

Der urbane Raum in den Stadtsinfonien der 1920er Jahre  
Vorgefundene und imaginierte Welten in Film, Literatur und Fotografie

Chris Dähne



Tōkyō

NY Manhattan

Moskau

Paris

São Paulo



090755 5559107

**Der urbane Raum in den Stadtsinfonien der 1920er Jahre**  
Vorgefundene und imaginierte Welten in Film, Literatur und Fotografie

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor

aan de Technische Universiteit Delft,

op gezag van de Rector Magnificus prof.ir. K.Ch.A.M. Luyben,

voorzitter van het College voor Promoties,

in het openbaar te verdedigen

op maandag 13 december 2010 om 12:30 uur

door

Chris DÄHNE

master of science architecture, Technische Universiteit Delft

diplom ingenieurin Innenarchitektur, Hochschule Darmstadt

geboren te Altenburg, Duitsland

TU Delft Library  
Prometheusplein 1  
2628 ZC Delft

Dit proefschrift is goedgekeurd door de promotor:

Prof.dr. F. Bollerey

Samenstelling promotiecommissie:

Rector Magnificus	voorzitter
Prof.dr. F. Bollerey	Technische Universiteit Delft, promotor
Prof.dr. A. Graafland	Technische Universiteit Delft
Dr. Ch. Grafe,	Technische Universiteit Delft
Prof.dr. L. Engell	Bauhaus-Universität Weimar
Prof.dr. G. Zimmermann	Bauhaus-Universität Weimar
Prof.dr. R. Prange	Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M.
Dr. H. Svenshon	Technische Universität Darmstadt
Prof.dr. M.C. Kuipers	Technische Universiteit Delft, reservelid

ISBN: 978-3-00-033276-0

copyright © 2010 by Chris Dähne  
printed in Frankfurt a.M.

## Dank

Der weitgespannte Rahmen der vorliegenden Dissertationsschrift hätte dabei ohne zahlreiche Unterstützung, ohne umfassende Anregungen und Gespräche längst nicht diese Inhaltsfülle erreichen können. Unumwoben hierfür Dank.

Er gilt an erster Stelle meiner Mentorin, Prof. Dr. Franziska Bollerey, Leiterin des Institute of History of Art, Architecture and Urbanism an der TU Delft. Die unermüdlichen Gespräche und das schier unbegrenzte Wissen und Vertrauen meiner Mentorin haben die Arbeit hochengagiert unterstützt und damit zum vorliegenden Ergebnis geführt.

Des weiteren geht mein Dank an Prof. Dr. Lorenz Engell, der mir in seinen Doktorantenkolloquien an der Bauhaus-Universität Weimar zum einen Einblicke in die Medientheorie bot und zum anderen eine Plattform zur Vorstellung und Diskussion meines Forschungsthemas. Dank gilt weiterhin Prof. Dr. Gerd Zimmermann für seine uneingeschränkte Unterstützung während meiner Lehrtätigkeit in Weimar; Prof. Dr. Jörg Gleiter, der mir als Vertretungsprofessor an der Bauhaus-Universität die Beteiligung am dreijährigen Internationalen Studienprogramm Japan-Korea-Deutschland und dadurch Einblicke und Kontakte in die Metropole Tokyo ermöglichte. Hierdurch konnte ich auf Takeshi Arthur Thornton von der Yokohama National University treffen, dem Literaturhinweise bzw. literarische Ausführungen zu Toyko zu verdanken sind. Dank gilt hier auch Prof. Mototaka Mori von der Waseda University in Tokyo, der mir die Türen öffnete zum National Film Centre – The National Museum of Modern Art, sowie Herrn Tochigi Akira, Fumiaki Itakura und dem Tokyo Institute for Municipal Research, Herrn Tamura Yasuhiro um hier nur die geglückten Unternehmungen zu nennen. Professor Moris vermittelnde, übermancheuropäisch-asiatisches Kommunikationsproblem hinweghelfende Funktion und sein großes Engagement bei der Erforschung von Quellen und Materialien trug wesentlich dazu bei, dass die Stadtsinfonie von Toyko in das Untersuchungsspektrum einfließen konnte. Genau hierbei sei aber auch Frau Simone Molitor vom Goethe-Institut São Paulo genannt, derer über einen Zeitraum von fast zwei Jahren andauernde Mühen letztendlich die Analyse der Stadtsinfonie von São Paulo möglich machten und großer Dank gilt.

Mein Dank für die uneingeschränkte Bereitstellung von Untersuchungsmaterial und anregenden Gespräche geht aber auch an Adelheid Heftberger und Georg Wasner vom Archiv der Sammlung Dziga Vertov am Österreichischen Filmmuseum in Wien sowie André Stufkens, dem Leiter der European Foundation Joris Ivens in Nijmegen und Ulrike Stiefelmayer, der Kinoleiterin des Deutschen Filminstitutes/ Filmmuseums Frankfurt a. M. ebenso wie Winfried Günther, Uschi Rühle und Christiane Eulig, Ute Klawitter vom Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, PD Dr. Helge Svenshon von der Technischen Universität in Darmstadt, Dr. Henning Engelke von der Goethe Universität Frankfurt a.M. und Dr. Felix Lenz.

Mein Dank für die Mithilfe am mehrsprachigen Text- und Bildwerk gilt zudem Yoko Olbrich für die Übersetzungsstunden der japanischen Quellen, Elisabeth Schuhmann und Isis Amaral für die Übersetzung der portugiesischen Quellen, Antje Heuer und Rainer Becker für das Sprache und Ausdruck sorgfältig prüfende Lektorat, Birgit Röckert und Ronny Schüler für ihre Sammlung von Bildern und vielen Informationen.

Nicht zuletzt gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Regine Prange, Prof. Dr. Arie Graafland und Dr. Christoph Grafe, Betreuer meiner Masterarbeit an der TU Delft, die sich als Kommissionsmitglieder meiner Arbeit angenommen haben.

The history of the United States is a story of growth and change. From the first European settlements to the present day, the nation has expanded its territory and diversified its economy. The early years were marked by the struggle for independence from British rule, followed by a period of consolidation and the development of a federal government. The 19th century saw the westward expansion of the continent, the Civil War, and the rise of industrialization. The 20th century brought the challenges of world wars, the Great Depression, and the Cold War. Today, the United States continues to evolve, facing new global challenges and opportunities.

The United States is a land of opportunity and innovation. It has produced some of the world's greatest leaders, scientists, and artists. The American dream of a better life through hard work and determination remains a powerful force in the nation's history. Despite the challenges it has faced, the United States has emerged as a global superpower, influencing the world's political and cultural landscape. The future of the United States lies in its ability to adapt to a rapidly changing world and to continue to uphold the values of freedom, democracy, and justice for all.

