage: Stefan Krumbiegel und Thomas Wellmann; Produzenten: Nico Hofmann/teamWorx und Thomas Schadt/Odyssee Film. Der Film wurde realisiert mit Mitteln des Südwestrundfunks (SWR), des Senders Freies Berlin (SFB), ARTE, Telepool und mit Fördermitteln der Bundesfilmstiftung, des Filmboard Berlin-Brandenburg und der MFG Baden-Württemberg. Für die Zeit nach Auslaufen der Kinoschutzfrist von zwei Jahren war eine DVD-Veröffentlichung geplant, die allerdings bis heute nicht zustande gekommen ist.

2. Vgl. dazu Edmund Meisel über seine Filmmusik, in: Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek 1989, S. 116.

3. Dietrich Brüggemann, *Berlin – Sinfonie einer Großstadt*, erstveröffentlicht in *Schnitt*, zitiert nach: www.filmzentrale.com/rezis/berlinsinfonie_einergrossstadt.htm.

war auch der Vorwurf zur Hand, der Film habe keine dem Gegenstand angemessene Form gefunden, so Gusztáv Hámos in der Wochenzeitung *Die Zeit*: «Dass sich das Remake ganz bewusst nicht auf Walter Ruttmanns Prinzip der optischen Musik einlässt, mag angesichts der komplizierten Herausforderung verständlich sein, ist aber zugleich bedauerlich. Der Kick einer Neuverfilmung hätte sicher auch darin bestanden, für die neuen, disparaten urbanen Rhythmen zwischen Rave und Repräsentation, Kiez und Neuer Mitte, Neonazis und Multikultigedöns, neuer Bürgerlichkeit und altem Mief eine konsequente filmmusikalische Form zu finden.»⁴ Erst dadurch wäre der Film, so der Kritiker, zu mehr als einer blossen Ansammlung hochinteressanter Impressionen geworden. Immerhin gesteht er, wie übrigens auch andere Kritiker, letzteres zu.

Man unterstellte Schadt mithin ähnliche Absichten wie Ruttmann. Und in der Tat scheinen dies zahlreiche ausdrückliche Bezüge und Anspielungen nahezulegen: Beide Male handelt es sich um dasselbe Genre: Stummfilm, beide Male mit Live-Musik; beide Filme sind in Schwarz-Weiss gedreht; und bei beiden bildet das Modell der grossräumigen Bild-Dramaturgie ein fiktiver Tagesablauf: bei Ruttmann gegliedert in fünf Akte mit Vorspiel, bei Schadt «durchkomponiert». Darüber hinaus sind zahlreiche Themen- und Bildzitate nicht zu übersehen: so – um nur einige zu nennen – die automatisierte Grossbäckerei, die Rotationsmaschinen einer Zeitungsdruckerei, das morgendliche Sortieren der Post, die Löwenfütterung im Zoo, das nachmittägliche Tennisspiel, das Sechstages-Rennen oder die zum Spiel anhebenden Musiker im Orchestergraben des Opernhauses. Eine deutliche Referenz besteht auch darin, dass Schadts Film beginnt, wo Ruttmann aufhörte: mit einem Feuerwerk, und dass er endet, wo Ruttmann begann: mit im Wasser sich spiegelnden Lichtern, die allmählich verschwimmen. Auch auf schnitttechnischer Ebene gibt es Bezüge, zum Beispiel was den Einsatz des Parallel-Schnitts von Bildern aus unterschiedlichen Welten betrifft, etwa aus der menschlichen und tierischen Welt oder aus der Welt des Sports und jener der Politik.

Die Bezüge auf Ruttmann sind demnach mehr als offensichtlich. Aber ging es überhaupt in erster Linie um ein Remake? Und ist es wirklich so, dass sich Schadt auf das Konzept der «optischen Musik» nicht eingelassen hat? Auch dieser Film hat doch seine eigenen Rhythmen, allerdings vorwiegend langsame. Steht bei ihm nicht vielleicht einfach ein anderer Begriff von Musik dahinter, der eben nicht in knalligen Bildkontrasten, scharfen Bildrhythmen und visuellen Kontrapunkten aufgeht? Oder geht es nicht überhaupt um ein anderes Verhältnis von Bild und Klang?

