

Jeanpaul Goergen zum 100. Geburtstag Walter Ruttmanns

## **Musik des Lichts Zum 100. Geburtstag Walter Ruttmanns**

Jeanpaul Goergen, epd film, Nr. 12, Dezember 1987

Walter Ruttmann war ein Pionier der Film-Avantgarde. Er war der erste, der in Deutschland mit "Lichtspiel Opus I" (1921) einen abstrakten farbigen Trickfilm öffentlich vorführte. Auch mit seinen kolorierten und viragierten abstrakten Werbefilmen betrat er ab 1922 Neuland. Sein 1927 uraufgeführter Film "Berlin. Sinfonie der Großstadt" wirkte stilbildend auf dem Gebiet des Dokumentarfilms und der Montage und machte Ruttmann mit einem Schlag berühmt. 1928, als der deutsche Tonfilm noch belächelt wurde, erprobte Ruttmann bereits in "Deutscher Rundfunk" (späterer Titel: "Tönende Welle") dessen neue künstlerische Möglichkeiten. Verblüffende Collagen aus Alltagsgeräuschen sind auch das herausragende Merkmal seines 1929 gedrehten Tonfilms "Melodie der Welt" – Tonexperimente, die 1930 in das für die Reichsrundfunkgesellschaft produzierte abstrakte Hörspiel "Weekend" mündeten.

Walter Ruttmann wurde am 28. Dezember 1887 in Frankfurt am Main geboren. 1907 ging er nach Zürich, wo er Architektur studierte. Zwei Jahre später zog er nach München und widmete sich ganz der Malerei. Er etablierte sich als Maler und Graphiker; seine Portraitzeichnungen verkauften sich gut und bei Plakatwettbewerben gewann er mehrere erste Preise. Den ersten Weltkrieg erlebte Ruttmann als Artillerie-Leutnant und Gasschutz-Offizier an der Ostfront, was ihn seelisch schwer belastete: als entschiedener Kriegsgegner kehrte er aus dem Felde zurück.

In jener Zeit wandte er sich von einem von Corinth beeinflussten Impressionismus ab und begann, abstrakt zu malen und zu zeichnen. Ruttmann war zudem musikalisch hochbegabt; sein engster Freund jener Jahre war bezeichnenderweise ein Musiker, Max Butting. In einem unveröffentlichten Manuskript erinnert er sich: "Ruttmann war stets ein eifriger Besucher des Kinos gewesen, und alle Bewegungsvorgänge im Kino hatten ihn in der Evolution der Linie stark gefesselt. Er erkannte auch die ungeheuere Bedeutung des Kinos für das allgemeine Publikum; lehnte den Film als Roman ab und überlegte immer wieder, wie ein Film als Kunstwerk gestaltet sein müßte. So kam er, der den Film optisch auffaßte, dazu, ein 'bewegtes' Bild schaffen zu wollen."

Bereits vor dem Krieg hatte Ruttmann über die neue Kunst der "Malerei mit Zeit" nachgedacht: "Da diese Kunst sich zeitlich abwickelt, ist eines ihrer wichtigsten Elemente der Zeit-Rhythmus des optischen Geschehens. Es wird sich deshalb ein ganz neuer, bisher nur latent vorhandener Typus von Künstlern herausstellen, der etwa in der Mitte von Malerei und Musik steht. Die Technik der Vorführung ist die der Kinematografie." Für Ruttmann gehörte die Kinematografie unter das Kapitel der bildenden Künste; ihre Gesetze seien am nächsten mit denen der Malerei und des Tanzes verwandt. In einem vor 1917 entstandenen Aufsatz benannte er ihre Ausdrucksmittel: "Formen, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten mit all dem ihnen innewohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber die Bewegung dieser optischen Phänomene, die zeitliche Entwicklung einer Form aus der anderen. (...) Zum Beispiel: Die bewußte Vermittlung eines bestimmten Ausdrucks durch die Folge eines dunklen Filmabschnitts auf einen hellen, ein Crescendo

der Handlung durch einen sich steigernden Rhythmus in der Aufeinanderfolge einzelner Filmabschnitte, durch eine fortschreitende Verkürzung, Verlängerung, Verdunklung oder Aufhellung dieser Teile, durch die plötzliche Einführung eines Vorgangs mit ganz andersartigem optischen Charakter, durch die Entwicklung unruhiger, wilder Bewegtheit aus einer ruhenden Masse, durch bildmäßig komponierte Einheit zwischen den Menschen und den sie umgebenden Naturformen – und durch tausend andere und damit zusammenhängende Möglichkeiten des Wechsels von Hell und Dunkel, von Ruhe und Bewegung.

