

## **Walter Ruttmanns abstrakter Kurzfilm OPUS III (1924) mit der Musik von Hanns Eisler (1927). Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion**

Jörg Jewanski (Münster)

### *Abstract*

Although the film music of Hanns Eisler belongs to the most analyzed in the history of film music, his first film music which he wrote for the experimental silent short film OPUS III by Walter Ruttmann, one of the most important avant-garde film directors during the 1920s, is nearly forgotten. Ruttmann's abstract short films OPUS I–IV (1921–1925), milestones of the genre, were first published on DVD in 2008 in a new reconstruction. This article provides the reader with the most important sources, discusses the problems of a reconstruction and gives a new theory to the question, which version of OPUS III was used during the first performance of the film with Eisler's music 1927 in Baden-Baden.

Zu kaum einem Komponisten von Filmmusik ist so viel veröffentlicht worden wie zu Hanns Eisler. In der Menge des Schrifttums über ihn stehen selbst Hollywood-Größen wie Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold oder Bernard Herrmann zurück. Fast jede von Eislers 45 Filmmusiken ist mittlerweile detailliert analysiert. Diese umfassen die Jahre 1927 bis 1962 und beginnen mit der Musik zu einem etwa 3-minütigen Experimentalfilm OPUS III von Walter (Schreibweise bis Ende der 1920er Jahre: Walther) Ruttmann, einem der bedeutendsten Avantgarde-Filmregisseure der 1920er Jahre, bekannt vor allem durch seinen Film BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927)<sup>1</sup>. Ausgerechnet dieser Start von Eislers Arbeit als Komponist für den Film ist in der bisherigen Literatur fast komplett ausgespart.

---

<sup>1</sup> Zur Musik dieses Filmes siehe Rückert und Bullerjahn 2010.

## 1. Aufführungen von Ruttmanns OPUS III bis Baden-Baden (1927)

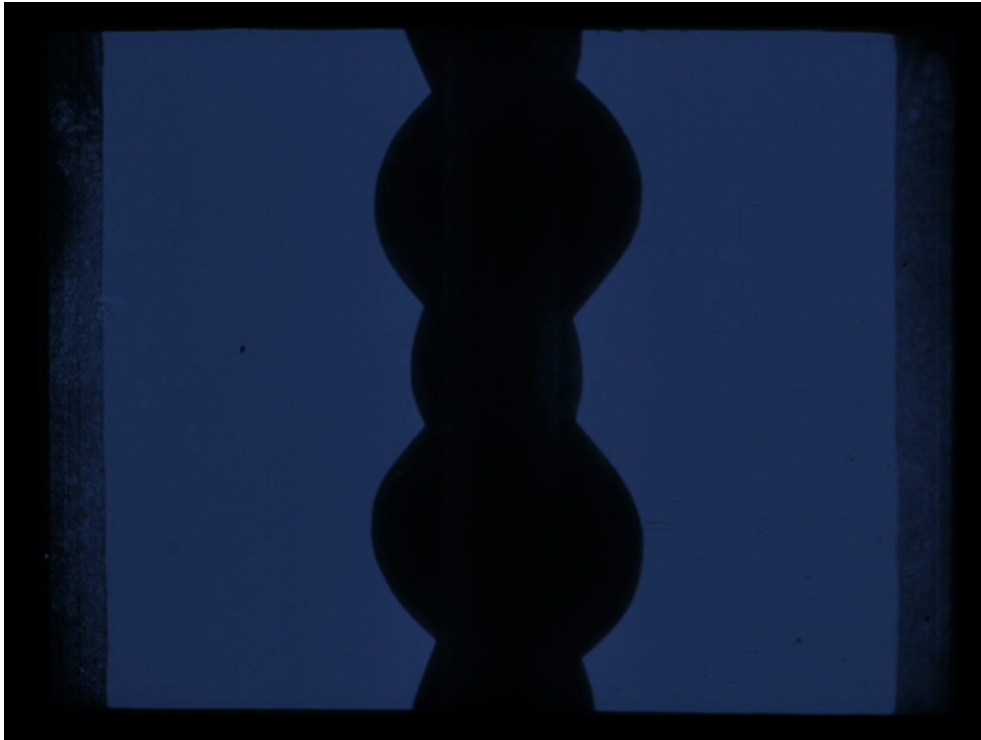
Der von der Malerei kommende Walter Ruttmann<sup>2</sup> hatte in der ersten Hälfte der 1920er Jahre vier Kurzfilme hergestellt: OPUS I (1921 mit Musik von Max Butting) sowie die stummen OPUS II (1922), OPUS III (1924) und OPUS IV (1925) – eine Schreibweise in arabischen Zahlen ist auch möglich. Er betrachtete sie als Realisation einer ›Malerei mit Zeit‹ und anvisierte »unendlich viele Verwendungsmöglichkeiten von Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegung, Geradheit und Rundung, Masse und Feingliedrigkeit und deren unzählige Zwischenstufen und Kombinationen« (Ruttmann 1919/20, 64). OPUS III (Abb. 1a–c) hatte in der heute verlorenen Zensurfassung vom 21. April 1925 eine Länge von 66 m,<sup>3</sup> war farbig und wurde am 3. Mai 1925 in Berlin anlässlich der Filmmatinee *Der absolute Film* uraufgeführt, zusammen mit Ruttmanns OPUS II und IV sowie anderen experimentellen Filmen von Ludwig Hirschfeld-Mack, Hans Richter, Viking Eggeling, Fernand Léger & Dudley Murphy und Francis Picabia & René Clair (Wilmesmeier 1994; Kiening und Adolf 2012).

---

<sup>2</sup> Die besten Überblicke zu Ruttmanns Leben und Werk geben Goergen 1989, Quaresima 1994 und Cowan 2014. Zu *Ruttmann und Filmmusik* vgl. auch Jewanski 2012b.

<sup>3</sup> Goergen 1989, 107.





**Abb. 1a–c: Drei Screenshots aus OPUS III**

Während der nächsten zwei Jahre wurde OPUS III mehrfach gezeigt, z. B. am 25. Oktober 1925 während des ersten Programmes der gerade gegründeten *London Film Society* »with a drum accompaniment« (London Film Society 1972, 2). In den 1920er Jahren war es nicht ungewöhnlich, absolute Filme mit einer Geräusch- oder Schlagzeugbegleitung aufzuführen: Bei der Wiederholung der schon erwähnten Berlin-Matinee *Der absolute Film* eine Woche später, am 10. Mai 1925, wurde Hans Richters *FILM IST RHYTHMUS* (1925) von zwei Pianisten gespielt, »von Geräuschen auf einem Klavier begleitet«, »erdacht« von dem deutschen Komponisten Stefan Wolpe (Pander 1928, 408), bekannt für seine vom Jazz inspirierten Rhythmen, besonders für Klavier, im Kontext der ›Neuen Sachlichkeit‹.

Oskar Fischingers *Raumlichtkunst* (1926), eine gleichzeitige Projektion von drei absoluten Filmen, war anvisiert mit einer Schlagzeugbegleitung (Keefer 2012; Jewanski 2011/2014). Noch 1935/36 diskutierten er und Alexander László, der mit seiner *Farblichtmusik* 1925–1927 große Popularität genossen hatte, einen neuen Weg der Musikvisualisierung mittels eines »Geräuschet Teppichs«, realisierten ihre Ideen aber nie (Jewanski 2012c). Für eine Aufführung von Ruttmanns OPUS II-IV im Centraltheater in Amsterdam am 19. November 1927, organisiert von der *Filmliga Amsterdam*, wurden die Filme durch das Geräusch des Filmprojektors begleitet: »De absolute films werden met een geluidsversterking van het cabinegeruisch vertoond.« (*Filmliga Amsterdam* 1927)

## 2. Die Erstaufführung mit Eislers Musik in Baden-Baden (1927)

Zwei Jahre nach der Berliner Uraufführung von OPUS III war in der Endphase des Stummfilms die technische Entwicklung von Synchronisierungen zwischen Musik und Film so weit fortgeschritten, dass innerhalb des Musikfestes *Deutsche Kammermusik Baden-Baden* vom 15. bis 17. Juli 1927 die Samstagabend-Veranstaltung am 16. Juli dem Thema *Film und Musik* gewidmet war (*Deutsche Kammermusik* 1927; Schultz 1977, 9–13; Schader 2004). Das Programm bestand aus vier Punkten (Abb. 2), von denen die ersten beiden OPUS III betreffen.

Samstag, den 16. Juli, abends 9 Uhr

## Film und Musik

**Film: Walter Ruttmann op. 4**

mit Musik für Kammerorchester von *Hanns Eisler*

Dirigent: *Paul Gergely*

**Derselbe Film mit derselben Musik,**

aufgenommen durch das Tri Ergon-Verfahren

**Film: Sullivan, Felix der Kater im Zirkus**

Musik für mechanische Orgel von *Paul Hindemith*

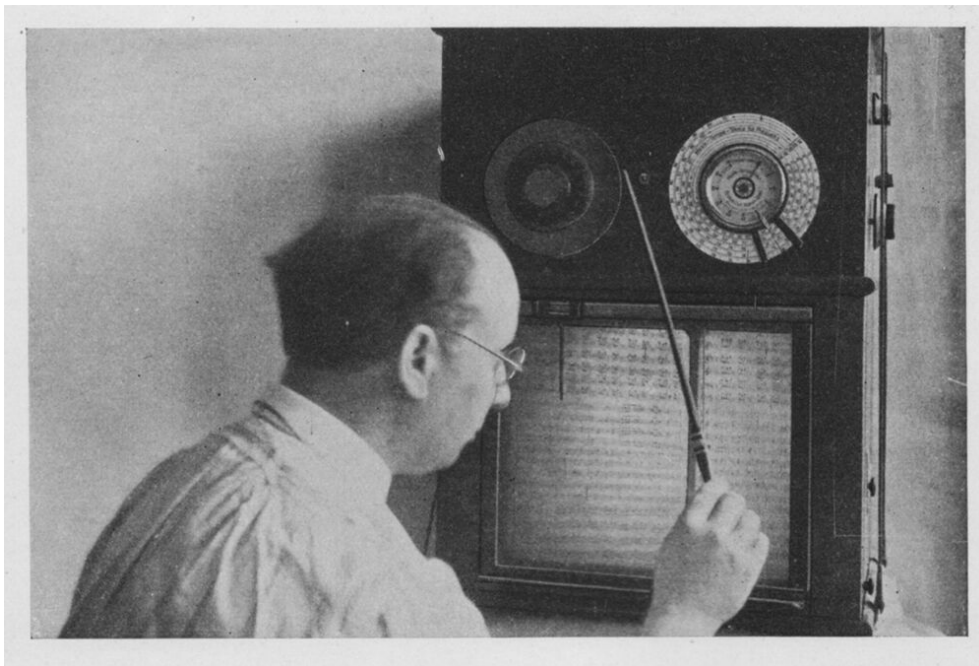
**Vorführung des Tri Ergon-Verfahrens**

durch *Dr. Guido Bagier*

Der synchrone Ablauf von Film und Musik wird hergestellt durch das  
**Musikchronometer** von **Carl Robert Blum**

**Abb. 2: Das Programm des Konzertes *Film und Musik* am 16. Juli 1927  
innerhalb des Festivals *Deutsche Kammermusik Baden-Baden***

Ruttmanns OPUS III mit einer eigens komponierten Musik von Hanns Eisler wurde zunächst farbig gezeigt, ein Ensemble unter der Leitung des ungarischen Dirigenten Paul Gergely (1901–1988) spielte live dazu mit Hilfe von Carl Robert Blums *Musik-Chronometer*. Hierfür wurde die Musik in eine neue Notation auf ein Notenband übertragen, das sich wie eine Filmrolle, die Ränder waren perforiert, vor einem Sichtfenster entlang bewegte, wo ein Zeiger die jeweilige Position innerhalb der Musik angab (Abb. 3).