## Inhalt

<b>A</b>	<b>Einleitung</b>	
	1. Vorbemerkung	1
	2. Motivation, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit	2
	3. Methode	4
	4. Forschungsstand	8
<b>B</b>	<b>Der urbane Raum vorgefundener und imaginierter Welten</b>	
	1. Konzepte und Begriffe zum urbanen Raum in Städtebau-Architektur und Film	10
	2. Seine Darstellung und Interpretation in Literatur, Fotografie und Film	
	2.1 Auswahl der literarischen Texte, Fotografien und Filme	16
<b>C I</b>	<b>Die Rezeption von urbanem Raum in der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole 1825-1922</b>	
	1. Kurzer faktischer Überblick über die urbanistische und demographische Situation der Städte: New York (Manhattan), Paris, Moskau, Berlin, Amsterdam, Tōkyō, São Paulo	19
	2. In der Literatur	
	2.1 Die romantische Stadtbeschreibung: Berlin & E.T.A Hoffmann <i>Des Veters Eckfenster</i> (1825), Paris & Victor Hugos Roman <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831) und Emile Zola <i>La Cureé</i> (1852)	23
	2.2 Die frühmoderne Stadtbeschreibung: Berlin & Hermann Meißner <i>Moderne Menschen</i> (1909), Tōkyō & Natsume Sōseki <i>Sanshirōs Wege</i> (1908)	26
	3. In der Fotografie	
	3.1 Das realistische Abbild lebloser Natur: Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, Gaspard Félix Tournachon (Nadar), Hippolyte Bayard, Peter Henry Emerson	28
	3.2 Das realistische Abbild lebendiger Natur: Eadweard Muybridge, Jules Etienne Marey	33
	3.3 Das experimentelle Abbild der Dinge: Christian Schad, Man Ray, Laszlo Moholy Nagy	35
	3.4 Das realistische Abbild von urbanem Raum: Paris & Jean-Eugène-Auguste Atget, New York & Alfred Stieglitz	38
	4. Im Film	
	4.1 „motion picture snapshots“ des städtischen Lebens en Plein air: Berlin & die Gebrüder Lumière <i>Potsdamer Platz in Berlin, Hallesches Thor in Berlin</i> (1896), Berlin & die Gebrüder Skladanowsky <i>Unter den Linden in Berlin, Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz in Berlin</i> (1896)	40
	4.2 Die Entwicklung der kinematographischen Sprache	43
	4.2.1 Die Herausbildung technischer und künstlerischer Zusatzelemente: Musik, Schauspiel, Filmarchitektur und Licht	

1912

CONTENTS

I. INTRODUCTION

II. THE STATE OF THE ART

III. THE PROBLEM

IV. THE METHOD

V. THE RESULTS

VI. THE CONCLUSIONS

VII. REFERENCES

VIII. APPENDICES

IX. INDEX

X. LIST OF ILLUSTRATIONS

4.2.2 Die Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Kamerafahrt, Kameranahschwenk, Nahaufnahme, Überblendung und Filmschnitt	47
4.2.3. Der Umgang mit dem urbanen Raum en Plein air und im Studio	
4.2.3.1 Urban Gad <i>Die arme Jenny</i> (1912)	50
4.2.3.2 Giovanni Pastrone <i>Cabiria</i> (1914)	51

## C II Die Rezeption von urbanem Raum in der Interbellumperiode 1911-1930

1. Kurzer faktischer Überblick über die urbanistische und demographische Situation der Städte: New York (Manhattan), Paris, Moskau, Berlin, Amsterdam, Tōkyō, São Paulo	52
2. In der Literatur	
2.1. Die moderne Stadtbeschreibung	
2.1.1 New York & Dos Passos <i>Manhattan Transfer</i> (1925)	57
2.1.2 Berlin & Alfred Döblin <i>Berlin. Alexanderplatz</i> (1929)	59
2.1.3 Tōkyō & Kawabata Yasunari <i>Asakusa kurenaiden</i> (1929/30)	61
3. In der Fotografie	
3.1 Die technisierte Abbild von urbanem Raum	
3.1.1 Anton Giulio Bragaglia und der Fotodynamismus	63
3.1.2 Alvin Langdon Coburn und der Vortizismus	64
3.1.3 Albert Renger-Patzsch, Alexander Michailowitsch Rodtschenko und die Neue Sachlichkeit	65
4. Im Film	
4.1 Der Studiofilm	
4.1.1 Karl Heinz Martin <i>Von morgens bis Mitternacht</i> (1920)	68
4.1.2 Karl Grune <i>Die Straße</i> (1923)	70
4.2 Erweiterte filmische Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Montage	72
4.3 Der experimentelle Umgang mit dem abstrakten und urbanen Raum en Plein air und im Studio	
4.3.1 Viking Eggeling <i>Symphonie Diagonale</i> (1921-1924), Hans Richter <i>Rhythmus 21</i> (1921-23), Walther Ruttmann <i>Opus III</i> (1923-34)	75
4.3.2 Fernand Léger <i>Ballett Mecanique</i> (1924)	80
5. Die sinfonischen Großstadtfilme - Stadtsinfonien	
5.1 Auswahl der Filme	82
5.2 Einführung in zentrale Merkmale der Stadtsinfonien	84
5.3 Zur Einordnung der Stadtsinfonien aus filmhistorischer Sicht	86
5.4 Die „bereinigte“ Filmform	88
5.5 Die sinfonische Komposition der Stadt	90
5.6 Ergänzungen zur Methode	93
5.7 Stadtsinfonien der Jahre 1920-1929	95

1	1. The history of the book
2	2. The author's intention
3	3. The structure of the book
4	4. The language of the book
5	5. The style of the book
6	6. The content of the book
7	7. The value of the book
8	8. The impact of the book
9	9. The reception of the book
10	10. The legacy of the book
11	11. The conclusion
12	12. The appendix
13	13. The bibliography
14	14. The index
15	15. The notes
16	16. The preface
17	17. The introduction
18	18. The first chapter
19	19. The second chapter
20	20. The third chapter
21	21. The fourth chapter
22	22. The fifth chapter
23	23. The sixth chapter
24	24. The seventh chapter
25	25. The eighth chapter
26	26. The ninth chapter
27	27. The tenth chapter
28	28. The eleventh chapter
29	29. The twelfth chapter
30	30. The thirteenth chapter
31	31. The fourteenth chapter
32	32. The fifteenth chapter
33	33. The sixteenth chapter
34	34. The seventeenth chapter
35	35. The eighteenth chapter
36	36. The nineteenth chapter
37	37. The twentieth chapter
38	38. The twenty-first chapter
39	39. The twenty-second chapter
40	40. The twenty-third chapter
41	41. The twenty-fourth chapter
42	42. The twenty-fifth chapter
43	43. The twenty-sixth chapter
44	44. The twenty-seventh chapter
45	45. The twenty-eighth chapter
46	46. The twenty-ninth chapter
47	47. The thirtieth chapter
48	48. The thirty-first chapter
49	49. The thirty-second chapter
50	50. The thirty-third chapter
51	51. The thirty-fourth chapter
52	52. The thirty-fifth chapter
53	53. The thirty-sixth chapter
54	54. The thirty-seventh chapter
55	55. The thirty-eighth chapter
56	56. The thirty-ninth chapter
57	57. The fortieth chapter
58	58. The forty-first chapter
59	59. The forty-second chapter
60	60. The forty-third chapter
61	61. The forty-fourth chapter
62	62. The forty-fifth chapter
63	63. The forty-sixth chapter
64	64. The forty-seventh chapter
65	65. The forty-eighth chapter
66	66. The forty-ninth chapter
67	67. The fiftieth chapter
68	68. The fifty-first chapter
69	69. The fifty-second chapter
70	70. The fifty-third chapter
71	71. The fifty-fourth chapter
72	72. The fifty-fifth chapter
73	73. The fifty-sixth chapter
74	74. The fifty-seventh chapter
75	75. The fifty-eighth chapter
76	76. The fifty-ninth chapter
77	77. The sixtieth chapter
78	78. The sixty-first chapter
79	79. The sixty-second chapter
80	80. The sixty-third chapter
81	81. The sixty-fourth chapter
82	82. The sixty-fifth chapter
83	83. The sixty-sixth chapter
84	84. The sixty-seventh chapter
85	85. The sixty-eighth chapter
86	86. The sixty-ninth chapter
87	87. The seventieth chapter
88	88. The seventy-first chapter
89	89. The seventy-second chapter
90	90. The seventy-third chapter
91	91. The seventy-fourth chapter
92	92. The seventy-fifth chapter
93	93. The seventy-sixth chapter
94	94. The seventy-seventh chapter
95	95. The seventy-eighth chapter
96	96. The seventy-ninth chapter
97	97. The eightieth chapter
98	98. The eighty-first chapter
99	99. The eighty-second chapter
100	100. The eighty-third chapter