Um 1919 gründete Ruttmann dann seine eigene Filmgesellschaft: die Ruttmann-Film GmbH mit Sitz in der Münchner Zuccalistraße 2. Am 27. Juni 1920 ließ er sich einen selbst konstruierten Tricktisch patentieren. Ein dreiviertel Jahr arbeitete er dann an seinem ersten Film, der aus 10.000 einzelnen eingefärbten Bildern bestand. Nach einer geschlossenen Vorführung Ende März 1921 in Frankfurt/Main wurde "Lichtspiel Opus I" am 27. April 1921 in Berlin öffentlich aufgeführt. Am treffendsten hat wohl Alfred Kerr im »Berliner Tageblatt« Ruttmanns Lichtspiel charakterisiert: "Man denkt an Expressionistenbilder. Die sind aber unbewegsam. Chagalls Leuchtparadiese bleiben doch starr. Die Funkelfuturisten der neuesten Pariser versteinern reglos – im Rahmen. Hier aber flitzen Dinge, rudern, brennen, steigen, stoßen, quellen, gleiten, schreiten, welken, fließen, schwellen, dämmern; entfalten sich, wölben sich, breiten sich, verringern sich, kugeln sich, engen sich, schärfen sich, teilen sich, krümmen sich, heben sich, füllen sich, leeren sich, blähen sich, ducken sich; blümelnd und verkrümelnd sich. Kurz: Expressionismus in Bewegtheit. Ein Rausch für die Pupille ... Aber kein Menschenfilm."

Ende 1922 stellte Ruttmann vor geladenen Gästen in Frankfurt/Main sein "Lichtspiel Opus II" vor. Bernhard Diebold, der Kritiker der »Frankfurter Zeitung« und Verfechter des gemalten Films als einer neuen Augenkunst, schrieb: "Die rhythmische Gliederung der Erscheinungsgruppen, die sich wie früher aus rein ornamentalen Gebilden zusammensetzen, ist übersichtlicher und wirkt auch ohne musikalische Unterstützung durch das Klavier klar periodisiert. (...) Das Bedeutsame an dem neuen Werke ist seine energische Gegen-Rhythmik in der Abfolge von eckigen und runden, oder von fallenden und schwebenden Formungen."

Was Diebold Gegen-Rhythmik nannte, bezeichnete Ruttmann selbst als Kontrapunkt – er ist ein wesentliches Merkmal seiner filmischen Handschrift. So finden sich in seinen abstrakten Kurzfilmen bereits wichtige Elemente seiner späteren Werke: Die Bewegung von Formen und Gegenständen relativ unabhängig von ihrer konkreten Bedeutung, die musikalisch-rhythmische Gliederung des Stoffes sowie die kontrapunktische und analoge Montage. Ruttmann bezeichnete seine abstrakten Opus-Filme als das Alpha und Omega seines künstlerischen Schaffens. Den Ausdruck "Musik des Lichtes" wollte er auch für seine abstrakten Filme gelten lassen.

In den frühen zwanziger Jahren war Walter Ruttmann der einzige, der abstrakte farbige Filme in überzeugender Qualität herstellen konnte. Julius Pinschewer, der Pionier des deutschen Werbefilms, wurde auf ihn aufmerksam. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden eine Reihe von kurzen Werbefilmen mit abstrakten Elementen im Stil der beiden ersten Opus-Filme und in den Farben Blau, Rot, Gelb und Grün eingefärbt bzw. viragiert.