**Abb. 3: Carl Robert Blum dirigiert nach dem laufenden Notenband seines Musikchronometers, bei dem die Partitur am Dirigenten im Original-Zeitmaß des Komponisten vorüberzieht.**

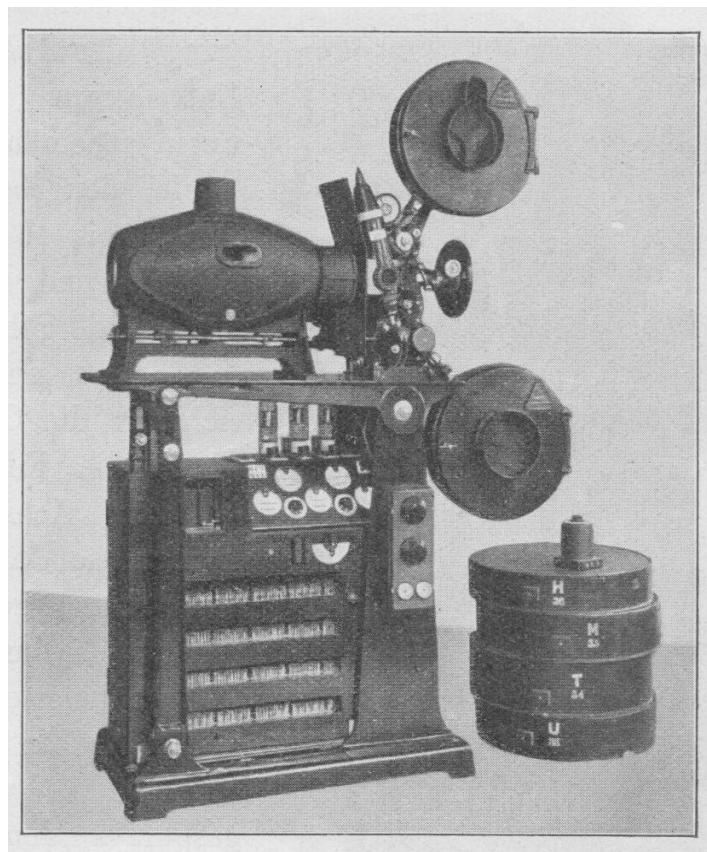
Das Ziel dieser Apparatur war die Synchronität zwischen Film und Musik durch eine Verbindlichkeit der rhythmischen Gestaltung, die in der herkömmlichen Partitur nicht so eindeutig wie Melodik und Harmonik abzubilden sei (Blum 1926; Adam 1929; Wedel 2004; siehe Anhang 1). Blum selbst schrieb einen Artikel über sein Chronometer für das Baden-Badener Programmheft und pries seine Vorteile (Blum 1927b). Dieses Notenband ist verloren. Erhalten ist jedoch ein Photo eines Musikchronometers, in dem sich zufälligerweise das Notenband mit Eislers Musik befindet, leider zu unscharf reproduziert, um detailliert lesbar zu sein (Abb. 4).



**Abb. 4: Das Musikchronometer. Auf dem Notenband ist der Anfang der Musik Hanns Eislers für den Ruttman-Film erkennbar.**

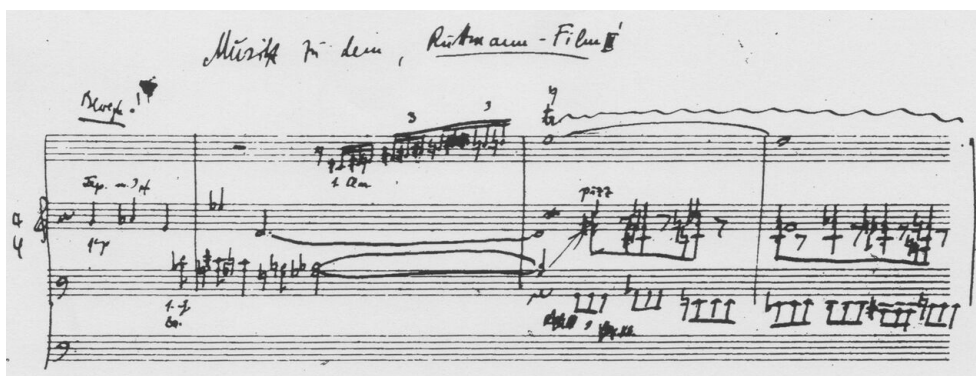


Als zweiter Programmpunkt wurde derselbe Film mit derselben Musik mittels des *Tri-Ergon* als Tonfilmfassung vorgeführt, nun in schwarzweiß. Hierbei handelt es sich um einen Lichtton-Projektor, entwickelt von drei Technikern, Jo Engl, Hans Vogt und Joseph Massolle, die ihn *Tri-Ergon* (= gemeinsames Werk der drei Mitarbeiter) nannten. Auch seine Funktion bestand in der Synchronität von Bild und Ton (Engl 1927) (Abb. 5). Die Filmrolle, auf der neben Ruttmanns Film auch Eislers Musik gespeichert war, ist ebenfalls verloren.



**Abb. 5: Tri-Ergon: der vollständige Apparat**

Im Programmzettel (Abb. 2) steht fälschlicherweise im Titel von Ruttmanns Film *op. 4* statt *op. 3* (erstmalig diskutiert in de la Motte-Haber und Strauch 1982). Dieses rührt vermutlich von einem Lesefehler in Eislers Handschrift des Particells her, wo im Titel *Musik zu dem ‚Ruttmann-Film III‘* die *III* unsauber geschrieben ist und für eine *IV* gehalten wurde (Abb. 6). Ruttmann selbst ließ in einer Zeitungsnotiz kurz vor Festivalbeginn mitteilen, dass es sich um sein *OPUS III* handelt (*Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden* 1927). Trotzdem ist seitdem die Zuschreibung des Filmes als *OPUS IV* (bzw. *OPUS 4*) in der Literatur auch heute noch ab und an anzutreffen, vermutlich, wenn sich der jeweilige Autor auf die Informationen des Programmheftes stützt<sup>4</sup>.



**Abb. 6: Der Anfang von Eislers Musik zu Ruttmanns Film im Particell**

Als Abschluss des Konzertes stellte Guido Bagier (Unfried 2002) das *Tri-Ergon* vor. Er war ein Verfechter des Tonfilms, veröffentlichte auch hierzu euphorische Artikel in wichtigen Musikzeitschriften (Bagier 1927a und

<sup>4</sup> Z. B. Butting [1941 oder später], 7; Butting 1955, 161 – obwohl ihm Ruttmanns Werke sehr bekannt waren; Zintgraf 1987, 36; Naber 1996, 418, korrigiert 2006, 16; Häusler 1996, 428.

1928) und setzte sich vehement für neue Systeme ein, vor allem für das Tri-Ergon, mit denen der schlechte Trichterklang und die Asynchronität von Ton und Bild »völlig gelöst werden« (Bagier 1927a, 203). Bagier war es auch, der Eisler den Auftrag gab, die Musik zu OPUS III zu schreiben, wie Eisler selbst im Nachhinein berichtete:

Meine Praxis als Tonfilmkomponist begann in Deutschland sehr früh. 1927 holte Dr. Guido Bagier, der damalige Manager der kleinen unbekanntes Triergon-Gesellschaft, zwei Komponisten, Paul Hindemith und mich. Wir sollten jeder einen kleinen Film für das Musikfest in Baden-Baden komponieren. Damals war die Apparatur noch sehr primitiv. Ich erinnere mich noch genau, wie mich Masolle (einer der Erfinder des Tobis-Systems [1929 war *Tri-Ergon* von der Tobis übernommen worden]) väterlich ermahnte, bestimmte musikalische Figuren zu vermeiden. Er nannte eine ganze Menge von Dingen, die ich vermeiden sollte, »sonst aber«, sagte er, könne ich *alles* machen.

Mir wurde damals folgende Aufgabe gestellt: Ich sollte mittels einer sehr mäßigen neuen Erfindung, des Synchronisationsapparates von Blum, in einem abstrakten Film von Ruttmann alle »Rhythmen« musikalisch »nachzeichnen«. Ich muß gestehen, daß mir das heute idiotisch erscheint. (Eisler 1936/1973, 137)

Der Kontakt von Bagier zu Eisler war über dessen ehemaligen Lehrer Arnold Schönberg gelaufen, der bei der Ufa angeregt hatte, dass Eisler die Vertonung übernehmen solle. Heinrich Burkard, neben Hindemith und Josef Haas einer der künstlerischen Leiter des Musikfestes, fragte daraufhin bei Eisler am 3. Juni 1927 nach (Burkard 1927a). Dieser sagte zu und hatte also etwa sechs Wochen Zeit für die Musik. So entstand *Musik zu dem ‚Ruttmann-Film III‘* als Sextett für zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio (Violine, Bratsche und Cello), das auch als *Präludium in Form*

einer *Passacaglia* 1931 als erster Satz in die viersätzliche *Suite für Orchester Nr. 1* op. 23 aufgenommen wurde, hier in ausgeweiteter Instrumentierung: Die Streicher sind nicht mehr einfach besetzt, sondern mehrfach: 12 Violinen, 8 Bratschen und 6 Celli. Die komplette Suite wurde am 22. Juni 1931 in Frankfurt am Main uraufgeführt (Schlüren 2002)<sup>5</sup>. Da Eisler seine Filmmusiken immer auch als vom Bild unabhängige Kompositionen betrachtete, hat er später häufig die Musiknummern aus den jeweiligen Filmen zu Suiten zusammengestellt, ein Prinzip, das sich also schon 1927 bei seiner ersten Filmmusik findet, die er als 29-Jähriger schrieb.

Die Noten Eislers zum Präludium sind in mehreren Fassungen überliefert: Neben der Partitur (Eisler 1927a mit der falschen Jahreszahl 1926), dem Klavierauszug (Eisler 1927b) und einem Particell (Eisler 1927c), jeweils in Eislers Handschrift erhalten, ist noch eine Kopistenabschrift der Partitur überliefert, entstanden 1931, die lange Zeit nur als Aufführungsmaterial der Universal Edition (Wien) entliehen werden konnte und erst 2002 bei Musikproduktion Höflich (München) gedruckt wurde<sup>6</sup>. Diese Fassungen weisen jedoch alle keine Eintragungen zur Synchronität zum Film auf, wie z. B. in der Partitur zu Max Buttings Musik für OPUS I, oder wie es häufig in Dirigentenpartituren von Stummfilmmusik zu beobachten ist. Weitere Materialien aus Eislers Hand zur Synchronisierung von Musik und Film bei OPUS III sind bislang nicht bekannt.

---

<sup>5</sup> Dietrich Stern (1977, 35) ging davon aus, dass Eisler seine komplette *Suite* op. 23 zu Ruttmanns OPUS III komponierte. Korrigiert wurde diese falsche Musikzuordnung von Motte-Haber und Emons (1980, 59, Fn. 50).

<sup>6</sup> Zur Quellenlage vgl. auch Deeg 2012.