5.7.1 New York & Charles Sheeler & Paul Strand <i>Manhatta</i> (1920)	97
5.7.2 Paris & Alberto Cavalcanti <i>Rien que les heures</i> (1926)	105
5.7.3 Moskau & Dziga Vertov <i>Šagaj Sovet!</i> (1926)	113
5.7.4 Berlin & Walter Ruttmann <i>Berlin. Die Sinfonie der Großstadt</i> (1927)	123
5.7.5 Amsterdam & Joris Ivens <i>Regen</i> (1929)	133
5.7.6 Tōkyō & Tōkyō Insitute for Municipal Research <i>Fukkō Teito Shinfoni</i> (1929)	141
5.7.7 São Paulo & Adalberto Kemeny/ Rudolf Rex Lustig <i>São Paulo, Sinfonia da Metrópole</i> (1929)	151

## D Die Rolle vom urbanem Raum im Film unter besonderer Berücksichtigung der Stadtsinfonie

I. In der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole	
I.1. Zusammenfassung der motivischen und stilistischen Merkmale	158
II. In der Interbellumsperiode	
II.1. Zusammenfassung der motivischen und stilistischen Merkmale	159
II.2. Die Rolle von urbanem Raum und Architektur im Film - und vice versa: Die Rolle des Films bei der Produktion und Wahrnehmung von urbanem Raum und Architektur	168
II.3. Rückkopplungen zwischen der Wahrnehmung vorgefundener und imaginierter urbaner Räume	
II.3.1 Aus der Sicht des Regisseurs	173
II.3.2 Aus der Sicht des Rezensenten	174
III. In der Gegenwart: Ausblick	176
Abkürzungsverzeichnis	180
Quellen und Literaturverzeichnis	
Archivalien	181
Literatur	182
Abbildungsverzeichnis	209
Filmografie	211
Zwischentitel und Drehbücher	215
Interview	239
Über die Autorin	243

10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25

26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## A Einleitung

### 1. Vorbemerkung

Die Erfahrung der Stadt gründet sich auf einer Gleichzeitigkeit. Diese Gleichzeitigkeit besteht zwischen einer physischen urbanen Umgebung und deren medialer Repräsentation. So jedenfalls formuliert es der Konzeptkünstler Victor Burgin in seinem Buch *Some Cities*: „At the same time that the city is experienced as a physically factual built environment, it is also, in the perception of its inhabitants, a city in a novel, a film, a photograph, a television programme, a comic strip, and so on.“<sup>1</sup> Nach Burgins Überlegungen beruht die Wahrnehmung und Aneignung unserer urbanen Welt also auf einem physischen, tatsächlich vorhandenen Raum - und zugleich einem künstlich und künstlerisch konstruierten. Durch den Gebrauch und durch die Wahrnehmung - durch Anfassen und durch Ansehen - vollzieht sich ein Prozess, wie ihn der Philosoph Walter Benjamin im *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>2</sup> beschreibt. So gesehen ist der „Raum“ eine Umgebung, in der man sich leibhaftig befindet - und zugleich eine Erscheinung, eine Imagination, die man sich bildhaft anschaulich vorstellt.<sup>3</sup>

In einer Stadt zu leben schafft Gewohnheiten. Es sind diese Gewohnheiten, die unsere Einstellungen dem wirklichen Raum gegenüber bestimmen. Bilder von Räumen und Gebäuden anzuschauen evoziert jedoch andere Erfahrungen als konkret darin zu wohnen. Wo der „physische Raum“ nur durch die Erfahrung des Menschen gewonnen wird, ist der „visuelle Raum“ das Resultat des Sehens. Dieser im Bild zur Erscheinung gebrachte Raum unterliegt einer bestimmten Art und Weise der Darstellung.<sup>4</sup> Mit ihr wird der Raum nicht nur bildhaft, sondern durch ein „abstraktes Ordnungsschema“<sup>5</sup> darüber hinaus modifiziert und re-produziert. Im Unterschied zum „physischen“ Raum bleibt der „visuelle“ nur eine flüchtige Vorstellung.

Beides ist different und doch erlaubt gerade die alltägliche Vermischung - wie sie der Titel der vorliegenden Arbeit von vorgefundenen und imaginierten Welten andeutet - von Anordnungen ihrer Gleichzeitigkeiten zu sprechen. In diesem Fall verwandelt sich mittels ästhetischer Anschauung und Gestaltung der physische, der reale (materielle) Raum zu einem Darstellungs- und Reflexionsraum. Es ist ein artifizieller Raum, der zugleich frappierende Ähnlichkeiten mit der sichtbaren Welt besitzt. Eine solche Ähnlichkeit, der Literaturwissenschaftler und Semiotiker Jurij M. Lotman nennt sie „heimtückisch“,<sup>6</sup> ist ein Faktum der Kultur.<sup>7</sup> Sie ist sowohl durch vorangehende künstlerische als auch durch bestimmte historische Bedingungen gebildet. Beides führt dazu, Imagination und Realität zu verwechseln. Es handelt sich dabei um eine scheinbare Verwechslung, wie der Artikel des Schriftentwerfers und Typografen Erik Spiekermann in der *form* vom Februar 2010 bestätigt. In ihm warnt er davor, dass heutige Kunstwerke und Bauwerke aufgrund einer illustrativen, nahezu perfekten, aus Milliarden von Pixeln aufgebauten Darstellung die Erfahrung und das Erleben ihrer Wirklichkeiten nahezu hinfällig werden lassen.<sup>8</sup> Nicht durch das Anfassen, sondern durch das Ansehen wird eine virtuelle und imaginäre Wahrnehmung erzeugt, nach der zunehmend eine Beurteilung unserer physischen Räume erfolgt.

Wie aber ist der „visuelle Raum“ der Imagination konstruiert? Welche Merkmale unterscheiden ihn vom vorgefundenen und physischen Raum der eigenen Umgebung, aus der er hervorgegangen ist und in welcher Beziehung stehen beide zueinander? Worauf bezieht sich jenes abstrakte Ordnungsschema, mit dem der konkrete Raum zur Darstellung gebracht wird? Welche Rolle spielt der urbane Raum und seine Architektur in den künstlerischen Darstellungen - und anderes herum gefragt: Welche Rolle spielen die

<sup>1</sup> Burgin (1996). S.175.

<sup>2</sup> Benjamin (1963). S.40.