Um die Jahreswende 1922/23 zog Ruttmann von München nach Berlin, dem Zentrum der deutschen Filmindustrie. Für Lotte Reinigers abendfüllenden Scherenschnittfilm "Die Abenteuer des Prinzen Achmed" steuerte er die Zauberszenen bei: abstrakte Muster, die die verschiedenen Figuren einführen, Wolkenhintergründe, Blitze, Feuerschwaden und Geisterszenen. Durch die Vermittlung von Lotte Reiniger wurde er von Fritz Lang engagiert, um den "Falkentraum" in "Die Nibelungen. Teil I" als Trickfilmsequenz zu gestalten. Während dieser Zeit arbeitete Walter Ruttmann eng mit der Bauhaus-Schülerin Lore Leudesdorff zusammen. Unter ihrem Einfluß vollzog sich bei ihm eine Abwendung von mehr naturhaften Formungen hin zu sachlich-geometrischen Motiven, wie sie in "Opus 3" (zu dem Hanns Eisler später eine Begleitmusik schrieb) und "Opus 4" zu finden sind; eine Entwicklung, die dann in der Komposition seines Berlin-Films einen ersten Höhepunkt fand. "Opus 2-4" wurden am 3. Mai 1925 in Berlin im Rahmen einer dem "absoluten Film" gewidmeten Matinee uraufgeführt. Auf dem Programm standen weitere abstrakte Filmexperimente von Ludwig Hirschfeld-Mack, René Clair, Hans Richter, Viking Eggeling und Fernand Léger. Es ist kein Zufall, daß die drei letztgenannten ebenso wie Ruttmann Maler waren. Die abstrakte Kunst jener Jahre versuchte, ausgehend vom Futurismus, Bewegung und Dynamik auf der zweidimensionalen Leinwand darzustellen.

In den Jahren 1926/27 arbeitete Walter Ruttmann an dem Film, der ihm die breite öffentliche Anerkennung bringen sollte: "Berlin. Sinfonie der Großstadt". Uraufführung war am 23. September 1927 im Tauentzien-Palast in Berlin. Das Manuskript – nach einer Idee von Carl Mayer – ist von Karl Freund und Walter Ruttmann. Die sinfonische Originalmusik, die heute leider nur noch in Form eines Klavierauszugs erhalten ist, stammt von Edmund Meisel. Ruttmann faßte die vier wichtigsten Faktoren seines Berlin-Films folgendermaßen zusammen: "1. Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel. 2. Konsequente Abwehr vom gefilmten Theater. 3. Keine gestellten Szenen! Menschliche Vorgänge und Menschen wurden 'beschlichen'. Durch dieses 'Sich-unbeobachtet-glauben' entstand Unmittelbarkeit des Ausdrucks. 4. Jeder Vorgang spricht durch sich selbst – also: keine Titel!"

Der Film beginnt mit einer abstrakten Szene im Stil der Opus-Werke. Bewegtes Wasser verwandelt sich in abstrakte Wellen. Horizontale Linien vibrieren wie Jalousien, Halbkreise schieben sich davor, von den Bildrändern fallen schmale Balken in die Mitte – Schnitt – die beiden Pfosten eines Bahnübergangs senken sich in analoger Bewegung – Schnitt – ein Zug donnert Richtung Berlin.

Man kann den Berlin-Film als eine Symphonie in vier Teilen bezeichnen: Erwachen der Stadt, Arbeitsbeginn, Mittagspause und Nachmittagstempo, Feierabend und Großstadtnacht. Die wichtigsten Leitmotive sind Verkehr und Menschen. Der beherrschende Eindruck des Films ist Rhythmus und Bewegung. Ruttmann: "Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift. (...) Nach jedem Schnittversuch sah ich, was mir noch fehlte, dort ein Bild für ein zartes Crescendo, hier ein Andante, ein blecherner Klang oder ein Flötenton und danach bestimmte ich immer von neuem, was aufzunehmen und was für Motive zu suchen waren." Ruttmann wollte mit seinem Film die Menschen zum Schwingen bringen, sie den Rausch der Bewegung erleben lassen. Der