DER DOKUMENTARISCHE BLICK

Bevor wir uns mit diesen Fragen beschäftigen zunächst noch einige Bemerkungen zur Bildebene. Nach eigener Aussage übernahm Schadt von Ruttmann verschiedene Grundideen⁵: den Film als Stummfilm und in Schwarz-Weiss zu realisieren, die dramaturgische Idee des fiktiven Tagesablaufs und schliesslich das «sinfonische Prinzip», wobei er nicht erläuterte, was man sich darunter vorzustellen hat. Dabei betonte Schadt, es sei von Anfang an klar gewesen, dass es sich um eine völlig eigenständige Produktion handeln sollte, die zwar äusserlich technische und dramaturgische Anleihen macht und Walter Ruttmanns Prinzip aufgreift, die Stadt ganz ins Zentrum zu stellen und Berlin dabei eher beiläufig einzufangen, ansonsten aber eigene Wege gehen wollte. Insbesondere

sollte – und hier ist die Handschrift des Dokumentarfilmers Thomas Schadt zu erkennen – auf technischen Aufwand wie Schienen oder künstliches Licht, auf jede Art von Effekten und jede Form von Tricks oder Inszenierung verzichtet und zudem mit Festbrennweiten gearbeitet werden, die dem natürlichen Sehempfinden möglichst nahe kommen. Schadt baute auf ein strikt dokumentarisches Verfahren, das erst im Schnitt einer begrenzten ästhetischen Überformung unterworfen wurde, auf «klare Standpunkte, nachvollziehbare Perspektiven, genaue Beobachtung».⁶

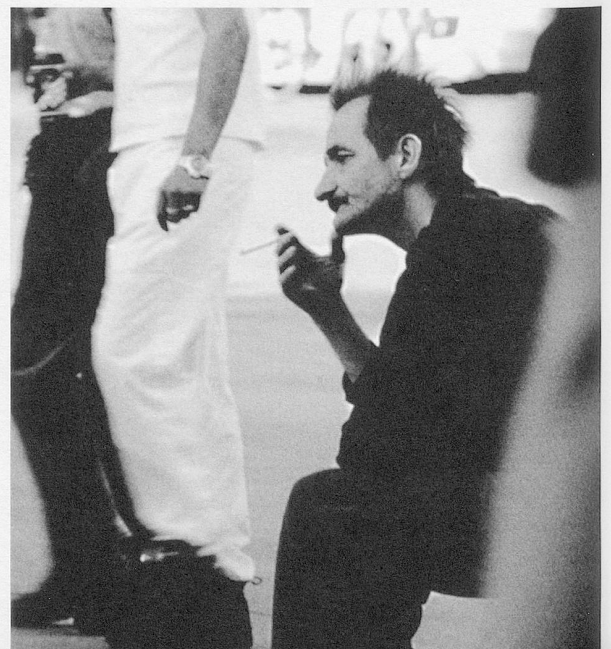
Im Verfahren zeigt sich der grundlegende Unterschied zwischen den beiden Regisseuren. Auch bei Ruttmann gibt es den dokumentarischen Blick: die kleinen, mit der Kamera zufällig eingefangenen Geschichten. Sie stehen aber nicht im Vordergrund. Vieles ist inszeniert, vom Erwachen der Stadt im Bahnhof wie im Hinterhof bis hin zu den sozialkritischen Sequenzen im vierten Akt wie jener der Selbstmörderin, die sich von der Brücke in den Fluss stürzt, oder bis hin zu der «Zeitungssequenz», in der reisserische Schlagzeilen in zunehmendem Tempo heranzoomt werden, bevor die Szene schliesslich in einen wilden Bildertaumel mündet, mit dem der bis zum Exzess gesteigerte Geldkreislauf bildlich umgesetzt ist.