<sup>3</sup> August Schmarsow benennt diese Raumeinteilung Ende des 19. Jahrhunderts als den „eigenen Raum“, in dem wir uns befinden, von dem aus die optische und haptische Wahrnehmung vom eigenen Körper ausgeht, und den „allgemeinen“ und „objektiven Raum“, der nur als Bild visuell wahrgenommen werden kann. Er entsteht erst in der Distanz von Mensch und Sehfeld. Vgl. hierzu Zug (2006). S.27f.

<sup>4</sup> Die Verwendung des Begriffes „Darstellung“ stützt sich zum einen auf den Entstehungsprozess von Architektur. Ihre Räume werden mit den Worten des Philosophen Gernot Böhme zum „Medium der Darstellung“ in der Zeichnung, Animation und Rendering, Modell, wirklichem Bauwerk und schlussendlich Fotografie. Vgl. hierzu Böhme (2006) S.16. Zum anderen sind es die Räume der Stadt selbst, die für die Filmkritikerin Frieda Grafe das Medium Film zu einer Darstellung von ihr verknüpft. Vgl. hierzu Grafe (1987) .S. 396-413. Ausführungen dazu in Kap. D II.2.

<sup>5</sup> Böhme (2004): Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. S.129f. Vgl. hierzu alternativ: Ingarden (1962). S.339f.

<sup>6</sup> Lotman (1977). S.11f.

<sup>7</sup> Für Böhme konstituiert sich der Alltagsraum als Überlagerung unserer Wahrnehmung der Umgebung mit Mustern der Repräsentation. Es sind Muster, die, wie Lotman bestätigt, kulturell eingeübt sind. Vgl. hierzu Böhme (2004). S.137.

<sup>8</sup> Spiekermann (Februar 2010). S. 26-27.

künstlerischen Darstellungen bei der Produktion und Wahrnehmung von urbanem Raum? Wirken die visuell imaginierten Welten auf unsere alltäglichen Raumvorstellungen ein? Beeinflussen sie unser Wahrnehmen und sogar Verhalten im physischen und realen Raum?

Die Herausbildung der modernen Metropole ab Mitte des 19. Jahrhunderts zog das künstlerische Interesse auf sich und ließ die Stadt zum begehrten Topos werden. Das städtisch komplexe Gebilde, gleich einem unsichtbaren Ungetüm, „dessen Maste die reklamegeschminkte Brandmauer hinter Stadtbahnbogen ist, und das bisher nur in den Zahlenkolonnen der Statistiken über Lärm und Unglücksfälle, über Staub und Sterblichkeit darstellbar war [...]“,<sup>9</sup> wird zu einer Maschine, deren Rhythmus die Menschen und ihren Lebensraum determiniert, schreibt die *Deutsche Allgemeine Zeitung* am 24. September 1927. Stimuliert vom großstädtischen Rhythmus erfassen die Künstler in der Vergrößerung eines Wirklichkeitsausschnittes die zeitgenössischen Probleme: Entfremdung und Wirklichkeitsverlust. Unter Einbeziehung anderer Kunstgattungen wird die Kinematografie zum prädestinierten Medium sich dynamisch verändernder Stadträume. Ihr gelingt es, spezifische raumzeitliche Merkmale aufzustöbern und visuell wiederzuentdecken. Unter ästhetischen Gesichtspunkten gestaltet der Film mit seinen technischen und optischen Grundprinzipien von Licht und Bewegung – respektive Rhythmus und Montage die Wahrnehmung des Alltäglichen. Aus ihm geht in den 1920er Jahren eine besondere Ausdrucksform hervor: die Stadtsinfonie.

Als Stadtsinfonien werden Filme bezeichnet, deren dokumentarische Bilder sachlich geordnet und assoziativ verkettet werden. Dies erfolgt nach Beschreibungen des Bauhauskünstlers Moholy-Nagy<sup>10</sup> mit teilweise einfacher Technik, eigener optischer Aktion und Tempogliederung, statt literarischer und theatralischer Handlung. Aus der sekunden-schnellen Aufzeichnung montieren sich die Raumfragmente einer vorgefundenen Welt zu schöpferischen Bildern einer kinematografischen Welt. Deren Inhalte und Bedeutungen entwickeln sich in großstädtischen Motiven, in der Zeit eines Tages mittels der musikalischen und rhythmischen Ausdrucksform der Sinfonie. So komponieren die filmischen Sinfonien einen visuellen „Querschnitt“, der die Stadt weniger als architektonisches Raumgebilde dokumentiert, denn mittels abstrakter Muster und Formen reflektiert. Durch die visuellen und technischen Möglichkeiten des Films verleiht die Stadtsinfonie der Großstadt eine ihrer Zeit entsprechende, urbane und moderne Erscheinung.

## 2. Motivation, Zielsetzung und Aufbau der Arbeit

Die Stadt und ihre visuellen Darstellungen prägen und beeinflussen unser tägliches Leben. Deren filmischen Bilder entstehen gerade zu einer Zeit, in der sich die Großstadt als ein komplexes Organisationssystem herauszubilden und zu entfalten beginnt. Diesen modernen Entwicklungsprozess begleitet der Film mit visionär illustrierenden Bildern.

Der urbane Raum und seine Motive und Stimmungen, eröffnen dem künstlerischen Schaffen ungeahnte, neue Dimensionen. Die Techniken der Kinematografie, wie das polyperspektivische Sehen, der Schnitt oder die Montage, verschränken sich mit den Modernisierungen der Stadt, etwa ihren städtebaulich-technischen Erscheinungsformen der Wolkenkratzer und neuen Formen des Verkehrs. Die Konstellationen sind nur in Form von aneinandergereihten Beobachtungssplintern beschreibbar, die ein immer wieder neu zu bestimmendes Zusammenwirken und Bewußtsein von Stadt und ihrer visuellen Repräsentation hervorbringen. Sowohl die Stadt mit ihrer Architektur als auch der Film erforscht die ganze Skala der Imagination, gibt der Architekt Daniel Libeskind im *Guardian* im Sep-

<sup>9</sup> O. V. (24. September 1927a)

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Moholy-Nagy (2000), S.121.

tember 2004 zu Wort: „Architecture and film share an unbelievable miracle. They can construct, within their small parameters, the biggest of worlds. They explore all the scales of imagination.“<sup>11</sup> So, wie die Architektur hat auch der Film ursächlich mit dem Raum zu tun, der als „Laboratorium“<sup>12</sup> der Erforschung und Wahrnehmung gebauter Umwelt dient, betont der Architekt und Kunstwissenschaftler Anthony Vidler in seinem Aufsatz *Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre*. Insofern kann man die Architektur wie den Film auf vergleichbare Art und Weise analysieren. Denn beide werden geprägt vom emotionalen und lebendigen Raum.

Die Motivation der Arbeit besteht nicht darin, eine neue These und Theorie über die Räume imaginierter Welten zu erstellen. Vielmehr geht es darum, das (unbewusste) Zusammenwirken von Stadtwahrnehmung und –repräsentation, d.h. von Raum als real vorgefundenem Grundriss und imaginären Aufriss, zu erfassen und zu vergegenwärtigen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt nicht in der Interpretation reiner Städteporträts, die Informationen über die urbanen Räume geben. Vielmehr legt er differente Formen filmischer Stadterfahrungen und Stadtwahrnehmungen, insbesondere den Stadtsinfonien der 1920er Jahre nahe, um in diesem Kontext die Rolle des urbanen Raumes, der an der medialen Darstellung der Großstadt beteiligt ist, zu beleuchten. Dabei interessieren die Auswirkungen und Bedeutungen, die jenem physischen Raum zukommen, der durch die technischen Verfahren, technischen Produkte und nicht zuletzt technisierten Wahrnehmungsstrukturen des Films geformt und geprägt worden ist.