russische Filmregisseur Pudovkin, selbst ein Meister der Bildmontage und ein Bewunderer Ruttmanns, schrieb über dessen Berlin-Film: "In seinem Film 'stellte' Ruttmann niemals etwas nur 'vor', immer 'wirkt' er über die Montage des Materials auf den Zuschauer 'ein' ... Ruttmann gibt dem Zuschauer so lange keine Ruhe, bis er ihn vollends beherrscht, bis er ihn hypnotisiert, dabei ist es keineswegs sein Ziel, die Gegenstände, die er drehte, dem Zuschauer vorzustellen, sondern er will über den Montagerhythmus auf ihn einwirken." Was Pudovkin hier als Lob versteht, wurde von anderen Kritikern als größtes Manko des Films kritisiert. Bernhard von Brentano schrieb: „Ruttmann vergaß, daß die Straßenbahnen und die Autos nicht von alleine fahren. Jeden Augenblick ihres Daseins überwacht der Mensch, und sie bewegen sich nur, wenn er will. Ruttmanns Berlin ist ein Metropolis geworden, das von einem elektrischen Knopf aus in Bewegung gesetzt wird." Siegfried Kracauer übernahm den Tenor dieser Kritik und warf Ruttmann "Haltungslosigkeit" vor sowie fehlendes Verständnis für die gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Struktur der Großstadt Berlin: "Nichts ist geschehen in dieser Symphonie, weil nicht ein einziger sinnvoller Zusammenhang von ihr aufgedeckt worden ist." Der englische Dokumentarfilmer John Grierson brachte 1933 diese Kritik auf den Punkt: "Was gibt es anziehenderes (für einen Mann mit visuellem Geschmack) als Räder und Kolben bei der klangvollen Darstellung einer Maschine umhersausen zu lassen, wenn er wenig über den Maschinenwärter zu sagen hat und noch weniger über die Blechbüchsen, die die Maschine auswirft? Und was gibt es bequemer, wenn man doch herzlich gern das Thema der schlechtbezahlten Arbeit und der bedeutungslosen Produktion umgeht? Aus diesem Grunde halte ich die Symphonietradition des Films für eine Gefahr und "Berlin" für das gefährlichste aller Vorbilder für den Film. Er enthält Opium". Diese Einschätzung wirkt bis heute nach. So urteilte der Dokumentarist Klaus Wildenhahn 1975 über "Berlin. Sinfonie der Großstadt": "Man wird diesem Film alle Anlagen zur Entmenschlichung nachsagen müssen, die knapp zehn Jahre später bei Leni Riefenstahl ihren formalisierten Höhepunkt fanden."

Ruttmanns Berlin-Film gilt als das herausragende Beispiel für die Kunst der "Neuen Sachlichkeit", die Mitte der 20er Jahre auf das Ekstatische, emotional Pulsierende und anklagend Verzerrte des Expressionismus folgte. Man begeisterte sich nun für die Wirklichkeit, wollte die Dinge ganz objektiv betrachten und der ihnen eigenen Dynamik nachspüren. Ruttmann wollte mit seinem Berlin-Film nicht belehren und agitieren. Ihn interessierte der Rhythmus einer Sequenz, ihr Klang – weniger ihre semantische Aussage, ihre Bedeutung. In diesem Sinne war Ruttmanns Stil offen für die unterschiedlichsten Inhalte. Ob sich im Berlin-Film Maschinenteile drehen und Glühbirnen produzieren oder in "Deutsche Waffenschmieden" (1940) Granaten und Munition: Ruttmann interessierte vor allem die Bewegung an sich.

Es ist sicher verblüffend, daß die Stilelemente der Neuen Sachlichkeit im "Dritten Reich" geduldet waren, ja mit Leni Riefenstahls "Triumph des Willens" sogar bejubelt wurden. Dies gibt allerdings noch keinen Aufschluß darüber, warum Walter Ruttmann, der in den 20er Jahren ein gefeierter Star der Avantgarde war, in linken Kreisen verkehrte, in einem Atemzug mit Eisenstein und Pudovkin genannt wurde, 1933 wie aus heiterem Himmel sein Können in den Dienst der Nazis stellte. Hier rächt sich nun, daß die Auseinandersetzung mit Ruttmann in Deutschland nicht stattgefunden hat. Die wenigen Betrachtungen über sein Werk enden meist mit seinem Berlin-Film. Geforscht wurde über Ruttmann nur in Amerika. Um die Jahreswende 1928/29 reiste Ruttmann nach Moskau. Das Projekt, den Roman 'König Alkohol' von Jack London zu verfilmen, zerschlug sich allerdings.

1929 entstand Ruttmanns wichtigster Tonfilm, ein Werbefilm für Weltreisen mit den Dampfzügen der Hamburg-Amerika-Linie: "Melodie der Welt". Wieder dominiert die symphonische Weltsicht: Ruttmann montiert Straßenszenen, Kriegsschauplätze, religiöse Zeremonien, Essensrituale usw. in Gruppen geordnet, nach analogen bzw. kontrastierenden Gesichtspunkten geordnet, und erzielt auf diese Weise das Bild einer einzigen Welt. Tonmontagen von Straßengeräuschen, aus der Arbeitswelt und von tütenden Schiffen sind an den Höhepunkten des Film eingebaut. Auch die Stille wird gekonnt als neues dramaturgisches Mittel eingesetzt: Auf Bilder von Soldaten, Panzern und Explosionen folgt ein Frauengesicht, das einen Schrei des Entsetzens ausstößt – dann liegen die Gräber in vollkommener Stille.