Das unterschiedliche Verfahren wirkt sich auch auf das dramaturgische Konzept aus. Bei Ruttmann scheint der fiktive Tagesablauf, da erkennbar in ein und derselben Jahreszeit gedreht, glaubhaft. Bei Schadt ist er zwar ebenfalls unübersehbar, erscheint aber reduziert zum blossen Darstellungs- beziehungsweise Ordnungsprinzip, das es ihm erlaubt, das über ein ganzes Jahr an einhundertundfünf Drehtagen gesammelte, vielfältige Material filmisch anzuordnen und zwanglos nach Tageszeiten sortiert zu zeigen. Spätestens dann, wenn nicht lange nach dem Silversterfeuerwerk und den parallel geschnittenen Vergnügungen der späten Nacht und Arbeitswelten des frühen Tages zur stillen Strasse im frühmorgendlichen Dämmerlicht des fortgeschrittenen Frühjahrs geschnitten wird, erkennt der Zuschauer, dass es sich nicht um einen realen Tag handeln kann. Die fehlende «Continuity», die kleinen Brüche lassen das Verfahren sichtbar werden; der artifizielle Charakter des filmischen Tagesablaufs tritt hervor. Die Bildsequenzen erscheinen ihres jahreszeitlichen Ortes beraubt und sind im Filmablauf

4. Gusztáv Hámos, *Eine Prise Schauder. Remake eines Avantgarde-Klassikers: Thomas Schadts Film: Berlin: Sinfonie einer Großstadt*, in: *Die Zeit*, 57. Jg. (2002), Nr. 16, zitiert nach: www.zeit.de/archiv/2002/16/200216_sinfonieberlin.xml.

5. Vgl. Thomas Schadt, *Die Bilder hinter den Bildern*, in: ders., *Berlin: Sinfonie einer Großstadt*, Buch zum Film, Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung 2002, S. 11ff.

6. Ebd., S. 14.



Breitscheidplatz,
Charlottenburg



einem tageszeitlichen zugeordnet. Dies zeigt sich besonders an Stellen, wo der Bildinhalt für die Wahrnehmung mit der zeitlichen Position im Film in Konflikt gerät. Wo in den Bildern die Jahreszeit präsent ist, muss sie daher zwangsläufig mit der Dramaturgie des Tagesablaufs interferieren. Ein schönes Beispiel dafür ist die Bildsequenz mit den Sympathiebekundungen vor der Amerikanischen Botschaft nach dem 11. September 2001, die vergleichsweise früh im Film erscheint.

Schadt arbeitet mit verschiedenen Typen von Bildern: mit den vom Zufall erzählten kleinen Geschichten, mit Bewegungsbildern, die häufig stark repetitiv sind und eigene Rhythmen einbringen, etwa von maschinellen Produktionsprozessen oder Bahnfahrten, und mit dem Bild als zum Abstrakten tendierendes Muster, zum Beispiel die Stadt aus der Vogelperspektive. Neben solchen wiederkehrenden Bildtypen gibt es auch thematische Leitmotive, wobei buchstäbliche Wiederholungen ausgeschlossen sind: Beispiele wären Themen-Sequenzen wie die Passherstellung in der Bundes-Druckerei oder die Rotationsmaschinen des Zeitungsdrucks.

NAH AM LEBEN

Der entscheidende Unterschied zwischen den beiden Filmen liegt im Blick auf Stadt: Was Håmos Schadts Film ankreidete, dass er keine konsequente filmische – er nennt sie «filmmusikalische» – Form für das Thema gefunden habe, ist Resultat des dokumentarischen Vorgehens, das ganz auf die Poesie des Augenblicks vertraute und nichts inszenieren wollte. Eine Bildmetapher, wie jene des Räderwerks, mit der Ruttmann das Funktionieren der Stadt als ein Ganzes anschaulich macht und die suggeriert: hier hat jeder und jedes seinen Platz und seine Funktion, jeder ist in diesem Gefüge und Getriebe eingespannt, oder er wird ausgespuckt, kann es bei ihm nicht geben. Das stünde im Widerspruch zum dokumentarischen Verfahren. Ruttmanns weitgehend ungebrochener Grossstadt-Faszination – der gebannte Blick auf den Verkehr, die Lichter, die Fabriken,

die Menschenmassen, die sozialen Gegensätze, die Vielfalt der Örtlichkeiten – steht Schadts Zurückhaltung, vielleicht sogar Skepsis, und Vorsicht vor eigenen Projektionen gegenüber. Schadts Thema ist das Nebeneinander des Disparaten. Die Stadt ist für ihn filmisch nicht anders einzufangen als in immer willkürlichen Ausschnitten, in Form des Partikularen, das zwar durchaus wahrnehmbar Teil eines Ganzen ist, ohne dass aber erkennbar wäre, in welcher Weise und wie dieses Ganze aussieht und funktioniert. Das Prinzip der Stadt, die Schadt zeigt, ist das Nebeneinander und irgendwie auch Miteinander des Unterschiedlichsten, dessen Zusammenhang aber undurchschaubar ist und bleibt.