In diesem Zusammenhang hat gerade der urbane Raum als vorgefundene Welt eine konstitutive, materielle und interpretatorische Rolle gespielt. Ihm widmen sich u.a. die Literatur und Fotografie noch vor der Entdeckung des Films, der dann deren narrative Gestaltungselemente benutzt. Daher liegt es nahe, neben den filmischen auch die zeitlich vorausgehenden oder parallel entstehenden literarischen und fotografischen Repräsentationen urbanen Raums vorzustellen. Nicht nur der Raum selbst, sondern auch die Künste – insbesondere Film, Fotografie und Literatur – sind an einer steten Neukonstituierung räumlicher Repräsentation beteiligt.

Die Betrachtungen erfolgen hierbei im Kontext künstlerischer Entwicklungen und ihren historischen und zeitlichen Zusammenhängen. Mit dem Wissen der Künste, derer Aktualität und Relevanz auserwählter Werke, wird eine über die Grenzen von Architektur und Städtebau hinausführende Lesart von Raum eröffnet, die ein neues Verständnis und Wissen von Raum aufzeigt. Dieses betrifft nicht nur eine vergangene Epoche, sondern versucht zugleich auch gegenwärtiges Befinden aufzuschlüsseln.

Da die unmittelbare Erfahrung einer nun zurückliegenden Moderne unzugänglich bleibt, kann sie in der individuellen Betrachtung nur rekonstruiert und projiziert werden. Dies erfolgt in analytischer Form, unter Verwendung interdisziplinärer Materialien, – wie Kurzgeschichten und Romane, Fotografien und Collagen, Experimental- und Dokumentarfilmen – die jeweils urbanen Raum polyperspektivisch wiederzuspiegeln versuchen.

In der Zusammenstellung dieser literarischen, fotografischen, filmischen und letztendlich faktischen<sup>13</sup> Versatzstücke werden dem Leser Bilder eröffnet, die aus architektonischer Sicht die Quintessenz urbaner Räume im Film darstellen und daraufhin sich auch beim wiederholten Betrachten oder Lesen der Bilder finden lassen. Die Bilder verstehen sich auch als, den künstlerisch-fantastischen Sinnen des Ordnen und Neukomponierens nachempfundene und formulierte, alternative Raumkonzepte und innovative Denkansätze, die interdisziplinäre Zusammenhänge erschließen.

Die vorliegende Arbeit widmet sich somit einigen zentralen Schnittstellen zwischen Kunst, Städtebau – Architektur und „Raumforschung“, die sich in Form und Struktur des Aufbaues widerspiegeln.

<sup>11</sup> Libeskind (Monday, September 13, 2004). S.16.  
<sup>12</sup> Vidler (1996). S.13.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Kap. CI und CII 1

<sup>14</sup> Da sich bei den künstlerischen Darstellungen vom städtischen Raum ähnliche Methoden in beiden Zeitabschnitten finden lassen, kommt es zu dieser zeitübergreifenden Rezeption.

Teil B der Arbeit führt in die relevanten Konzepte und Begriffe ein, die den urbanen Raum in Städtebau - Architektur und Film zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts definieren. Darüber hinaus wird in seine Darstellung und Interpretation in Literatur, Fotografie und Film eingeführt.

In Teil CI, zur Rezeption von urbanem Raum in der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole ab Mitte des 19. Jahrhunderts, und CII, bzgl. der Interbellumsperiode 1911-1930,<sup>14</sup> wird der urbane Raum als faktischer Überblick mit seiner demografischen und urbanistischen Entwicklung dem der zeitgleichen Rezeption in den Künsten - der Literatur, der Fotografie und dem Film - gegenübergestellt. Während Kapitel CI in die historische Herausbildung künstlerischer Reproduktions- und Produktionsverfahren einführt, beschäftigt sich Kapitel CII mit der Anwendung dieser Techniken auf ausgewählte künstlerische Werke und thematisierte Großstädte. Die Annäherung an das Schwerpunktthema, die Stadtsinfonien, erfolgt aus filmhistorischer Sicht, bei der Verschränkungen und Einflüsse der Raum- und Bildkünste sichtbar werden. Sie kulminieren letztendlich in Kapitel CII 5., den filmischen Stadtsinfonien. Mit Hilfe des Deutschen Institutes für Film (DIF) in Frankfurt am Main und einer im Sommer 2009 aufgeführten raritätenreichen Stadtsinfonie-Reihe ist es gelungen, auch unbekannte Filmwerke in die Forschung mit einzubeziehen. Zudem eröffneten die Recherchen in der *Sammlung Dziga Vertov* im österreichischen Filmmuseum in Wien und der *Europese Stichting Joris Ivens (European Foundation Joris Ivens)* in Nijmegen, Niederlande, Einblicke in schriftliche Originale, Fotos und Pressedokumente.

Unter der Berücksichtigung großstädtischer Motive (Stadt und Architektur) und Stile (Kunst) fertigt die Interpretation textlicher und grafischer Elemente künstlerische Porträts urbaner Räume an - Manhattan (New York), Paris, Moskau, Berlin, Amsterdam aber auch Tōkyō und São Paulo. Dies geschieht auch, um in dem abschließenden Kapitel D unter den angegebenen Zielsetzungen als *conclusio* die Frage beantworten zu können, welche Rolle das Medium Film - unter besonderer Berücksichtigung der Stadtsinfonie - in Bezug auf die Produktion von urbanem Raum und dessen Wahrnehmung spielt. Dieser Teil der Untersuchung eröffnet im Blick auf bestimmte Positionen einer zurückliegenden Moderne Erkenntnisse, die ihre imaginären Welten zu verstehen lehren. Mit ausgewählten literarischen, fotografischen und filmischen Werken lassen sich Bezüge zu den Städten der Zwanziger Jahre herauspräparieren und zugleich Bezüge zur Gegenwart formulieren. Anhand der Diskussion künstlerischer Repräsentationen soll sichtbar werden, wie die Kinematografie neben der Literatur und Fotografie den vorgefundenen urbanen Raum repräsentiert. Ein Versuch der Umkehrung der These verfolgt zugleich Rückwirkungen dieser Transformationsprozesse, bei denen mediengenerierter Raum spezifische Prägungen erfährt. Dabei bietet das Kapitel Möglichkeiten zur Extrapolation bestimmter Wirkungen und Prozesse in die Zukunft hinein an. Sie sind insbesondere an Regisseure der Gegenwart gerichtet.

### 3. Methode

Der Forschungsarbeit liegen verschiedene kulturhistorische und künstlerische Denkmotive - insbesondere Benjamins, Kracauers und Eisensteins - zugrunde. Sie dienen als Projektionsebenen, um in der gegenseitigen Inspiration Vorstellungen und Rekonstruktionen von urbanen Räumen herbeiführen zu können. Die den Künsten entliehenen Theorien des 20. Jahrhunderts werden mit Arbeitsmethoden aus Städtebau und Architektur überprüft.