### 3. Die Baden-Badener Kritiken (1927)

Insgesamt konnten 15 Kritiken zum Baden-Badener Musikfest durchgesehen werden, die sich auch zu OPUS III äußerten<sup>7</sup>. Dass nicht jeder Autor detailliert über das Musik-Bild-Verhältnis dieses etwa 3-minütigen Filmes schrieb, ist verständlich. Der Sinn des Baden-Badener Konzertes bestand in der Präsentation neuer technischer Geräte zur Synchronisierung von Film und Musik. Die Filme dienten nur der Verdeutlichung. So wird in mindestens sieben Besprechungen dieses Konzertes OPUS III noch nicht einmal erwähnt. Und selbst dann, wenn ein oder zwei Sätze zu Ruttmanns Film erscheinen, standen zumeist die technischen Geräte im Vordergrund. Am detailliertesten bezüglich Einzelheiten des Filmes ist eine Besprechung von Erich Steinhard in *Der Auftakt*, die fast wörtlich auch in der *Schweizerischen Musikzeitung* erschien:

---

<sup>7</sup> Vorankündigung: *Music-Chronometer und Tonfilm 1927, Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden 1927*. Kritiken: B-m 1927, Bagier 1927b, Blum 1928, Böhm 1927a und 1927b, Ensslin 1927, Leifs 1927, Marschalk 1927, Preussner 1927, Steinhard 1927a (fast wörtlich: Steinhard 1927b), Strobel 1927, Stuckenschmidt 1928, Unger 1927, W. 1927. Keine Erwähnung von Ruttmann-Eisler in Broesike-Schoen 1927, Burkard 1927b [Vorankündigung], Doflein 1977, Katz 1927, Mersmann 1927, Richard 1927, Strobel 1928, Weismann 1927, auch nicht in in Beiche 2006. Die Sammlung von Kritiken basiert auf folgenden Bibliographien: Goergen 1989, 172; die Rubrik *Musikalische Zeitschriftenschau* in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (10, 1928) und die Rubrik *Echo der Zeitschriften* in *Die Musik* 19, 1927/28). Diese 15 Kritiken müssen durch eine 16. ergänzt werden, *Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung 1927*, in dem ein ungenannter Autor schreibt, dass Ruttmanns Film mit Eislers Musik auch auf einem Frankfurter Festival (29.6.–4.7.1927) in Verbindung mit der Ausstellung *Musik im Leben der Völker* gezeigt wurde. Ich konnte dafür keine Bestätigung finden (immerhin wäre damit die Uraufführung von OPUS III mit Eislers Musik vorzudatieren), siehe z. B. Enßlin 1927b; Steinhard 1927c; Haefeli 1982, 151–154, Programm: 485–486. Der Autor schreibt auch, dass sowohl in Frankfurt als auch in Baden-Baden die Aufführungen wiederholt wurden. Zur Baden-Baden-Aufführung schrieb kein anderer Kritiker über eine wiederholte Aufführung. Vgl. Anhang 2.

Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film ›Opus III‹ von Walter Ruttmann, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern lässt – also ein spannender Film – wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des Tri-Ergon-Verfahrens gespielt. Ob die Komposition von Hanns Eisler, die durch das Musikchronometer Karl Robert Blums synchronistisch abläuft, gedanklich zu dem Film paßt, läßt sich mit Sicherheit wirklich nicht feststellen. (Steinhard 1927a, 205 und 1927b, 290)

Diese Rezension wurde erstmals 1982 diskutiert (de la Motte-Haber und Strauch). Jedoch ist nicht klar, ob die Abfolge der vier erwähnten Formen der des Filmes entspricht oder zufällig in dieser Reihenfolge vom Rezensenten aufgelistet wurde. Hans Böhm betonte 1927 in *Der Film* eine perfekte Synchronität:

Daß aber der absolute Gleichtakt von Bild und Ton hergestellt ist, daß Musikakzente und Bewegungsakzente mit der Präzision von Sekundenbruchteilen zusammenfallen, das war eine neue Glanzleistung der unseren Lesern und der Fachwelt schon rühmlichst bekannten genialen Erfindung Carl Robert *Blums*, des *Musik-Chronometers*. (Böhm 1927a)

Auch Hermann Ensslin schrieb von »mit der den Vorgängen auf der Filmleinwand sich gut zusammenfügenden Musik von Hanns *Eisler*« (1927a). Eisler verwendete in seinen späteren Filmmusiken häufig Asynchronitäten zwischen Bild und Musik. Ein bekanntes frühes Beispiel dafür ist die Eingangsszene zu *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT* (D 1932, Sláta Dudow), wo er eine rasche Musik gegen depressive

Bilder von Vorstadthäusern setzte (Adorno und Eisler 1947/2006, 31). Aber solch eine künstlerische Intention war nicht das Ziel seiner Musik zu OPUS III. Hier bestand seine Aufgabe im musikalischen ›Nachzeichnen‹ von filmischen Rhythmen. Da ihm das im Nachhinein als »idiotisch« vorkam, kann man davon ausgehen, dass er seine damalige Aufgabe den Anforderungen gemäß erfüllte. Künstlerisch bedingte Asynchronitäten in der Filmmusik, wie kurz darauf in KUHLE WAMPE, wären nicht im Sinne der Veranstaltung gewesen.

#### *4. Die Struktur der Musik*

Die Musik basiert auf einer Passacaglia, deren Ostinato (erstmalig ab T. 6) aus den acht Tönen g–as–e–es–d–cis–e–f (ohne Oktavkennzeichnung) besteht. Das Hauptmerkmal dieses Ostinatos, das keinen ständig wiederholten gleichbleibenden Rhythmus aufweist, ist die kleine Sekunde, die auch die Themen prägt. Die gesamte Komposition lässt sich deuten als ABA-Form (bestimmt durch die Themen), überlagert durch eine andere ABA-Form (bestimmt durch die Tempi) und zusätzlich überlagert durch das Ostinato der Passacaglia (bestimmt durch die Tonreihe). Diese Kombination ist komplex und einzigartig (Vgl. Abb. 7). Es ergibt sich folgende formale Gliederung<sup>9</sup>, auf die ich später noch zurückkomme:

- kurze Einleitung (T. 1–5) mit Thema in Trompete
- A-Teil (T. 6–51) mit zwei Themen (Klarinette in T. 11–14, Trompete in T. 38–42) und ständig synkopierten Rhythmen (vier Drei-Achtel-

---

<sup>9</sup> Kurze Beschreibungen des Musikverlaufs gaben schon de la Motte-Haber und Emons 1980, 59, Heller 1983, 21 und Emons 2014, 26f.

Gruppen mit anschließender Vier-Achtel-Gruppe verteilen sich auf zwei Takte: 3+3+3+3+4) in etwa der ersten Hälfte dieses Teils (bis T. 30)

- B-Teil (T. 52–73) in neuem Tempo (*breiter*) und dem Thema, das schon von der Trompete während der kurzen Einleitung gespielt wurde. Dieser Formteil ist zweigeteilt: Der erste ist langsam (T. 52–64) und von der Violine dominiert, der zweite (T. 65–73) schneller mit dem Tempo des A-Teils. Dieser letztgenannte Teil klingt wie eine Scheinreprise, da er das Anfangstempo des A-Teils aufgreift und ebenfalls synkopierte Rhythmen aufweist. Rückwirkend lässt sich somit der erste Teil des B-Teils als Durchführung bezeichnen (mit dem Aufgreifen des Themas der Einleitung) und der A-Teil als Exposition, alles im Sinne einer Sonatenhauptsatzform.
- verkürzte Reprise des A-Teils (T. 74–88) mit dem ersten Thema, gespielt von der Klarinette (T. 79–82) und dem Basso ostinato der Passacaglia als neuem Thema, das nun dem zweiten Thema der Reprise entspricht, gespielt von der Trompete (T. 83–86), die schon das zweite Thema der Exposition gespielt hatte. Die Reprise verläuft wörtlich (T. 6–13 entspricht T. 74–81) bis zum Ende des ersten Themas.
- kurze Coda (T. 87–97), die mit dem gleichen synkopierten Rhythmus des Expositionsbeginns startet und auch endet. Diese Coda weist eine ABA-Form im Kleinen auf und spiegelt somit die Form des gesamten Stückes wider. Der B-Teil (T. 89–94) besteht aus lang klingenden Akkorden in Trillern und Tremoli und kontrastiert mit den beiden A-Teilen.



## 5. Eine erste Rekonstruktion von Berndt Heller (1983)

Zeitgleich zu Neuvertonungen von OPUS II–IV von Alex Manassen (\* 1950) für Flöte, Klarinette und Streichtrio sowie von Tilo Medek (1940–2006) für drei Schlagzeugspieler, aufgeführt während der *Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen 1983*<sup>10</sup>, wurde eine erste Rekonstruktion durch den Dirigenten und Stummfilmmusik-Spezialisten Berndt Heller erstellt, basierend auf einer Durchsicht verschiedener Fassungen der OPUS-Filme:

Der Vergleich der Partitur Eislers mit den vollständigen Schwarzweißfassungen ergab, daß sehr genaue Entsprechungen zwischen Bild und Musik nur in einem bestimmten Teil des Filmes möglich sind, unter der Voraussetzung, daß der Film mit 18 Bildern/sec. projiziert wird (in der Partitur von Max Butting zu Opus I wird diese Geschwindigkeit ausdrücklich vermerkt). Das bedeutet jedoch, daß – wenn der Film bei 25 Bildern/sec. schon zu lang ist – bei 18 Bildern/sec. ein noch größerer Teil entfernt werden muß. Genauere Studien an den Filmschnitten ergaben, daß dieser eingefügte Teil offensichtlich am Anfang des Filmes liegt. [...] Die Motive des eingefügten Teils (aufblähende Blasen, von oben hackende Dreiecksspitzen etc.) sind typische Motive aus Opus I und Opus II. [...] Entfernt man diesen Teil, ergibt sich folgende Kette von Motiven: Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise. Genau dies wird in der

---

<sup>10</sup> Acht Aufführungen 1983 mit verschiedenen Vertonungen des OPUS II–IV sowie OPUS I und REGEN (NL 1929, Joris Ivens): 21.4., Oberhausen; 22.4., Köln; 23.4. Dortmund; 24.4., Düsseldorf; 9.11., Münster; 10.11., Hagen; 11.11., Bonn; 12.11., Aachen, vgl. *Film und Musik* 1983, Aufführungen und Programm (S. 4–5), Werkkommentar Manassen (*Opus 2, 3 und 4*, S. 42–43) und Medek (*Opus 2, 3 und 4*, S. 44–45). Eine weitere Neuvertonung entstand 1995 als Improvisation der bekannten amerikanischen Cellistin Frances-Marie Uitti (\* 1948), spezialisiert auf zeitgenössische Musik, auf der Grundlage der Amsterdamer Version mit 18 B/S. Eine Fernsehaufnahme (*Cinema perdu*, Ariel Film, NFM/VPRO) befindet sich im Filmmuseum Amsterdam.

entscheidenden Kritik der Aufführung in Baden-Baden in der Zeitschrift ›Der Auftakt‹ beschrieben. (Heller 1983, 22)<sup>11</sup>

Laut Heller entspräche dieser erste Filmteil genau den 34m, die die Differenz zwischen der Zensurlänge von 66m und der heutigen Schwarzweißfassung von 100m ausmachen: »66 Meter Film bei 18 Bildern/sec. ergeben drei Minuten 12 Sekunden Spielzeit – genau dies ist die Länge der Musik Eislers.« (Heller 1983, 22) Ruttmanns OPUS III mit Eislers Musik in Hellers Fassung wurde im Mai 1983 in Berlin aufgeführt, vermutlich zum ersten Mal nach 1927 (Dümling 1983). Es folgten weitere Vorführungen, u. a. auf dem Almeida-Festival in London 1987 (Dümling 1987, 520). Eine Videoaufzeichnung dieser oder einer der späteren Aufführungen, sofern überhaupt eine Aufzeichnung existiert, konnte von mir nicht eingesehen werden<sup>12</sup>.