Stadt als Vielfalt, aber auch als Unbegreifliches, das sich dem totalisierenden analytischen Blick entzieht. Dies deutet auch sein Filmtitel an: nicht «die» Sinfonie, sondern nur eine Sinfonie, ohne den bestimmten Artikel. Was Stadt für Schadt bedeutet, wird in den kleinen Geschichten greifbar, in den Gesichtern und Gestalten, auch am kriegsversehrten Stadtbild, in dem nicht nur Lebenszusammenhänge, sondern Geschichte überall präsent ist, zu schweigen von mit unseligen Erinnerungen verknüpften Bauten oder Orten. Mit dieser filmischen Sicht auf die Stadt, die im Detail erfassen möchte, was Stadt und im besonderen diese Stadt ausmacht, korrespondieren Schadts eigene Berichte über Berlin, wo er seit bald fünfundzwanzig Jahren lebt: «[Die Stadt] ist nicht schön, nicht harmonisch, aber dafür nah am Leben. Sie ist ungeschminkt, rau und anstrengend. Seit dem Mauerfall pubertiert sie, und ihre Gesicht ist voller Pickel.»⁷

Wenn Schadt einerseits feststellt, ein Blick auf Berlin sei nicht möglich, ohne daran zu denken, was sich zwischen 1927 und 2002 ereignet habe, so zeigt der Film andererseits auch wie wenig sich vieles verändert hat: die tageszeitlichen Rhythmen, die Versorgung der Grossstadt, die Ströme der Menschen auf dem Weg zur Arbeit, die Befriedigung menschlicher Bedürfnisse wie Essen oder Ruhen, die Vergnügungen, die sozialen Kontraste etc. So gesehen ist, was zunächst als blosses Bildzitat erscheint, immer auch Befund über den aktuellen Zustand der Stadt.

7. Ebd., S. 12.

BILD-KLANG-MONTAGEN

Oben war die Rede davon, dass der Film sein «Gemachtsein» nach aussen kehre. Verstärkt wird dieser artifizielle Aspekt – und damit nähern wir uns wieder der Klangdimension, das heisst der Musik in diesem Film an – durch die Entscheidung, mit Bildern ganz ohne O-Ton oder situative Geräusche zu arbeiten. Schadts Film blendet alle Klänge und Geräusche der Umgebung konsequent aus: Die Bilder sind stumm. Der autonome Bildraum erscheint, und auch das ist wieder Kunstgriff, mit einem ebenfalls autonomen Klangraum, hier einem rein musikalischen Raum, kombiniert. Beide Raumtypen folgen dabei jeweils ihren eigenen Gesetzen. Diese im Zeitalter der Klangreproduktion zunächst einmal paradox anmutende und dem Verdacht des Archaisierens ausgesetzte Einstellung, scheint fast logische Konsequenz des Vertrauens auf die Kraft der Bilder. Die Entscheidung für stumme Bilder hat zur Folge, dass allein der Musik die Funktion zukommt, sie klanglich zu interpretieren.