"Melodie der Welt" hatte in Deutschland keinen Erfolg, wurde aber in Frankreich mit Begeisterung aufgenommen. Abel Gance engagierte daraufhin Ruttmann als künstlerischen Mitarbeiter für "La Fin du Monde". Anfang 1930 kam Ruttmann wieder für kurze Zeit nach Berlin, um im Auftrag der Reichsrundfunkgesellschaft das Tonfilm-Hörspiel "Weekend" aufzunehmen.

"Weekend" kann man auch als einen Tonfilm ohne Bilder bezeichnen. Es besteht nur aus Geräuschen, Sprachfetzen, Liedern, Kinderversen usw. und charakterisiert in knapp 12 Minuten ein typisches Wochenende mit den Stationen "Jazz der Arbeit", "Feierabend", "Fahrt ins Freie", "Pastorale", "Wiederbeginn der Arbeit" und wieder "Jazz der Arbeit". Ruttmann bleibt der Wirklichkeit verpflichtet: an Stelle von Schauspielern hat er Dilettanten engagiert; die Geräusche wurden mit Hilfe eines fahrbaren Aufnahmewagens vor Ort – in Fabriken, auf Bahnhöfen und Hochbahntreppen – aufgenommen.

In "Weekend" offenbart sich, und zwar noch stärker als im Berlin-Film, Ruttmanns Nähe zu futuristischen Ideen. Wir wissen, daß er mit dem französischen Schriftsteller Philippe Soupault befreundet war und zwei seiner surrealistischen "poèmes cinématographiques" verfilmt hat: Arbeiten, die leider verloren sind. Auch Antonin Artaud hatte Ruttmann ein Drehbuch zur Verfilmung angeboten. "Weekend" kann man ohne weiteres als die Umsetzung der Geräusche-Kunst des Futuristen Luigi Russolo ansehen, wie er sie 1913 formuliert hat: "Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden ..."

Tonmontagen wie in "Melodie der Welt" und "Weekend" wurden in der Folgezeit noch von Dziga Vertov und Pudovkin verwendet; sonst setzte sich der naturalistische Gebrauch von Sprache und Geräusch im Tonfilm durch. Auch Ruttmann wandte sich anderen Formen zu. 1931 entstand der kurze Tonfilm "In der Nacht", eine Visualisierung von Schumanns gleichnamigem Phantasiestück. Im gleichen Jahr drehte er "Feind im Blut", einen Aufklärungsfilm über die Syphilis.

Anfang der 30er Jahre lebte Ruttmann in Paris, wo "Melodie der Welt" und "Feind im Blut" begeisterte Aufnahme fanden. Aber der erwartete und erhoffte Durchbruch in den Spielfilm will ihm nicht gelingen. Als er das Angebot erhält, im faschistischen Italien einen Spielfilm zu inszenieren, greift er zu. "Accaio" (Stahl) entstand nach einer Idee von Luigi

Pirandello und spielte in den Stahlwerken von Terni. Jahre vor dem italienischen Neorealismus drehte Ruttmann einen Film, der eine tragische Liebesgeschichte nüchtern und ohne Pathos erzählt. Allerdings bleiben die Gefühle der Protagonisten seltsam fremd; auch finden sich bereits heroisierende Aufnahmen der Stahlarbeiter. In Nazi-Deutschland lief der Film unter dem bezeichnenden Titel "Arbeit macht glücklich" mit einem Vorspruch und Zwischentexten von Hanns Heinz Ewers.

1933 kehrte Ruttmann aus Italien nach Deutschland zurück. Er könne sein Vaterland in einer solchen Zeit nicht verlassen, schrieb er an Hans Richter. Er beteiligt sich an "Blut und Boden", einem Film des "Reichsbauernführers", für den er Sequenzen aus seinem Berlin-Film (der im "Dritten Reich" wahrscheinlich nie öffentlich gezeigt worden ist) verwendet. "Altgermanische Bauernkultur" (1934) ist ein Propagandafilm, der die "Tiefe und Innerlichkeit des germanischen Kulturbegriffs" gegen die "Besudelung der deutschen Geschichte" herausstellt: auch künstlerisch bedeutet dieser Film den absoluten Tiefpunkt in Ruttmanns Laufbahn.