In Analogie zu einer anatomischen (zergliedernden) Analyse wird auf diese Weise

ein Weg durch die Oberfläche der künstlerischen Darstellungen gebahnt. Die gewählte Methode untersucht auf zwei Ebenen - Motiv- und Stilebene - drei künstlerische Gattungen zu je zwei Zeitperioden. Sie ist als hermeneutische Interpretation zu verstehen: sie versucht zum einen das Bewußtsein der Künste zu ihren jeweiligen Zeiten zu bestimmen. Zum anderen zeigt die Methode empirische Bedingungen auf, d.h. vollzieht eine Re-Konstruktion des urbanen Raumes der Stadt aufgrund von räumlichen und zeitlichen Beobachtungen.

Die *Motiv-Ebene* (Stadt und Architekturen) fragt danach, welche Ausgangselemente und -strukturen den urbanen Raum entwerfen. Denn diese werden zu raumprägenden Komponenten einer vorgefundenen Welt, zum einen physisch - als Gehäuse und materielles Gebilde - und zum anderen psychisch, aufgrund sinnlicher und immaterieller Eigenschaften, wie sie auch der Architekt Juhani Pallasmaa aufführt: "It [architectural work] offers pleasurable shapes and surfaces molded for the touch of the eye, but it also incorporates and integrates physical and mental structures, giving our existential experience of being a strengthened coherence and significance. Architecture enhances and articulates our experiences of gravity, horizontality and verticality, the dimensions of above and below, materiality and the engima of light and silence."<sup>15</sup> Hierzu werden gegenständliche und räumliche Komponenten analysiert sowohl der künstlerischen Darstellungen - filmische und fotografische Bilder, literarische Texte - als auch die reale und materielle Stadt: Grafiken, Statistiken und Pläne.<sup>16</sup>

Die Gegenüberstellung mit der realen Stadt erfolgt aus dem Grund, weil deren Wahrnehmung niemals vom bloßen Material der Beschreibung aus vollständig erfasst und durchdrungen werden kann. Damit wird der Versuch unternommen, die wahrgenommenen narrativen Stadträume von den realen zu trennen. Es findet eine vergleichende Gegenüberstellung statt, bei der neben einer quantitativen Betrachtung der urbanisierten Räume (Wachstum und Demographie) auch qualitative Daten einfließen. Mit dieser Vorgehensweise wird der künstlerische Bildraum in Beziehung zum realgeschichtlichen Stadtraum gesetzt, der als Umfeld der filmischen Handlung wahrnehmbar ist. Aus einer Gleichzeitigkeit der Beobachtungen künstlerischer Repräsentationen und realer Dokumentationen entstehen Bezüge, die sich aus einer additiven und montierten Betrachtung der Räume entwickeln.

Eine Anregung zu den wichtigsten Strukturelementen des urbanen Raumes liefern Walter Benjamins physiognomische Notationen. Mit dem Blick des umherschweifenden Flaneurs beschreibt er die neue Topografie der Großstadt, ihre Dynamik und moderne Lebensräume. Sie lassen sich in Kategorien einteilen, die im globalen sowie im regionalen Maßstab betrachtet werden und damit eine Matrix für die analytische Rezeptionen der urbanen Räume bilden. Ergänzt werden Walter Benjamins Notationen von Siegfried Kracauer, der als Architekt und Feuilletonredakteur der Frankfurter Zeitung in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts tätig war und analoge, aber zeitlich versetzte Motive zu Benjamin erkennt.

Die gesammelten Motive werden in folgende Kategorien der Analyse eingeteilt: Gesamtstadt, Quartiere, Straße (als Verkehrsraum) mit ihren Aufweitungen zu Plätzen und begrenzenden (Gebäude)Fassaden sowie Innenräumen. Die Klassifizierung der Strukturelemente urbaner Räume erfolgt aus der Perspektive und mit der Wahrnehmung der beiden Autoren. Vor dem Hintergrund der stadt- und architekturgeschichtlichen Entwicklung als auch der klimatischen und atmosphärischen Anmutung, Tag und Nacht werden die Kategorien kurz vorgestellt.

- I. Gesamtstadt
- II. Quartiere

<sup>15</sup> Pallasmaa (2005). S.13.

<sup>16</sup> Bei dieser Trennung der medialen „Werkzeuge“ zeigt sich wieder die Verschränkung der Disziplinen. Denn nicht nur die Künste, sondern auch der Städtebau und die Architektur fertigen fotografische Bilder an, die hier rein dokumentarischen Zwecken dienen.

<sup>17</sup> Nach Stöbe (07. Dezember 1998) tritt der Flaneur in Gestalt eines aristokratischen Dandys im 18. Jahrhundert in Erscheinung.

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd* (1840) oder Georg Christoph Lichtenbergs *Briefe aus England* (1776-78) von London und Louis-Sébastien Merciers *Tableaux de Paris* (1783-1788) oder Charles Baudelaires *Tableaux Parisiens* (zw. 1840-1850) von Paris.

<sup>19</sup> Benjamin (1977), S.179f

<sup>20</sup> Vidler (1996), S.21

<sup>21</sup> Kracauer (1985), S.98.

<sup>22</sup> Ebd.

Die Beobachter der Großstadt und Massierung, die Flaneure,<sup>17</sup> lassen ihre Aufenthaltsorte, die sich Mitte des 19. Jahrhunderts unüberschaubar entwickelnden urbanen Räume, zu bevorzugten Motiven literarischer Beschreibungen werden.<sup>18</sup> Es sind die von der Architektur gestalteten und mit einem bestimmten Zeitkolorit versehenen Handlungsräume, denen sich der Flaneur hingibt und die Benjamin als „Phantasmagorien“<sup>19</sup> in *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* beschreibt. In ihnen haben sich die topografischen Formationen der Modernität eingepreßt, zu denen „die ‚Banlieue‘ [gehören], die Vorstädte und Peripherien, das Umland und die Außenbezirke der Stadt, menschenleere nächtliche Straßen und Plätze, überfüllte Boulevards, Passagen, Arkaden und Warenhäuser – kurzum der gesamte räumliche Apparat der konsumorientierten Großstadt.“<sup>20</sup> Als Schauplätze ziehen sie die Blicke auf sich, weil an diesen Orten die Aktionen, Reaktionen und Interaktionen stattfinden. Aus diesem Grund werden diese Orte zu kontrastierenden Erfahrungsräumen, die gleichzeitig das öffentliche Erscheinungsbild der Stadt vor architektonischer Kulisse prägen.

### III. Straßen

Die Straßen und Promenaden werden mit ihren Verkehrsmitteln zum beschleunigten Massenort. Der Verkehr und seine neuen Formen, auf und unter der Erde und in der Luft – der von Nachrichten und Reklameverzierten Gebäuden begleitet wird – lassen die Großstadtstraße zu einem Hauptelement der Metropole werden. Die Stadt-, Untergrund- und Hochbahnen, Busse, Autos und Straßenbahnen beschleunigen das Tempo auf der Straße. Mit Straßeneinrichtungen, Kiosken, Uhren und Haltestellen bestückt, schleusen sich durch den Straßenraum die von Verkehrszeichen und Ampeln geregelten Verkehrsströme. Aufgrund der beschleunigten Bewegungen und unerwarteten Ereignisse bilden sie sich für Kracauer zum „Sammelpunkt flüchtiger Eindrücke [...]“<sup>21</sup> heraus. Bald entdeckt der Flaneur die Innenräume, sodass das Wort Straße hier nicht nur diese selbst meint, sondern, wie Kracauer weiter ausführt, ihre „Erweiterungen“.<sup>22</sup>

#### a. Aufweitungen zu Plätzen

#### b. begrenzende (Gebäude) Fassaden und Innenräume

Die „Erweiterungen“ der Straße führen zu flächigen Aufweitungen wie verkehrstechnischen oder landschaftsarchitektonischen Plätzen. Benjamin erwähnt den Markt(platz), der kurz nach seiner Entdeckung durch die Flaneure durch die Warenhäuser abgelöst wird. Warenhäuser gehören den von Kracauer genannten innenräumlichen Erweiterungen an, die als öffentliche Gebäude transitorischen Zwecken wie auch Passagen, Vorstufen der Warenhäuser, Bahnhöfe, Flughäfen, Hotel- und Ausstellungshallen dienen. Ihre Konstruktionen aus Stahl und Beton prägen als moderne Ingenieurbauwerke das physische Bild der Stadt.