Das um eine Rockband verstärkte Orchester schafft einen künstlichen Klangraum, weit entfernt von jedem natürlichen, der – durchaus in Entsprechung zur Klangwelt der Stadt – in sich vielstimmig ist und mit seinen Klängen und Rhythmen in ein ständig wechselndes Spannungsverhältnis zum Bildraum und dessen eigenen Rhythmen und Verläufen tritt.⁸ Die vom Zuschauer erlebten Entsprechungen, Konflikte, Spannungen etc. zwischen den beiden Ebenen, gelegentlich auch das indifferente Nebeneinanderherlaufen, sind daher allein Produkt der Montage. Der Einbezug der natürlichen Klangumwelt, und wäre er nur partiell gewesen, hätte dieses Prinzip zerstört. Es war daher nur konsequent, den Film als Stummfilm zu realisieren, zu dem die Musik als autonome zweite Ebene in Beziehung tritt, wobei es letztlich keine grosse Rolle spielt – im Detail, das heisst hinsichtlich der Präzision der Entsprechungen natürlich schon –, ob die Musik live gespielt wird oder als Soundtrack fest mit den Bildsequenzen verbunden ist. Dabei hängt, wie die Musik wirkt, stark vom Bildinhalt ab. Bei kleinen Geschichten wie dem in sich gekehrt auf dem Breitscheidplatz an der Gedächtnis-Kirche sitzenden Mann oder dem Strassenchor mit Dirigent in Kreuzberg begleitet für den Zuschauer die Musik unweigerlich, was zu sehen ist. Handelt es sich dagegen um abstraktere, statische Bilder, etwa den Blick vom Fernsehturm auf die Stadt oder die in Licht- und Schatten-

wirkungen sich auflösenden Bilder vom jüdischen Friedhof am Prenzlauer Berg, so gewinnt die Musik Autonomie.

Nun ist die Musik aber nicht etwa unabhängig von den Dreharbeiten und damit den Bildinhalten entstanden. Bereits in einem frühen Stadium, als sich filmisch erste Themen herauszukristallisieren begannen, führte Schadt mit Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst intensive Gespräche über die Gestaltung. Wie Schadt selbst arbeiteten auch die Komponisten ausgehend von einzelnen Blöcken, an die sich dann mehr und mehr anlagerte, wobei die Musik mit dem Computer simuliert wurde und in dieser Form schon für den Bildschnitt zur Verfügung stand.⁹ Die Musik musste allerdings bereits fertiggestellt werden, noch bevor die Dreharbeiten abgeschlossen waren, da noch Zeit bleiben musste für die aufwendige Herstellung der Partitur und des Orchestermaterials für das neunundsechzig Instrumente umfassende Orchester.

Die beiden Ebenen entstanden demnach in analoger Weise: Wie auf der visuellen Ebene gewisse Bildtypen und Bildthemen bestimmten auch auf musikalischer Ebene verschiedene, nicht selten variiert wiederkehrende Satz- und Klangtypen das klangliche Geschehen, wobei die Musik mit einer grossräumigeren formalen Disposition ihren eigenen dramaturgischen Gesetzen gehorcht. Die Musik setzt gut eineinhalb Minuten vor dem Bild vor dunkler Leinwand ein und endet erst nach dem Nachspann, ebenfalls ganz ohne Bild. Ganz selten einmal gibt es Pausen, in denen das Bild stumm bleibt, wie wenn man durch eine Glasscheibe schaute und vom Klang abgeschnitten wäre. Der Klang des gesamten Orchesters ist live-elektronisch überformt und in den Raum projiziert, was das akustische Zoomen einzelner Instrumente gestattet.

Bild und Klang stehen in einem komplexen, häufig wechselnden Verhältnis zueinander: Das Spektrum reicht von starken Bildrhythmen – etwa von periodischen Lichtblitzen erhellte Tänzer in einer Diskothek – über einer flächigen, rhythmisch wenig strukturierten Musik und dem Gegenteil, statische Architekturbilder über fetzigen musikalischen Rhythmen, bis hin zum Gleichklang beider Ebenen. Wenn Schadt vom «sinfonischen Prinzip», das er von Ruttman übernommen habe, spricht, dann scheint mir diese komplexe Dramaturgie des Klang/Bild-Verhältnisses gemeint, die, wenn man den Wahrnehmungsfokus darauf richtet, bis zum Schluss ungemein zu fesseln vermag.

8. Vgl. dazu auch Lydia Jeschke, *Musik der Stadt*, in: Thomas Schadt, *Berlin: Sinfonie einer Großstadt*, S. 143–146.

9. Vgl. Schadts Beschreibung seiner Arbeitsweise in: ders., *Die Bilder hinter den Bildern* (siehe Anm. 5), S. 16.





BILD-DOMINANZ?