Es scheint so, als ob die neuen Machthaber gegenüber Ruttmann eine Zuckerbrot-und-Peitsche-Politik verfolgt hätten: 1934 erhält er den Auftrag, als engster Mitarbeiter von Leni Riefenstahl den Reichsparteitags-Film "Triumph des Willens" zu gestalten. Ruttmann bekennt sich zu dieser Zeit als Nationalsozialist, dreht auch den historischen Prolog zu "Triumph des Willens" – die Geschichte der nationalsozialistischen Bewegung darstellend, wird dann aber unter nicht genau bekannten Umständen von der Fertigstellung des Films ausgeschlossen; sein Prolog wird nicht verwendet.

Als Angestellter der Ufa-Werbefilm AG drehte er in den folgenden Jahren Industriefilme (Mannesmann, Henkel, Bayer), Städtefilme, (Stuttgart, Düsseldorf, Hamburg) sowie zwei Filme, "Aberglaube" (1940) und "Ein Film gegen die Volkskrankheit Krebs" (1941), zum Thema Volksgesundheit. 1940 entstanden noch zwei Propagandafilme "Deutsche Waffenschmiede" und "Deutsche Panzer" über die Waffenproduktion. In seinen letzten Filmen herrscht eine dunkel-düstere Stimmung vor, die Siegesgewißheit, die sie vermitteln sollen, will sich nicht so recht einstellen.

Walter Ruttmann war eigentlich ein unpolitischer Mensch. Formulierungen wie etwa vom "heiteren Jazz der Arbeit" zeugen nicht gerade von großer Sensibilität gegenüber den schweren Arbeitsbedingungen in den Fabriken. Seine Weltansicht war sicherlich humanistisch-pazifistisch, auf Völkerverständigung setzend – aber sie blieb seltsam unbestimmt. Einerseits forderte Ruttmann von der Kunst Mut und menschliche Stellungnahme, gleichzeitig aber war ihm die Art dieses Engagements – ob für Frauenschönheit oder Sozialismus, wie er einmal formulierte – völlig gleichgültig. Im Hinblick auf das Desinteresse von Staat und Industrie an wirklicher Filmkunst hatte Ruttmann 1929 in einem Aufsatz über den isolierten Künstler die Forderung aufgestellt: "So bleibt für uns nur die Hoffnung auf die Persönlichkeit, die stark genug ist, alle Kompromisse zu riskieren, ohne sich zu degradieren; auf die Persönlichkeit, die elastisch genug ist, sich bis ins Hauptquartier des Gegners durchzuschwindeln – um ihn zu überzeugen." Mit diesem Vorhaben mußte Ruttmann im "Dritten Reich" scheitern. Am 15. Juli 1941 starb Ruttmann, 54 Jahre alt, in Berlin an den Folgen einer Beinamputation.

Der Schnittmeister und Regisseur Paul Falkenberg, dessen Freundschaft mit Ruttmann zerbrach, als dieser sich mit den Nazis einließ, und der sich in der Emigration eine neue Existenz aufbauen mußte – Paul Falkenberg hat später die wohl einfühlsamsten Worte

über Ruttmann gefunden. Im Sommer 1961 veröffentlicht er in der amerikanischen Zeitschrift "Film Culture" einen Aufsatz über Ruttmanns Tonmontagen, über "Weekend" und über die Bürde der künstlerischen Einsamkeit: "Ich möchte annehmen, daß Ruttmann tief in seinem Innern all dies sah und daß er schließlich die Einsamkeit akzeptierte. Denn wenn man einmal die Isolation angenommen hat, ist es unwichtig, wo man sein Leben der inneren Einsamkeit lebt. Ruttmann liebte es, Cocteaus bitteren Satz zu zitieren: 'Alle Länder sind unbewohnbar.' So mag es für ihn nicht länger darauf angekommen sein, wo und wie er sein Leben lebte."

*In den zwanziger Jahren hat Ruttmann seinen Vornamen Walther geschrieben, später dann ohne h.*