Jedoch hakt Hellers Rekonstruktion an drei Punkten: erstens der Vorführgeschwindigkeit des Films, zweitens der unbekanntem Länge des in Baden-Baden verwendeten Films und drittens an den von ihm vorgenommenen Schnitten, die spekulativ sind. Er geht von einer Vorführgeschwindigkeit von 18 Bildern pro Sekunde (B/S) aus und beruft sich auf Buttings Partitur zu OPUS I<sup>13</sup>. Hier bezieht sich die Zahl 18 jedoch

---

<sup>11</sup> Vorangegangen war Heller 1982 mit einer Darlegung der Problematik. 1998 folgte ein weiterer Aufsatz, der auf Heller 1983 fußt.

<sup>12</sup> Eine diesbezügliche Anfrage bei Heller wurde zwar beantwortet, blieb aber hinsichtlich eines Videos erfolglos. Im Eisler-Archiv findet sich leider nur ein Audio-Mitschnitt (Tonband, Nr. 7298; DAT-Kassette, Nr. 37.5060.1-3) einer von Hellers Aufführungen vom 24. September 1984 in Berlin, anlässlich einer Veranstaltung des Eisler-Archivs. Hier dauert die Aufnahme jedoch 2'56“, was bei 66m etwa 20 B/S entspräche.

<sup>13</sup> Manuskript in Svenska Filminstitutet, Stockholm. Eine Kopie der Partitur wurde mir freundlicherweise von Nina Goslar (ZDF/arte-Filmredaktion, Mainz) zur Verfügung

auf die Zeit und nicht auf die Vorführgeschwindigkeit. Direkt neben Ziffer 1 steht: »Einleitung bis Ziffer 1 dauert 18««, zusätzlich unter der ersten Partiturzeile: »18««.

Aufgenommen wurde OPUS III höchstwahrscheinlich mit 20 B/S (Gregor 1989). Davon zu unterscheiden ist die Vorführgeschwindigkeit, die im Ermessen des Vorführers lag und deutlich höher liegen konnte. Durch die Verwendung des *Tri-Ergon* mit der Tonfilmgeschwindigkeit von 24 B/S<sup>14</sup>, der niedrigstmöglichen Geschwindigkeit für gute Tonwiedergabe, war die Dauer der Vorführung normiert. Lässt man OPUS III mit einer Länge von 66m (Zensur- und Hellers Fassung) bei 24 B/S laufen, dauert der Film 2‘25“<sup>15</sup>. Nun hat die Interpretation einer Komposition immer einen gewissen Spielraum bezüglich des Tempos, zumal Eisler auch keine Metronomangaben in die Partitur schrieb. Aber die Länge seiner Filmmusik liegt, wenn man die Aufnahmen vergleicht, die zum Teil auch ohne Bezug zum Film entstanden, bei etwa 2‘50“ bis 3‘20“. (Ich komme später noch darauf zurück.) Damit fällt eine Filmfassung von 66m für den in Baden-Baden gezeigten Film aus. Zudem sind alle heute bekannten Kopien länger als 66m.

---

gestellt.

<sup>14</sup> Freundliche Mitteilung von Jeanpaul Goergen (Filmhistoriker, Berlin).

<sup>15</sup> Bei meinen Umrechnungen stütze ich mich auf den Online-Filmlängenberechner: [http://www.cinematography.de/filmruntime\\_calc.php](http://www.cinematography.de/filmruntime_calc.php) (Stand: 7. März 2016).

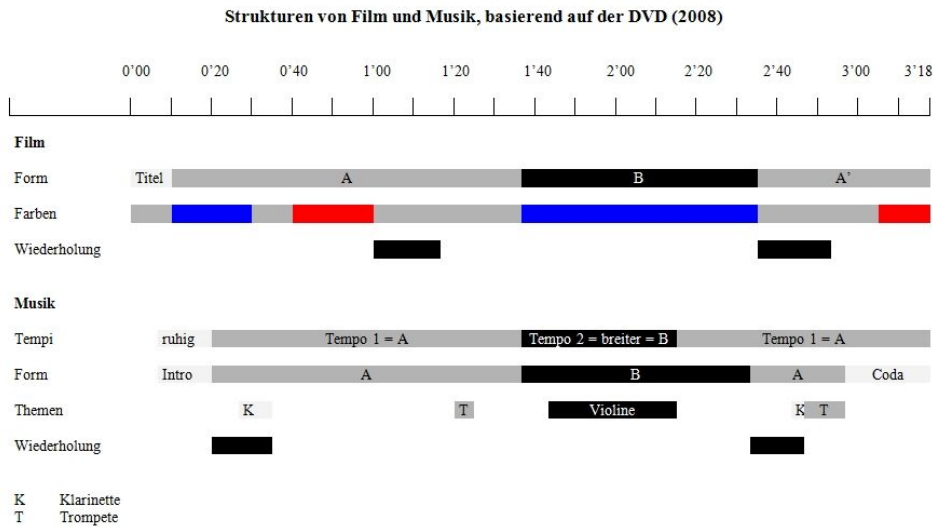
## 6. Zwei neue Rekonstruktionen durch das Filmmuseum München (2007 und 2008)

2008 erstellte das Filmmuseum München unter der Leitung von Stefan Drößler eine als DVD veröffentlichte Fassung von OPUS III samt der Musik Eislers in einer Neueinspielung des Ensembles *ascolta*<sup>16</sup> unter dem Dirigat von Titus Engel.

Betrachten wir zunächst den Film (Vgl. Abb. 7). Dieser hat eine Länge von 3'18'' (incl. des Vorspannes mit 11 Sek.) und weist eine ABA'-Form auf (Umschlagpunkte sind 1:37 und 2:35). Jeder Formteil startet mit eckigen Formen. Der Anfang des A'-Teiles ist eine wörtliche Wiederholung einer 17-sekündigen Episode aus dem A-Teil (1:00–1:17 = 2:35–2:52). Der Film weist vier farbige Teile auf im ständigen Wechsel von blau und rot (blau: 0:12–0:31, rot: 0:39–0:59, blau: 1:37–2:35, rot: 3:04–3:18). Der B-Teil ist komplett farbig. Diese farbigen Episoden, zwei im ersten und zwei im zweiten Teil, unterstreichen die formale Struktur des Filmes. Die Wechsel zwischen farbigen und schwarz-weißen-Teilen verlaufen synchron zu einem Wechsel der Formen.

---

<sup>16</sup> <http://www.ascolta.de> (Stand: 7. März 2016).



**Abb. 7: Strukturen von Film und Musik, basierend auf der DVD (2008)**

Dieser Filmfassung mit Eislers Musik wurde von Peter Deeg (2009) mit dem Vermerk rezensiert, dass sie »nicht vollends überzeugen kann.« Für sich betrachtet, macht die Musik-Film-Zuordnung aus drei Gründen Sinn:

1. Die Musik übernimmt Ruttmanns Prinzip der Wiederholung.
  - a) Ruttmann wiederholt eine Sequenz von 17 Sekunden kurz vor Schluss (1:00–1:17 = 2:35–2:52). Die Musik übernimmt dieses Prinzip und wiederholt auch mehrere Takte, lässt jedoch die Wiederholungen nicht parallel zum Film ablaufen: das erste Mal gar nicht, beim zweiten Mal teilweise. Beides kann man als Zuschauer/-hörer kaum wahrnehmen, aber der Bezug zum Bild ist vorhanden, wenngleich versteckt.
  - b) Im B-Teil des Filmes erscheinen 4x wachsende und verschwindende, gespiegelte Rechtecke (1:37–2:15) und zur gleichen Zeit auch 4x ein Violinthema. Aber nur beim ersten und vierten Mal erklingt das Thema

synchron mit dem Geschehen auf der Leinwand.

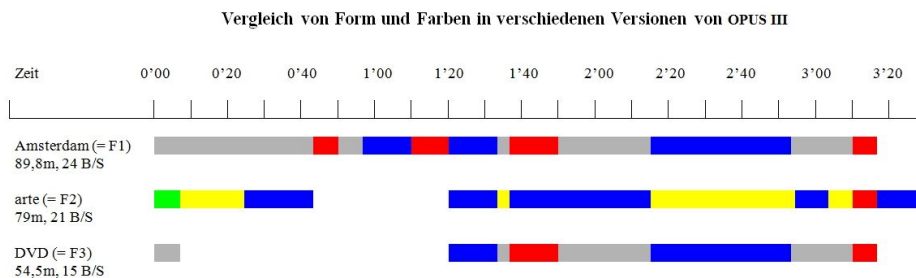
2. Die Musik übernimmt Ruttmanns ABA'-Form auf doppelte Art. Ruttmanns Film weist eine ABA'-Form auf, denn a) jeder der drei Formteile beginnt mit eckigen Formen und endet mit gebogenen oder runden, b) ein langer blauer B-Teil steht im Zentrum des Filmes, c) die wörtliche Wiederholung aus dem ersten A-Teil betont den Beginn des zweiten A-Teils. Die Musik übernimmt diese ABA-Form (A-Teil mit 2 Themen: Klarinette und Trompete, B-Teil mit Violine) und lässt sie parallel zum Film laufen. Gleichzeitig ordnet sie die Tempi auch nach ABA an, lässt jedoch den schnelleren A-Bereich früher starten. Die Musik überträgt also Ruttmanns ABA-Form doppelt: einmal auf die musikalische Form und einmal auf das Tempo. Nur die Form läuft parallel mit dem Film, das Tempo nicht.

3. Die Musik setzt bewusst Asynchronitäten ein. a) Bei 2:15 wiederholt die Musik plötzlich das schnelle Tempo des A-Teils, ohne dass dies durch das Bild motiviert wäre. b) Der zweimalige Beginn des Klarinetten-Themas als erstem Thema des Stückes läuft nicht parallel mit einem entsprechenden Ereignis im Film, z. B. einer neuen dominierenden Form oder einem Farbwechsel.

So bewahrt die Musik ihre Autonomie, bezieht sich aber gleichzeitig auf den Film. Das ist ein charakteristisches Merkmal auch der Musik Eislers zu späteren Filmen. Insofern erweist sich die Musik-Film-Zuordnung als ein ›typischer‹ Eisler, wenngleich dieser wahrscheinlich für die Baden-Badener-Aufführung auf Asynchronitäten verzichtete, da er ja die Rhythmen ›nachzeichnen‹ sollte.

Die DVD-Filmfassung ist vermutlich der von Heller 1983 erstellten Fassung ähnlich. Aber das ist nicht die einzige Version des Filmmuseums München. Eine frühere Fassung mit einem anderen Anfang, einem anderen Ende und

mit anderen Farben – aber synchronisiert zur gleichen Musik, wurde am 30. November 2007 im deutsch-französischen Fernsehsender arte gezeigt.<sup>17</sup> Diese vorläufige Version wurde für die oben beschriebene DVD-Fassung überarbeitet. Um zu verstehen, welche der beiden Versionen diejenige ist (oder sein könnte), die Ruttmann erschaffen hatte, verglich ich sie mit einer Version, die sich im Filmmuseum Amsterdam befindet. Ruttmann hatte OPUS III in Amsterdam im November 1927 gezeigt und dort eine Fassung von OPUS II–IV zurückgelassen. (Alle heute existierenden Filmkopien zeigen OPUS II–IV am Stück. Es gibt also keine Einzelfassung von OPUS III.) Diese Amsterdamer Version ist die älteste datierbare, erhaltene und gleichzeitig farbige Fassung, die wir heute kennen mit einer Länge von 89,8m – mehr als 20m länger als die verlorene Zensurfassung.