Bei Ruttmanns Film dagegen hatten ganz andere Produktionsbedingungen vorgelegen. Er hatte nach Drehbuch gearbeitet. Edmund Meisel, ein Komponist mit grosser Theater- und Filmerfahrung – er hatte für Erwin Piscators Bühne Theatermusik und für Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* die (erste) Filmmusik geschrieben –, komponierte zu dem fertigen Film eine Musik, die die bildlichen Vorgänge vielfach verdoppelte. Meisels eigene Beschreibung des formalen Aufbaus seiner Partitur reflektiert dementsprechend die «musikalische Struktur» und den Ablauf der Filmbilder direkt: «Aus der wellenförmigen, periodischen Urform entsteht in maschinellen Rhythmus das Leitmotiv «Berlin», das sich als Versinnlichung des Panoramas zum Bläserchoral erweitert – Viertelton-Akkorde der schlafenden Stadt – Arbeitsmarsch – Maschinenrhythmus – Schulkindermarsch – Büro- und Verkehrs- und Verkehrsrhythmus – Kontrapunkt des Potsdamer Platzes – Mittagschoral der Grossstadt – Verkehrsfuge – kontrapunktisches Stimmgewirr – Sportrhythmus – Signalmusik der Lichtreklamen – Tanzrhythmus – Steigerung aller Grossstadtgeräusche in kontrapunktischer Durchführung der Hauptthemen zur Schlussfermate «Berlin». Für die Momente, in denen der Totalitätseindruck unbedingt erforderlich ist, werden Teile des Orchesters in den Zuschauerraum postiert.»¹⁰ Den von Ruttmann bewusst auf den Film übertragenen musikalischen Gestaltungsprinzipien, den Bild- und Schnittrhythmen und bildmotivischen Verknüpfungen, entspricht auf musikalischer Ebene eine Folge von Sätzen,

die Umsetzungen der zentralen bildmusikalischen Themen sind. Die Satzfolge mündet, ganz in der sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts, in eine grosse Schlussapothese.

Schadts Projekt dagegen wollte von Anfang an das Verhältnis der beiden Ebenen ausdrücklich zum Thema machen. Das heisst: Mal sollte – wie er in einem Gespräch über seinen Film anlässlich einer Präsentation beim Bremer «Fernsehforum für Musik: The Look of the Sound» im April 2004 sagte – das Bild führend sein, mal die Musik, mal auch beides im Gleichgewicht. Die künstlerische Absicht sieht sich allerdings mit der harten Wirklichkeit konfrontiert: In unserer vom Visuellen dominierten Welt fällt es dem Publikum mit seinen tief verwurzelten Wahrnehmungsgewohnheiten nicht leicht, sich der Dominanz des Bildes zu entziehen. Im besten Falle empfindet man die Musik als gleichgewichtig zum Bild, und zwar dort, wo das Bild statisch wird und zum Ornament oder abstrakten Muster tendiert.

Es ging also bei diesem audiovisuellen Projekt weniger um eine filmische Sinfonie als Metapher für das heutige Berlin als um eine audiovisuelle Sinfonie auf der Basis in Berlin gewonnenen Bild- und neu entstandenen Klangmaterials. Der Film ist weniger ein Remake als etwas ganz anderes, das Iris ter Schiphorst gesprächshalber nicht zu Unrecht als «Gesamtkunstwerk» bezeichnet hat.¹¹ Das Besondere an diesem Film, sein Kunstcharakter, erschliesst sich dem Zuschauer allerdings erst, wenn man die Vorstellung, Schadt habe etwas Analoges machen wollen wie Ruttmann, beiseite schiebt und sich nicht einfach den Bildern überlässt, sondern die Aufmerksamkeit immer auch auf das Verhältnis von Bild und Klang richtet.

10. Zitiert nach Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* (siehe Anm. 2), S. 116.

11. Vgl. *Gesamtkunstwerk aus Musik und Bildern*. Helmut Oehring und Iris ter Schiphorst teilen an einer Filmmusik, Lasse Ole Helmpel im Gespräch mit Iris ter Schiphorst, in: *Neue Musikzeitung*, 50. Jg. (2001), Nr. 10, S. 10.