Ausgeschlossen von der flaneurhaften Notation bleiben die logistischen und administrativen Einrichtungen, die den urbanen Raum zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum massenmedialen Informations- und Nachrichtenort der Druckereien und Funktürme herausbilden.

### IV. Klimatische und atmosphärische Anmutungen

Nun geht von den räumlichen Komponenten der Großstadt, die Benjamin und Kracauer beschreiben, auch eine psychisch-sinnliche Prägung aus. Das heißt, die in ihrer städtischen Matrix eingeschriebenen Eigenschaften wie Geometrie und Gestalt, Textur und Materialität, Ton und Farbe veranlassen zu subjektiven Wahrnehmungen und Assoziationen. Es handelt sich hierbei nicht um die soeben erläuterten, planerisch definierten Strukturele-

mente des urbanen Raums, sondern um die sinnlich wahrgenommenen. Deren Wahrnehmung beeinflussen kontrollierbare und nicht-kontrollierbare Faktoren, die zu einer Veränderung seiner räumlichen Erscheinung führen.

Gemeint ist z.B. die atmosphärische Anmutung, die ein Raum ausstrahlt und die individuell empfunden wird. Sie geht von den bei der Planung der Straßen und angrenzenden Gebäude hinzugefügten, letztendlich ihnen eingeschriebenen Eigenschaften aus und ist etwas bewußt architektonisch Gegebenes.<sup>23</sup> Die Atmosphäre ist somit eine objektgebundene Qualität, die man emotional empfindet und die für den Philosophen Gerhart Böhme dasjenige ist, „was zwischen den objektiven Qualitäten einer Umgebung und unserem Befinden vermittelt [...]“.<sup>24</sup> Obwohl sie also von Städteplanern, Architekten und Innenarchitekten erzeugt wird, kommt Atmosphäre erst durch das Zusammenspiel der klimatischen und natürlichen Einflüsse von Licht und Dunkelheit, Wind, Regen und Nebel als wahrnehmbare Stimmungsgestalt und sinnliche Qualität zum Vorschein. Böhmes Definition der atmosphärischen Anmutung sollte an dieser Stelle um Ton und Klang, Geräusch und Lärm (z.B. Verkehrslärm) ergänzt werden. Auch von diesen akustischen Einflüssen, die vom urbanen Raum und seinen Gebäuden ausgehen oder auf ihn einwirkende, gehen besondere Atmosphären aus, die das Alltagsleben und die Bewohner umgibt.

Die klimatischen und atmosphärischen Anmutungen manipulieren Dispositionen und Eigenschaften von Gebäuden und Räumen und werden daher zum wichtigen Analysepunkt der Interpretationen.

#### V. Tag und Nacht

Aufgrund der Erforschung künstlicher Lichtquellen wandelt sich die tradierte Funktion und Nutzung von öffentlichen urbanen Räumen. So entwickelt sich mit dem Gaslicht, das seit 1819 Paris, London und Berlin seit 1826 nächtlich erleuchtet und dem elektrischen Licht spätestens Ende des 19. Jahrhunderts das amüsante und kulturelle Nachtleben der modernen Großstadt. Es ist ab den 1920er Jahren ein Licht, das sich nun nicht mehr von den schwach scheinenden Straßenlaternen her entfaltet, sondern sich in einem Lichtermeer an Reklame- und Innenraumbelichtung der Geschäfts- und Vergnügungsviertel in den Straßen ausbreitet. Das elektrische Licht wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Bestandteil des neuen Bauens und der Selbstinszenierung der Großstadt. An großflächigen Schaufensterfronten aus Glas und Spiegeln erzeugen die Lichter einen reflektierenden, glänzenden und illuminierten Raum. Außerdem strahlt das elektrische Licht als kommerzielles und werbendes Licht der Leuchtbänder und -schriften. Es verselbständigt sich zu einer eigenen Raumssphäre und verändert die räumliche Lesbarkeit der Großstadt. Ebenso wie die Stadt das Potenzial der Illumination zu räumlichen Inszenierungszwecken bewußt nutzt<sup>25</sup>, verfahren die künstlerischen Darstellungen. In ihnen werden die Straßen und angrenzenden Gebäude im natürlichen Licht von Tag und Nacht und akzentuierten Spots zu Motiven kontrastierender Imagination.

Neben der Klassifizierung der urbanen Räume entsprechend ihrer Motive und Strukturelemente, fragt die *Stil-Ebene* (Kunst) nach der Art und Weise, wie sie dargestellt werden und betrachtet insofern das jeweilige künstlerische Medium: Film, Fotografie und Literatur.

Mit dem Blick des Flaneurs auf die Oberfläche der Alltagswelten der Moderne entwickelt Kracauer seine Theorie des Films, die der Analyse filmischer Oberflächenerscheinungen<sup>26</sup> dient. Mit der Technik der Kamera und der subjektiven Disposition des Wahrnehmenden enthüllt sich seiner Meinung nach, die materielle Welt und macht Übersehenes sichtbar.<sup>27</sup> Daher benutzt Kracauer den Film nach eigenen Aussagen für seine filmanalytischen, -historischen und -theoretischen Arbeiten, immer nur als „ein Mittel,

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Böhme (1995), S.97.

<sup>24</sup> Böhme (2006), S.16.

<sup>25</sup> Die Vorführung einer inszenierten Illumination findet in der Aktion Berlin im Licht vom 13. bis zum 16. Oktober 1928 statt. In: Frecot; Sembach (2002)

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Kracauer (1977), S.50.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Koch (1996), S.127.

<sup>28</sup> Belke; Renz (1989). S.118.

<sup>29</sup> Für Eisenstein liegt die Ästhetik des amerikanischen Films Griffiths im viktorianischen Roman Dickens begründet. Vgl. hierzu Eisenstein (1960). S.157-229.  
<sup>30</sup> Ebd. S.203.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu Moholy-Nagy (1979) S.238.

<sup>32</sup> Eisenstein (1960). S.218.

<sup>33</sup> Ebd. S.228.