**Abb. 8: Vergleich von Formen und Farben in verschiedenen Versionen von OPUS III**

<sup>17</sup> Kenntnis von dieser Fassung erhielt ich durch einen Artikel von Gervink (2012). Der dort reproduzierte Filmstill auf gelbem Hintergrund (auf der DVD ist er blau, vgl. Abb. 1c) führte zu einer kompletten Änderung meines Konzeptes für den vorliegenden Artikel.

Abb. 8 zeigt den Ablauf von Form und Farben in drei Versionen von OPUS III, chronologisch geordnet: oben die Version aus Amsterdam (= F1), in der Mitte die arte-Fassung (= F2), unten die der DVD (= F3). F1, angegeben mit 18 B/S, habe ich auf 24 B/S beschleunigt, da das *Tri-Ergon* in Baden-Baden in diesem Tempo lief. Nun dauert der Film 3'17". Nimmt man F1 als Grundlage, wurden, jeweils in der ersten Filmhälfte, für F2 etwa 35 Sek. entfernt, für F3 sogar über 70 Sek. Dafür wurde für F2 am Ende ein Teil von gut 10 Sek. zugefügt, der Material aus dem blauen Teil bei etwa 2:10 wiederholt. Die Farben von F3 (basierend auf F1) und die von F2 (basierend auf einer Kopie aus Moskau, die in ihrer formalen Struktur mit F1 identisch ist<sup>18</sup>) sind unterschiedlich. Etwa 60% von Ruttmanns Film in der F1-Version ist identisch mit F2 und F3. In F1 ist es der Teil zwischen 1:20 und dem Filmende. Dieser Bereich dauert bei 24 B/S 117 Sek. und hat damit eine Länge von 53,3 m. Da diese Länge auch in F2 und F3 identisch ist, der jeweilige Ausschnitt jedoch unterschiedlich lange dauert (F2: 134 Sek., F3: 185 Sek.), lassen sich dadurch die B/S berechnen: für F2 ergeben sich 21 B/S, für F3 15 B/S.

Basierend auf diesem Filmausschnitt lassen sich Filmlänge und B/S von F2 und F3 berechnen: F2 hat eine Länge von 79m, F3 von 54,5m. Zur Erinnerung: Die Länge der verlorenen Zensurfassung (nennen wir sie F0) betrug 66m.

Ein Problem der Rekonstruktion liegt darin, dass wir nicht wissen, ob F0 oder F1 für die Baden-Baden-Aufführung verwendet wurde. F3, für sich

---

<sup>18</sup> Freundliche Mitteilung von Stefan Drössler (Direktor des Filmmuseums München). Wie eine Kopie von OPUS III nach Moskau kam, ist nicht ganz klar. Enno Patalas, der ehemalige Leiter des Filmmuseums München, schrieb: »Ruttmann soll in den zwanziger Jahren in Moskau Vorträge gehalten haben. Möglicherweise hat er das Anschauungsmaterial zurückgelassen.« (1983, 37)



genommen, funktioniert hervorragend zur Musik, aber nur mit den vorgenommenen Kürzungen und nur mit stark reduzierter Geschwindigkeit. Die ABA-Form der Musik spiegelt nicht die komplette Form von F1 wider. So ist F3 nicht mehr (aber auch nicht weniger) als eine Orientierung, wie die Baden-Baden-Aufführung etwa ausgesehen haben könnte. Zudem ist sie die erste von einem Filmarchiv unternommene Rekonstruktion von OPUS III und die erste öffentlich zugängliche. Aber wir wissen nicht, inwiefern die Filmteile mit Synchronität und Asynchronität zur Musik Eislers Intentionen widerspiegeln. Deutlich wird, dass sowohl F2 als auch F3 spekulativ sind. Im Booklet der DVD werden die Folgerungen aus den verschiedenen Filmängen so beschrieben:

Da in allen erhaltenen Filmkopien die Länge von *Opus II* mit 35 Metern wesentlich kürzer ist als die Zensurlänge von 78 Metern (15.2.1922) und die Länge von *Opus III* mit 94 Metern deutlich länger als die Zensurlänge von 66 Metern (21.4.1925), wurde ein auch in der Verwendung der grafischen Motive logisch erscheinender Umschnitt der Filmkopie vorgenommen, der dazu führte, dass nun auch die 1927 komponierte Musik von Hanns Eisler zum Film *Opus III* wieder passt. (Drößler 2008)

Ein Restaurierungsbericht war nicht einzusehen. Bezüglich der Länge haben wir zwei gesicherte Daten: F0 mit 66m, F1 mit 89,8m<sup>19</sup>. Wählen wir nun als Ausgangspunkt die Länge der Musik. Die vorliegenden Aufnahmen bewegen sich im Ambitus von 2‘56“ (Live-Mitschnitt im Eisler-Archiv, siehe Fn. 12) bis 3‘18“ (DVD), entstanden jedoch in Abhängigkeit vom

---

<sup>19</sup> Die von Heller (1983, 21) genannten 100m und die von Drößler (2008) genannten 94m meinen die Länge der Amsterdamer Fassung. Nirgendwo werden zusätzliche Filmmotive erwähnt, die bei der Amsterdamer Fassung nicht vorhanden sind. Abweichungen gibt es beim unterschiedlich gestalteten Vorspann.

Film. Möglicherweise hätte der Dirigent ein anderes Tempo gewählt, wenn er das Präludium als Konzertstück (ohne Film) aufgeführt hätte. Die einzige CD mit Eislers Komposition (unabhängig vom Film entstanden) weist eine Länge von 3'09“ auf (siehe Fn. 22). Runden wir großzügig auf und wählen als Ambitus etwa 2'50” bis 3'20”, dann können wir schauen, bei welchen Filmgeschwindigkeiten wir uns in diesem Bereich bewegen:

Versionen	Länge	16 B/S	18 B/S	20 B/S	22 B/S	24 B/S	26 B/S	28 B/S	30 B/S
F0 (1925)	66m	3'37”	3'12”	2'54”	2'38”	2'25”	2'14”	2'04”	1'56”
F1 (1927)	89,8m	4'55”	4'23”	3'56”	3'35”	3'17”	3'02”	2'49”	2'38”

**In der Tabelle sind die passenden B/S jeweils grau unterlegt: F0 funktioniert bei etwa 18–20 B/S, F1 bei etwa 24–28 B/S.**

Es verbleiben drei offene Fragen:

1. Welche Version wurde in Baden-Baden gezeigt? Die Zensurfassung mit 66m, die Amsterdamer Fassung mit 89,8m, oder noch eine andere?
2. Wie lange brauchten die Musiker für die Komposition? Die Musik hat kein durchgehendes Tempo. Wie intensiv wurden *ritardandi* und *accelerandi* gespielt, wie war das Verhältnis zwischen *ruhig*, *mäßig*, *breiter* und *bewegter*?
3. Begann die Musik mit dem Vorspann (wie bei einer YouTube-Fassung<sup>20</sup>), in der Mitte des Vorspanns (wie auf der DVD [der eigentliche Film beginnt mit Takt 3, Zählzeit 2] und bei der arte-Fassung [der eigentliche Film beginnt mit Takt 2, Zählzeit 1]), oder nach dem Vorspann, wie es Hans

<sup>20</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=i5cs54Cy-xM> (Stand: 7. März 2016).

Böhm 1927 in seiner Kritik beschrieb?

Keine Opernsängerin trifft den Einsatz ihrer Arie so gut, wie es das erste Bildchen des Ruttmann-Films tat, und exakt mit dem letzten verklingenden Ton der Eisler-Musik erlischt auch oben auf der Leinwand die Projektion. (Böhm 1927a)

Vermutlich meinte Böhm, dass die Musik nach dem Vorspann begann, aber wir können nicht hundertprozentig sicher sein.

### 7. Eine neue Theorie

Eine Lösung kann ich nicht bieten, aber eine neue Theorie: Als Eisler den Auftrag für die Filmmusik erhielt, sah er sich Ruttmanns 66m-Film mit 24 B/S an, da dieses die Vorführgeschwindigkeit des *Tri-Ergon* war. Die resultierende Filmlänge von nur 2'25" erschien Eisler zu kurz für eine Komposition. Er fragte Ruttmann, ob er den Film nicht auf wenigstens etwa 3' verlängern könne, was dieser akzeptierte. Vier Monate nach Baden-Baden sollte Ruttmanns OPUS III (zusammen mit OPUS II und IV) am 19. November 1927 in Amsterdam und anschließend bis zum 17. Mai 1929 in weiteren holländischen Städten vorgeführt werden, insgesamt 14mal<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Linssen, Schoots and Gunning 1999: 1927 (19. Nov., Amsterdam; 26. Nov., Rotterdam; ? Nov., Groningen; 9. Dez., Delft; 10. Dez., Haarlem), 1928 (14. Jan., Den Haag) and 1929 (16. März, Amsterdam; 21. März, Utrecht; 25. März, Den Haag; 26. März, Het Gooi / Hilversum; 13. April, Arnhem («curieus werk von Ruttmann en Ivens»); 29. April, Delft / Vrije Studie; ? April, Rotterdam; 17. Mai, Eindhoven). Die Vorführung war zumeist stumm mit der Ausnahme des Konzertes am 19. November 1927: »versterking van het cabinegeruis« (S. 284), vgl. auch *1. Aufführungen von Ruttmanns OPUS III bis Baden-Baden (1927)*.

Hierfür musste er sich zwischen zwei Alternativen entscheiden: Entweder verwendete er die alte, 66m lange Fassung oder die neue, für Baden-Baden erweiterte. Zwischen der Zensurfassung von OPUS III (April 1925) und der Aufführung in Baden-Baden (Juli 1927) liegen mehr als zwei Jahre, zwischen Baden-Baden und Ruttmanns Besuch in Amsterdam nur vier Monate. Er entschied sich für die neuere Fassung, die er in Amsterdam zurückließ. Spielt man sie mit 24 B/S ab, ergibt sich eine Länge von 3'17“, die zeitlich zur Musik passt. Somit wäre die Filmfassung, die in Baden-Baden gezeigt wurde, identisch mit der Amsterdamer Fassung.

Jedoch lässt sich nicht einfach die Musikspur z. B. der DVD, die exakt diese Länge aufweist, unter den Film legen. Bei einem abstrakten Film wie OPUS III mit seiner schnellen Abfolge von sich verändernden Formen führen schon kleinste Abweichungen von unter einer Sekunde zwischen Film und Musik, z. B. bei einem etwas schneller genommenen *accelerando* oder einem etwas langsamer gespielten *ritardando*, zu komplett anderen Bild-Musik-Beziehungen<sup>22</sup>. Ähnliche Rekonstruktionsprobleme bei Joris Ivens' Film *REGEN* (1929) mit der Musik von Eisler (1941) konnten erst gelöst werden, als 2002 die originale New Yorker Schallplattenaufnahme von 1941 entdeckt wurde, mittels derer man feststellen konnte, dass Eisler seine *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* zu der Filmfassung von 1932 geschrieben hatte (Gall 2008).

---

<sup>22</sup> Das schon erwähnte YouTube-Video (siehe Fn. 20) verwendet die Musik einer LP (*Leipziger Kammermusikvereinigung des Gewandhausorchesters* unter Max Pommer, Aufnahme 1977. Als CD: *Hanns Eisler: Orchesterwerke I*, Berlin Classics 0092282BD, 1996) mit einer Länge von 3'09 und beschleunigt die Amsterdamer Version auf 25 B/S, so dass sie auch 3'09 dauert und synchronisierte beide. Wenn man diese Version sieht und hört, erkennt man nicht die Synchronisation, die in den damaligen Kritiken meistens betont wurde.

## Anhang 1

### Beschreibung des Musikchronometers mit Bezug zu OPUS III

»Das Notenband selbst wird folgendermaßen hergestellt: Über die eine der mittleren Trommeln wird ein Rythmogrammstreifen, über die andere ein mit beispielsweise zwei Notensystemen versehenes Band gelegt. Nach Maßgabe des die Haupt- und Nebenakzente angegebenden Rythmogramms ist es nun leicht, in die Notensysteme die Noten in den richtigen räumlichen Abständen einzuschreiben und zur besseren Orientierung auch die Taktstriche einzutragen.

Soll ein fertiger Film nachträglich synchronisiert werden, so kann er unter Verwendung des Rythmographen für den Bearbeiter projiziert werden. Will dieser zwecks Zeitersparnis auf die Projektion verzichten, so bedient er sich lediglich der Maßmaschine, indem er ›Bildrythmogramme‹ herstellt. Hierunter versteht der Erfinder die Folge von Haupt- und Nebenakzenten in dem Sinne, daß erstere dem Szenenwechsel, letztere den Höhepunkten jeder Bewegungsfolge innerhalb einer Szene entsprechen.

Nach dieser Methode hat z.B. *Hanns Eisler* zu dem abstrakten Film Op. 3 von *Walter Ruttmann*, dessen Uraufführung auf dem internationalen Musikfest zu Baden-Baden stattfand, eine synchrone Musik geschaffen.« (Adam 1927, 480f. und 1929, 33)

## Anhang 2

### Zusammenstellungen von Kritiken, geordnet alphabetisch nach Namen des Rezensenten

»Film und Musik erschienen in den weiten Perspektiven planmäßigen Zusammenwirken als gleichwertiges und leistungsfähiges Gespann, wenn sie durch *Blums* unschätzbare Erfindung des Synchronisators zu klaglos präzisem Gleichtakt gebraucht werden. *Eislers* und *Hindemiths* spezifische Tonschöpfungen (zu einem abstrakten Film *Ruttmanns* und einem ›Felix der Kater‹-Trickfilm) sind schlagender Beweis dafür. Der Tonfilm zeigt sich als ernst zu nehmender Partner. Denn das *Triergon*-Verfahren ist nach den neuerdings gezeigten Proben über das Experimentieren längst hinaus.« (B-m. 1927, 3).

»Der Schönberg-Schüler *Hanns Eisler* komponierte eine Originalmusik für zwei Klarinetten, Trompete und Streichtrio zu einem *abstrakten* Film von *Walter Ruttmann*. Diese Musik wurde real mit dem wieder durch den *Blumschen* Chronometer synchronisierten stummen Film vorgeführt, fernerhin aber hörte man eine Wiedergabe in Verbindung mit dem *Tri Ergon-Verfahren* der bekannten

Erfinder *Massolle, Vogt* und *Dr. Engl*. Man stellte fest, daß die Wiedergabe durch den akustischen Film *mindestens* die Wirkung des Originals erreichte, wenn diese nicht sogar zeitweilig, namentlich in den reinen Bläserstellen, *übertroffen* wurde. Für den Einsichtigen war überdies von neuem die Tatsache einer seltsam eindringlichen Atmosphäre des abstrakten Ruttman-Films nicht überraschend, namentlich in einer tatsächlich musikalischen Umgebung, der diese Form dringendst bedarf, um ihre ganze Schönheit zu offenbaren.« (Bagier 1927b)

»Auf dem vorjährigen Musikfeste in Baden-Baden ist auch der Tonfilm Gegenstand der Diskussion gewesen, insofern u. a. ein sog. ›abstrakter‹ Film (Opus III von Ruttman) mit Musik für Kammer-Orchester von Hanns Eisler, Wien – nachdem er vom Orchester selbst, geleitet nach dem mit dem Film synchron ablaufenden Notenbande des Musikchronometers, gespielt war – als Triergon-Film ausgeführt wurde. Bei diesem Tonfilm ist übrigens erstmalig die indirekte nachträgliche Tonaufnahme nach dem Musikchronometersystem zu einem fertigen Bildfilm erfolgt ...« (Blum 1928)

»Ein ganzer Abend war dem Problem ›*Film und Musik*‹ gewidmet und war sicherlich dazu angetan, so manchem Skeptiker die bessere Meinung endgültig aufzuzwingen, gegen die er sich bisher immer noch gesträubt hatte. Ein abstrakter Film Walter *Ruttmanns* ›Opus 3‹ zeigt nichts als den wundervoll rhythmisierten Ablauf von Formen- und Farbenspielen, eine Symphonie des Auges, die nun durch Hanns *Eislers* einführende Begleitmusik auch zu einer Symphonie des Ohres wird. Daß aber der absolute Gleichtakt von Bild und Ton hergestellt ist, daß Musikakzente und Bewegungsakzente mit der Präzision von Sekundenbruchteilen zusammenfallen, das war eine neue Glanzleistung der unseren Lesern und der Fachwelt schon rühmlichst bekannten genialen Erfindung Carl Robert *Blums*, des *Musik-Chronometers*.

Der Ruttman-Film rollte zweimal nacheinander ab, zuerst von einem reellen kleinen Kammerorchester unter Paul Gergely begleitet, dann zwischen der Statophon-Batterie der Triergon-Filmleute. Beim ersten Mal stand der Blum'sche Apparat vor dem Dirigenten und ließ den vom Komponisten rhythmisierten und mit den Noten beschriebenen Celluloidstreifen in stetigem Gleichlauf unter dem unbeweglichen Zeiger hindurchgleiten, dem leitenden Taktstock zeitgerecht seine Impulse gebend. Kein hastiges Hin- und Herblicken vom Notenblatt zur Leinwand und zurück ist nötig (ja es ist nicht einmal möglich, denn ein Wandschirm trennt das Orchesterchen von der Spielfläche), und dennoch oder gerade dadurch ein wundervolles Übereinstimmen. Keine Opernsängerin trifft den Einsatz ihrer Arie so gut, wie es das erste Bildchen des Ruttman-Films tat, und exakt mit dem letzten verklingenden Ton der Eisler-Musik erlischt auch oben auf der Leinwand die Projektion.

Dann das Dacapo à la *Triergon*. Diesmal ist bei der Vorführung schon Ton und Bild auf dem gleichen Filmstreifen beisammen und muß daher zwangsläufig parallel ablaufen. Aber daß die präzise Übereinstimmung beim Zusammenkopieren erreicht werden konnte, ist wiederum Verdienst des synchronisierenden Instrumentes. [...]

Bis auf diejenigen, die das Wunderwerk der Präzisionsmechanik schon kannten, war alles verblüfft, wie genau auch unter einander individuelle und maschinelle Musik in der Akzentuierung der einzelnen Bildmomente übereinstimmten.« (Böhm 1927a)

»Ein Hauptverdienst an dem Gelingen des Abends gebührt Carl Robert *Blum* und seinem Musik-Chronometer, das in geradezu spielender Weise für absoluten Gleichklang der musikalischen und bildlichen Ereignisse sorgte. Man hatte mit seiner Hilfe die famose Begleitmusik des jungen Wiener Komponisten Hanns *Eisler* zu *Ruttmanns* abstraktem Film ›Opus 3‹ synchronisiert und zwar einmal, indem ein kleines Kammerorchester (unter Paul *Gergely*) die Komposition reell vortrug und der mit dem Projektor gekuppelte Chronometer dem Dirigenten den Rhythmus angab, das andere Mal, indem der Tonfilm gleich mit in Erscheinung trat: es war die gleiche Musik im Mariendorfer Triergon-Atelier unter Kuppelung des Chronometers mit der Aufnahmeapparatur photographiert und mit *Ruttmanns* Bildern zu einem gemeinsamen *Triergonfilm* vereinigt worden.« (Böhm 1927b)

»Endlich wurde eine neue Methode gezeigt, wie man durch das Musikchronometer sprechende und musizierende Filme herstellen kann, in denen die Sprache oder Musik oder beides zum fertiggeschnittenen Film, nach Synchronisation durch das Chronometer, derart hergestellt werden können, daß die auf Grund des Chronometerbandes geleitete Tonaufnahme gleichzeitig mit dem Bild projiziert wird, wie mit einem abstrakten Film von *Ruttmann* gezeigt wurde, der einmal als Buntfilm mit natürlicher Musik und zum Vergleich als Schwarzweißfilm mit Tri-Ergon-Verfahren vorgeführt wurde. Sowohl in Frankfurt wie in Baden-Baden mußten die Vorführungen wiederholt werden.« (*Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung* 1927)

»Ein weitere Veranstaltung war dem Problem Film und Musik gewidmet. Hier sah man einen (übrigens recht phantasiearmen und überlebt wirkenden) abstrakten Film von *Walter Ruttmann* mit der den Vorgängen auf der Filmleinwand sich gut zusammenfügenden Musik von Hanns *Eisler*, die entschieden besser wirkte wie die seiner Kantate.« (Enßlin 1927a, 492)

»Man sah einen Film von *Walter Ruttmann* mit Musik von Hanns *Eisler*, erst durch ein Kammerorchester in natura vorgetragen und dann denselben Film mit derselben Musik mechanisch aufgenommen durch das Tri-Ergon-Verfahren. Auf die Musik hören die Zuschauer nur mit halbem Ohr. Man verlangt daher keine kunstmusikalische Bedeutung der Musik.« (Leifs 1927, S. 1129f.)

»Nicht in das eigentliche Gebiet der Kunst, sondern in das des Kunsthandwerks gehören auch die in der vierten Veranstaltung – ›*Film und Musik*‹ hieß das Aushängeschild – vorgeführten Versuche mit Hilfe von mechanischen Musikinstrumenten und mit Hilfe des von *Carl Robert Blum* erfundenen Musikchronometers, der einen synchronen Ablauf von Film und Musik gewährleistet, den Aufwand des großen kostspieligen Kinoorchesters wegfallen zu lassen. Für den abstrakten Film von *Walter Ruttmann*, zu dem *Hanns Eisler* eine

nicht üble Musik geschrieben hat, kann ich ein regeres Interesse nicht aufbringen. Dieser Wechsel von Formen und Farben: es ist wirklich ganz gleichgültig, mit welcher Art von Musik er begleitet wird.« (Marschalk 1927)

»Ein Gebiet, das für die mechanische Musik wie geschaffen scheint, ist die *Filmmusik*. Man sah in Baden-Baden einen abstrakten Film von *Walter Ruttmann* op. 3, eine höchst witzigen Film ›Felix der Kater‹ mit einer Musik für mechanische Orgel von *Hindemith*, man sah und hörte das von *Guido Bagier* vorgeführte *Tri Ergon-Verfahren* und das ausgezeichnete Musikchronometer von *Carl Robert Blum*; und gewann die Überzeugung, daß im Film erst durch den mechanisch absolut garantierten Gleichlauf von Bild und Ton ein voller künstlerischer Gesamteindruck entstehen wird.« (Preussner 1927, 890)

»Ein im Sinne Kandinskys abstrakter Film ›Opus III‹ von *Walter Ruttmann*, der Quadrate, Rechtecke, Trapeze, Kreise kommen und verschwinden, verengen und sich erweitern läßt – also ein spannender Film – wird von einem aus lebenden Musikern bestehenden Kammerorchester begleitet, nachher aber zum Vergleich von mechanischer Musik mittels des Tri-Ergon-Verfahrens [vor]gespielt. Ob die Komposition von *Hanns Eisler*, die durch das Musikchronometer *Karl Robert Blums* synchronistisch abläuft, gedanklich zu dem Film paßt, läßt sich mit Sicherheit wirklich nicht feststellen.« (Steinhard 1927a, 105 und 1927b, 290)

»*Hans Eislers* Musik hatte weder Eigenwerte noch Inhaltsbeziehungen zu dem als ästhetische Spielerei unbedingt fesselnden abstrakten Film von *Ruttmann*. Sie wurde zuerst von Musikern gespielt und dann durch das bekannte Tri-Ergon-Verfahren des sprechenden Films übertragen.« (Strobel 1927, 2)

»Die Logik der Filmmusik sollte eine *mechanische* sein. Das Merkmal ihrer Form: Labilität. Die filmische Szene hat, biologisch betrachtet, nicht Anfang noch Ende. Sie ist stets und durchaus Uebergang. Sollte sich nicht eine Musik denken lassen, die, stets bewegt und doch stets zu fixieren, immer nur *Mitte*, dieser Kinetik entspreche? Ohne Zweifel! Es gibt Schemata in der klassischen Musik, die, wenn auch nur sehr andeutend, sich solchen formalen Vorstellungen nähern. Ich denke etwa an das Rondo. Auch in der modernen Musik finden sich Parallelen, z. B. in den *Mouvements Perpétuels* von *Francis Poulenc*, merkwürdigerweise auch bei dem gewiß filmfremden *Josef Matthias Hauer*. *Hindemith*, den ich schon 1926 in der ›Musik‹ als Filmmusiker vorschlug, hat ein Jahr später die Konsequenz gezogen, *Hanns Eisler* in der Illustration eines *Ruttmann*-Films Verständnis und Talent für die Spezies bewiesen. Das Problem ist fruchtbar und sollte moderne Komponisten reizen. Um so mehr, als ihre Musik, ihr Stil dadurch an Ausbreitung und somit an Verständlichkeit gewinnen würde.« (Stuckenschmidt 1928)

»Eine fesselnde Vorführung endlich die Abendstunde ›*Film und Musik*‹. Zwar nicht *Walter Ruttmanns* ›Film op. 3‹ mit Musik von *Hanns Eisler*, die einmal vom Kammerorchester, dann im ›Tri-Egon‹-Verfahren wiedergegeben wurde; denn derartige, mit geometrischen Figuren und etwaigen Farben operierende Dinge haben mir nichts zu sagen.« (Unger 1928, 879)



»Ebenfalls sehr ansprechend war die Musik für ein Kammerorchester von *Hanns Eisler*, der vor die ungleich schwerere Aufgabe gestellt war, einen der hinreißend schönen geometrisch-rhythmischen Filme von Walter Ruttmann zu begleiten.« (W. 1927)

## Literatur

Adam, Moritz (1927) Hilfsgeräte für das Blum'sche Musik-Chronometer. In: *Die Kinotechnik. Zeitschrift für die Technik im Film* 9,18, S. 479–482.

--- (1929) Hilfsapparate des Musikchronometers. In: *Filmtechnik. Archiv für die gesamte Filmpraxis* (19. Jan.), S. 31–34.

Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler (1947/2006) *Composing for the Film*, New York 1947; deutsch *Komposition für den Film*, Hrsg. v. Johannes C. Gall, Frankfurt 2006: Suhrkamp.

B-m., H. (1927) Das Musikfest in Baden-Baden. In: *Berliner Tageblatt und Handelszeitung* 56,342 (22. Juli).

Bagier, Guido (1927a) Probleme des Tonfilms. In: *Die Musik* 20,3, S. 203f.

--- (1927b) Film und Musik. Die Tagung Deutsche Kammermusik Baden-Baden. In: *Film-Kurier. Theater – Kunst – Varieté – Mode* (Berlin) 9,172 (23. Juli) [teilweise ins Italienische übersetzt: Quaresima 1994, 326].

--- (1928) Der tönende Film. In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 8,1, S. 9–11.

Beiche, Michael (2006) Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63,2, S. 94–119.

Blum, Carl Robert (1926) *Das Musikchronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgem. Musikkultur*. Leipzig: Leickart.

--- (1927a) Das Musik-Chronometer. Ein neues musikpädagogisches und -technisches Hilfsinstrument. In: *Die Musik* 20,1, S. 45–50 [4 Abbildungen zwischen S. 80 und 81].

--- (1927b) Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung für Film-, Theater- und allgemeine Musik-Kultur. In: *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927*, S. 55–59.

--- (1928) Der Ismen und die Filmmusik. Die Filmmusik auf dem diesjährigen Musikfeste in Baden-Baden. In: *Der Film: die illustrierte Wochenschrift* (Berlin), Nr. 15, Sondernummer (21.–24. Aug.), S. 31.

- Böhm, Hans (1927a) Film-Musik und Musik-Film in Baden-Baden. Ein Bericht über die Musikfeste. In: *Der Film: die illustrierte Wochenschrift* (Berlin), Nr. 14 (1. Aug.), S. 24. [teilweise nachgedruckt: Goergen 1989, 108; teilweise ins Italienische übersetzt: Quaresima 1994, 327].
- (1927b) Film-Musik auf dem Musikfest in Baden-Baden. In: *Das Kino-Orchester. Film-Begleitmusik – Kinokonzert – Bühnenschau*, Nr. 16 (30. Juli), Beilage, S. 2.
- Broesike-Schoen, M[ax] (1927) Kammermusikfest in Baden-Baden. In: *Musikwelt: Monatshefte für Oper und Konzert* 7,9, S. 151–153.
- Burkard, Heinrich (1927a) [Brief an Eisler vom 3. Juni]. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, Nr. 5007 [freundliche Mitteilung von Peter Deeg].
- (1927b). Donaueschingen–Baden-Baden. In: *Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk* 5,6/7 (15. Aug.), S. 121–126.
- Butting, Max (1941 oder später) *Walther Ruttmann*. Undatiertes Manuskript [nach Ruttmanns Tod 1941], 7 S., Svenska Filminstitutet, Stockholm.
- (1955) *Musikgeschichte, die ich miterlebte*. Berlin (Ost): Henschel.
- Cowan, Michael (2014) *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Das Musikchronometer auf der Frankfurter Ausstellung* (1927). In: *Reichsfilmbblatt* (Berlin), Nr. 31 (6. Aug.), S. 27.
- Deeg, Peter (2009) Eisler-Filmklassiker neu auf DVD. Opus III. In: *Eisler-Mitteilungen*, Nr. 47, S. 9.
- (2012, unveröffentlichtes Manuskript), *Hanns Eisler – Werkverzeichnis Filmmusik*; im Auftrag der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft und in Zusammenarbeit mit der Hanns Eisler Gesamtausgabe (HEGA) vorgelegt zum 50. Todestag des Komponisten am 6. September 2012; gefördert durch die DEFA-Stiftung und die Hanns und Steffy Eisler Stiftung (Publikation geplant).
- de la Motte-Haber, Helga und Hans Emons (1980) *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Hanser.
- de la Motte-Haber, Helga und Hedemarie Strauch (1982) Zur Authentizität der Filmvorlage für Eislers erste Filmkomposition. In: *Hanns Eisler – Komposition für den Film*. Hrsg. v. Christian Kuntze. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 41f.
- Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927* (1927). Programmheft. Baden-Baden.

- Doflein, Erich (1977) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. Rückblicke nach 50 Jahren. In: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* 3,6, S. 504–507.
- Drößler, Stefan (2008) Anmerkung zur Restaurierung der Filme. In: Booklet der Double-DVD *Walther Ruttmann. Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. München 2008, 4. Aufl. 2010 (Edition filmmuseum 39), unpaginiert 4 S. [auch englisch].
- Dümling, Albrecht (1983) Entdeckungen zur Filmmusik. Live-Aufführungen mit Berndt Heller im Arsenal-Kino. In: *Der Tagespiegel* (Berlin) 39,1148 (25. Mai), S. 5.
- (1987) Zum fünfundzwanzigsten Todestag von Hanns Eisler. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 29,164, S. 519–522.
- Eisler, Hanns (1936/1973) Aus meiner Praxis [Über die Verwendung der Musik im Tonfilm] (1936). In: *Hanns Eisler. Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Hrsg. v. Manfred Grabs, Leipzig 1973: Reclam, S. 137–141.
- Emons, Hans (2014) *Film – Musik – Moderne. Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung*. Berlin: Frank & Timme.
- Engl, Jo (1927) *Der tönende Film. Das Triergon-Verfahren und seine Anwendungsmöglichkeiten*. Braunschweig: Vieweg.
- Enßlin [Ensslin], Hermann (1927a) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Neue Musik-Zeitung* 48,22, S. 491–493.
- (1927b) V. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Frankfurt a. M. In: *Neue Musik-Zeitung* 48,21, S. 470–473.
- Film und Musik* (1983) Programmheft der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen.
- Filmliga Amsterdam* (1927). In: *Filmliga. Orgaan der nederlandsche Filmliga* (Amsterdam) 1,4, S. 15,  
[http://www.dbnl.org/arch/\\_fil001192701\\_01/pag/\\_fil001192701\\_01.pdf](http://www.dbnl.org/arch/_fil001192701_01/pag/_fil001192701_01.pdf) (Stand: 7. März 2016).
- Gall, Johannes C. (2008) A Rediscovered Way to Describe Rain. New Paths to an Elusive Sound Version. In: *Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik*. Hrsg. v. Peter Schweinhardt. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 87–122.
- Gervink, Manuel (2012) *Symphonie diagonale* – Abstrakte Filme und ihr Musikbezug. In: *Wechselwirkungen. Neue Musik und Film*. Hrsg. v. Jörn Peter Hiekel. Hofheim: Wolke, S. 29–40.

- Goergen, Jeanpaul (1989) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Gregor, Ulrich (1989) Vorwort. In: *Goergen 1989*, S. 5.
- Haefeli, Anton (1982) *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM): Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*. Zürich: Atlantis.
- Häusler, Josef (Hrsg.) (1996) *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel & Stuttgart: Bärenreiter & Metzler.
- Heller, Berndt (1982) Bericht über die Rekonstruktion der Filmmusik Eislers für ‚Opus III‘, ‚Regen‘ und ‚Circus‘. In: *Hanns Eisler – Komposition für den Film*. Hrsg. v. Christian Kuntze. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek, S. 43–70.
- (1983) OPUS III – Zur Rekonstruktion. In: *Kinemathek* 20,62, S. 21f. (= Film in den Niederlanden gestern und heute).
- (1998) The Reconstruction of Eisler’s Film Music: ‚Opus III‘, ‚Regen‘ and ‚The Circus‘. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18,4, S. 541–559, doi: 10.1080/01439689800260351.
- Jewanski, Jörg (2012a) Взаимодействие изображения в абстрактном короткометражном фильме ‚Опус III‘ (1924) Вальтера Руттмана с музыкой Ганса Зйслера (1927) // The relation between image and music in Walter Ruttmann’s abstract short film ‚Opus III‘ (1924) with the music of Hanns Eisler (1927). In: *Галеевские чтения. Материалы международной научно-практической конференции (Прометей-2012). Казань, 6–8 апреля 2012 // Galeev Readings. Materials of the international scientific-practical conference, Kazan', 6–8 April 2012*. Hrsg. v. Ирина Ванечкина // Irina Vanechkina. Kazan': Staatliche Technische A. N. Tupolev-Universität, S. 106–114 (russisch), S. 398–406 (english).
- (2012b) Walter Ruttmann. In: *Lexikon der Filmmusik*. Hrsg. v. Manuel Gervink und Matthias Bückle. Laaber: Laaber, S. 438.
- (2012c) The Visions of Oskar Fischinger and Alexander László in 1935/36 about a New Way of Visualizing Music. In: *Oskar Fischinger 1900–1967. Experiments in Cinematic Abstraction*. Hrsg. v. Cindy Keefer und Jaap Guldemon. Amsterdam: Ausstellungskatalog EYE-Filmmuseum, S. 135–138.
- (2013) »Ich muss gestehen, dass mir das heute idiotisch erscheint.« Eislers Musik zu Ruttmanns *Opus III*. In: *Eisler-Mitteilungen* 20,56, S. 31–34.
- (2011/2014) Motion in music – motion in painting. The use of music in the films of Oskar Fischinger. In: *The Journal of Film Music* 4,2 [2011], S. 155–169; doi: 10.1558/jfm.v4i2.155.

- Katz, E. (1927) Deutsches Kammermusikfest und Jugendmusikwoche in Baden-Baden. In: *Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege* 22,9/10, S. 71f.
- Keefer, Cindy (2012) Oskar Fischinger's *Raumlichtkunst*. In: *Oskar Fischinger 1900–1967. Experiments in Cinematic Abstraction*. Hrsg. v. Cindy Keefer und Jaap Guldemond. Amsterdam: Ausstellungskatalog EYE-Filmmuseum, S. 216.
- Kiening, Christian und Heinrich Adolf (Hrsg.) (2012) *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich: Chronos.
- Leifs, Jón (1927) ›Deutsche Kammermusik‹ in Baden-Baden. In: *Signale für die musikalische Welt* 85,31, S. 1106–1108; 85,32, S. 1129–1132.
- Linszen, Céline, Hans Schoots und Tom Gunning (1999) *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927-1933*, Amsterdam: Igitur.
- London Film Society (1972) *The Film Society Programmes 1925–1939*. New York: Arno.
- Marschalk, Max (1927) Kunst und Kunsthandwerk. Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Vossische Zeitung. Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 176 (24. Juli), zweite Beilage.
- Mersmann, Hans (1927) Die Musikfeste. In: *Melos. Zeitschrift für Musik* 6,8/9, S. 369–375.
- Musik-Chronometer und Tonfilm* (1927). In: *Film-Kurier. Theater – Kunst – Varieté – Mode* (Berlin) 9,158 (7. Juli).
- Naber, Hermann (1996) Musik als Hörspiel – Hörspiel als Musik. Akustische Spielformen und der Karl-Sczuka-Preis. In: *Häusler 1996*, S. 417–421.
- (2006) Ruttman & Consorten. Über die frühen Beziehungen zwischen Hörspiel und Film. In: *Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises* 32,3/4, S. 5–20.
- Neuer Film, neue Musik in Baden-Baden* (1927). In: *Film-Kurier* 9,164 (14. Juli), Titelseite.
- P[ander], H[ans] (1928) Vom absoluten Film. In: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* 6,6/7, S. 408–410.
- Patalas, Enno (1983) Das „vernichtete“ Opus 1. In: *Film und Musik 1983*, S. 36f.
- Preussner, Eberhard (1927) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Die Musik* 20,12, S. 884–892.
- Quaresima, Leonardo (Hrsg.) (1994) *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*. Calliano: Manfrini.

- Richard, August (1927) Deutsche Kammermusik in Baden-Baden. In: *Die Tonkunst: Illustrierte Zeitschrift für Männer-Gesangsvereine* 31,33, S. 418f.
- Ruttman, Walter (1919/20) [Malerei mit Zeit] [wahrscheinlich um 1919/20]. In: *Film als Film. 1910 bis heute*. Hrsg. v. Birgit Hein und Wulf Herzogenrath. Stuttgart: Kölnischer Kunstverein, S. 73f. [auch reproduziert in Goergen 1989, 73f. sowie in Kiening und Adolf 2012, S. 51–53].
- Rückert, Björn und Claudia Bullerjahn (2010) BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttman). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4, S. 30–51, <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/artikel/KB4-RueckertBullerjahnarc.pdf> (Stand: 7. März 2016).
- Schader, Luitgard (2004) ›DEUTSCHE KAMMERMUSIK BADEN-BADEN‹ 1927–1929. Ein Forum des Experimentierens. In: *Musik in Baden-Württemberg* 11, S. 161–186.
- Schultz, Klaus (1977) *Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927–1929. Badener Musiktage 1977. Texte, Bilder, Programme*. Hrsg. v. Südwestfunk Baden-Baden und Theater Baden-Baden. Baden-Baden.
- Schlüren, Christoph (2002) Vorwort. In: *Hanns Eisler, Suite für Orchestra op. 23* [Partitur]. München: Musikproduktion Höflich, 2 S.
- Stern, Dietrich (1977) Komponisten gehen zum Film. In: *Angewandte Musik der 20er Jahre*. Hrsg. v. Dietrich Stern, Berlin: Argument, S. 10–58.
- Steinhard, Erich (1927a) Menschen- und Maschinenmusik (Zum Musikfest in Baden-Baden.). In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 7,9, S. 203–208.
- (1927b) Musikalische Experimente in Baden-Baden. In: *Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt* 67,19, S. 289f.
- (1927c) Über das Internationale Musikfest in Frankfurt. In: *Der Auftakt. Moderne Musikblätter für die tschechoslowakische Republik* 7,9, S. 209–213.
- Strobel, Heinrich (1927) Die Baden-Badener Musik-Offensive. In: *Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete* 59,332 (19. Juli, Abendausgabe), S. 2f.
- (1928) Film und Musik. Zu den Baden-Badener Versuchen“. *Melos. Jahrbuch für zeitgenössische Musik* 7, S. 343–347.
- Stuckenschmidt, H[ans] H[einz] (1928) Filmmusik. In: *Berliner Börsen-Courier. Moderne Tageszeitung für alle Gebiete* 60,241 (25. Mai, Morgenausgabe), S. 3.

- Unfried, Karin (2002) Guido Bagier. In: *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hrsg. v. Hans-Michael Bock. Loseblattsammlung, 36. Nachlieferung. München: edition text + kritik, 19 S.
- Unger, Max (1927) Deutsche Kammermusik in Baden-Baden. In: *Allgemeine Musikzeitung* 54,32/33, S. 877–879.
- W., H. (1927) Deutsche Kammermusik. 2. Mechanische Musik. In: *Badeblatt und amtliche Fremdenliste der Stadt Baden-Baden*, Nr. 165 (19. Juli) [teilweise nachgedruckt in Goergen 1989, 108].
- Wedel, Michael (2004) Aggregat der Avantgarde: Das Blumsche Musik-Chronometer zwischen Film, Konzertsaal und Bühne. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Nils Grosch. Münster: Waxmann, S. 73–100.
- Weismann, Wilhelm (1927) Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. In: *Zeitschrift für Musik* 94,9, S. 503–505.
- Wilmesmeier, Holger (1994) *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee ›Der absolute Film‹ (3. und 10. Mai 1925)*. Münster: Lit.
- Zintgraf, Werner (1987) *Neue Musik 1921–1950. Donaueschingen, Baden-Baden, Berlin, Pfullingen, Mannheim*. Horb am Neckar: Geiger.

#### Noten

- Eisler, Hanns (1927a) *Nº 1 Präludium in Form einer Passacaglia*. Partitur. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 290.
- (1927b) *Klavierauszug der Filmmusik*. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 60, fol. 1–5v.
- (1927c) *Musik zu dem ‚Ruttman-Film III‘*. Particell. Manuskript, Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin, No. 69, fol. 6–8v.
- (1931/2002) *Suite für Orchester* [Nr. 1] *op. 23* (1931). [Partitur als Nachdruck einer Kopistenabschrift, entstanden vermutlich 1931.] München 2002: Musikproduktion Höflich, Study Score 193.

#### DVD

- Walter Ruttmann. Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*. München 2008, 4. Aufl. 2010 (Doppel-DVD. Hrsg. v. Filmmuseum München, Bundesarchiv Berlin, ZDF/ARTE Mainz) (= Edition filmmuseum 39)

## **Abbildungsnachweise**

Abb. 1: Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Eva Riehl, München

Abb. 2: *Deutsche Kammermusik* 1927, Programm, gegenüber S. 10

Abb. 3: Blum 1927a, zwischen S. 80 und 81, oben

Abb. 4: Blum 1927a, zwischen S. 80 und 81, unten

Abb. 5: Engl 1927, 71

Abb. 6: Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Akademie der Künste, Hanns Eisler-Archiv, Berlin

## **Danksagung**

Dieser Artikel begann als ein Vortrag auf dem Kongreß *Galeyev Readings* in Kazan', Russland (6.–8. April 2012) und erschien in dem dortigen Kongressbericht (Jewanski 2012a). Basierte der Text für Kazan' noch ausschließlich auf der Ruttman-DVD, wurde für meinen Vortrag auf der Konferenz *Silent Film Sound. History, Theory & Practice* an der Universität Kiel (22./23. Februar 2013) der Text komplett überarbeitet. Nun stand der Vergleich der verschiedenen Fassungen im Mittelpunkt. Für die Möglichkeit, den thematischen Fokus zu erweitern, möchte ich (in alphabetischer Reihenfolge) mehreren Personen für Ihre Hilfe danken: Sanne Baar (EYE Filmmuseum Amsterdam) und Jan van den Brink (ehemals EYE Filmmuseum Amsterdam), die mich zu einem Seminar über Oskar Fischinger am Filmmuseum einluden, wodurch sich Kontakte zum EYE-Archiv ergaben; Peter Deeg (Berlin), Eisler-Forscher, für zahlreiche stets inspirierende emails und Telephonate sowie für seine Hilfestellung bei meinem Besuch im Eisler-Archiv in Berlin; Titus Engel (Berlin), der Dirigent der arte- und DVD-Version, der meine Fragen per email und telefonisch beantwortete; Jeanpaul Goergen (Berlin), Filmhistoriker und ›der‹ Ruttman-Experte, der mir nicht nur bei Fragen zur Aufnahme- und Vorführgeschwindigkeit von Filmen auf die Sprünge half, sondern bei meinem Besuch sein komplettes Ruttman-Archiv für mich öffnete und eine vorläufige Fassung meines Kiel-Vortrages kommentierte; Nina Goslar (ZDF/arte-Filmredaktion, Mainz), die mich mit einer Kopie der arte-Version und mit



Informationen zur Filmproduktion versorgte; Jata Haan, Marleen Labijt und Ronny Temme (EYE Filmmuseum, Archiv, Amsterdam), die mir eine Kopie ihrer OPUS III-Version zur Verfügung stellten und mir die Erlaubnis gaben, diese auf der Kiel-Konferenz zu zeigen; Christopher Hans (Mannheim), Teilnehmer meiner Filmmusik-Seminare an der Musikhochschule Münster, für technische Unterstützung bei der Filmbeschleunigung; Berndt Heller (Hamburg), Dirigent, der meine email beantwortete; Simona Monizza (EYE Filmmuseum, Archiv, Amsterdam), die mir während meines Besuches im EYE-Archiv half, Aufführungsdaten von OPUS III in den Niederlanden 1927 bis 1929 zu rekonstruieren; Stefan Drößler (München), Direktor des Filmmuseums München, der meine email beantwortete. Eine stark gekürzte Version dieses Artikels, erstellt für eine andere Zielgruppe, erschien als Jewanski 2013.

### **Empfohlene Zitierweise**

Jewanski, Jörg: Walter Ruttmanns abstrakter Kurzfilm OPUS III (1924) mit der Musik von Hanns Eisler (1927). Möglichkeiten und Grenzen einer Rekonstruktion. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 353–394, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p353-394>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.