<sup>34</sup> „Die Einstellung ist die Zelle der Montage“ In: Eisenstein (1977). S.28 und besteht aus Einzelbildern, die ohne Unterbrechung der Aufnahme von der Kamera gefilmt wurden. Dabei ist die gefilmte Zeit mit der Realzeit identisch. Vgl. hierzu Beller (2002). S.11. Eine Szene bestand im frühen Film der Lumières und Skladanowkys nur aus einer Einstellung („shot“), charakterisiert durch die Einheit von Raum und Zeit (= single-shot scene). Die ersten *multiple-shot films* setzten sich aus einer Reihung von in sich ungeschnittenen Szenen zusammen.

um gewisse soziologische und philosophische Aussagen zu machen.“<sup>28</sup>

Was genau die Mittel des Films sind, mit denen sich die Erscheinung großstädtischer Räume enthüllen lassen, versuchen Eisensteins vorbildhafte Ansätze offenzulegen. Der Regisseur, Kritiker und Theoretiker deckt einerseits die kulturelle Vergangenheit des Mediums auf, die aus anderen Künsten - wie der Literatur oder auch Musik - hervorgegangen ist.<sup>29</sup> Die, seiner Meinung nach von der Literatur geprägte „Ästhetik des filmischen Sehens“ transformiert die Filmkunst zu einer „Ästhetik der bildhaften Darstellung einer Ansicht über eine Erscheinung.“<sup>30</sup> Zum anderen liefert diese Auffassung zur Ästhetik und Technik der Montage eine neue Form der Wahrnehmung, mit der sich die Großstadt, deren komplexes und diskontinuierliches „Splitterwerk“, erfassen und narrativ bewältigen ließ. Die Montage wird zum schöpferischen Mittel mit dem es nicht nur gelingt mehrere Fakten gegenüberzustellen oder konträre Erscheinungen zu vereinigen, sondern unbekannte Relationen<sup>31</sup> und unerreichbare Ideale, auch im Hinblick auf rhythmische Ausdrucksstärke und Wirkung von Thema und Sujet, zur Darstellung zu bringen. Nicht nur im Sinne des Zeigens und Darstellens, sondern vielmehr des Bezeichnens und hervortreten Lassens werden den künstlerischen Gedanken filmische Sprache und Ausdruck<sup>32</sup> verliehen. Die Montage wird im Film als „Instrument“ angewandt, um mit einem ähnlichen Bestreben, das Kracauer äußerte, neue Aussagen und Qualitäten mit den Prinzipien der Einheit im Mannigfaltigen:<sup>33</sup> hier des urbanen Raumes der Großstadt, zu schaffen.

Die visuellen Erscheinungen von Raum werden bezüglich der festgelegten und messbaren Beziehungen der raumbildenden Teile befragt, denn das Filmbild erzeugt eine Abbildung der Realität, die der „äußeren“ Beeinflussung und Bestimmung zum einen durch den Abbildner (Kameramann/ Operateur) unterliegt, der über die Einstellungsgrößen<sup>34</sup> (Beobachtungsstandort, Blickrichtung und -führung, Blickwinkel und -perspektive, Beobachtungsausschnitt (Kadrage) und -geschwindigkeit) entscheidet. Zum anderen unterliegt es dem Regisseur, der in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor, dem Kameramann, Filmbildner und Filmarchitekten eine Bildkomposition von Filmraum und Schauspielern entwirft. An dessen Realisierung arbeiten Kostümmeister, Fotografen, Maskenbildner, Maschinisten, Schreiner, Maler, Tapezierer, Schlosser, usw. mit. Nicht zu vergessen sind der Beleuchter und Tonmeister, die die Atmosphäre, Licht und Ton, Musik und Geräusch gestalten. Mittels der das Medium betreffenden technischen Hilfsmittel, gelingt die filmische Inszenierung einer imaginierten Welt. Der Regisseur und Kameramann greifen mit Schnitt und Montage, Überblendung, Totale und Nahaufnahme, Zeitraffer und -lupe in den dokumentierten Raum ein, der zu einem Neuen montiert wird.

Auf der Grundlage dieser Methode erfolgt die Rezeption der urbanen Räume vorgefundener und imaginerter Welten. Die Kategorisierung der Motive in die Punkte I-V werden in diesem Umfang erst im Hauptkapitel der Stadtsinfonien relevant. Ihre Analyse spezifizieren vertiefende Kriterien der Stil-Ebene, die in Kapitel CII 5.6 erläutert werden.

#### 4. Forschungsstand

Der urbane Raum im Film, als Rezension seiner Geschichte oder anderer Kunstgattungen und -theorien, ist Thema zahlreicher Werke. Häufig richten sie dabei den Fokus auf die Filmarchitekturen, um sowohl die Beziehung zwischen urbanen und filmischen Räumen bzw. ihren Bildern zu reflektieren<sup>35</sup> als auch die gebaute Umwelt und deren geografischen Orte zu begreifen.<sup>36</sup> Selten dagegen drang der Film in die Bereiche der tradierten Architektur- und Stadtforschung ein.

<sup>35</sup> Vgl. hierzu u.a.: Weihsmann (1988); Albrecht (1989); Neumann (1996); Pallasmaa (2001); Clarke (2005).

<sup>36</sup> Fröhlich (2007)

Nur in wenigen Studien wird er, wie in Al Sayyads *Cinematic Urbanism* (2006), zur Erforschung sozialer und urbaner Transformationen zu Zeiten der Moderne und Postmoderne benutzt.<sup>37</sup>

<sup>37</sup> AlSayyad (2006)

Mit dem Blick durch das Objektiv der Kamera, eröffnet der Autor die Diskussion um den filmischen Raum, sowie Theorien aus Architektur, Städteplanung und -geschichte.

Bisher liegt noch keine Publikation über die Stadtsinfonien, die besondere Filmform nach sinfonischen Kompositionsprinzipien, vor, die aus der Perspektive von Stadt und ihrer Architektur die Rolle vom urbanen Raum im Film mit Schwerpunkt auf die Interbellumperiode aufzeigt und hinterfragt.

Für Kracauer sind die „Großstadt-Symphonien“<sup>38</sup> mehr, als ein avantgardistischer Dokumentarfilm. Er beschreibt sie als arrangierte Impressionen, die eingeleitet von Cavalcantis *Rien que les heures* (1926) die Serie der Stadtsinfonien eröffnete, die sich von Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) über Sucksdorfs Stockholm-Film *Maenniskor i stad* (1947) bis hin zu fantasievollen Interpretationen wie Ivens Amsterdam-Film *Regen* (1929) erstrecken. An Ruttmanns Sinfonie lobt er den wirklich filmischen Dokumentarbericht, dessen ungekünstelte Aufnahmen „von Straßen und straßenartigen Schauplätzen [...] mit einem bewundernswerten Sinn für fotografische Werte und flüchtige Eindrücke ausgesucht und angeordnet“<sup>39</sup> sind. Hinter ihren oberflächigen, formalen Ähnlichkeiten drohen sich die Gehalte der Stadtsinfonie tatsächlich zu verflüchtigen, die - so lautet Kracauers Kritik - nur eine Vision der städtischen Wirklichkeit vergegenwärtigt.

<sup>38</sup> Kracauer (1985). S.244.

<sup>39</sup> Ebd. S.276..

Gerade diesen Paradigmenwechsel der filmischen Darstellung des urbanen Raumes von der dokumentierten zur visionierten Großstadt Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zeigt William Charles Uricchios Abhandlung *Ruttmann's „Berlin“ and the city film to 1930* (1983)<sup>40</sup> auf. Seine unveröffentlichte Dissertation stellt neben dem 2001 von Guntram Vogt skizzierten Überblick zur *Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900 – 2000*,<sup>41</sup> die bislang einzig umfangreiche Betrachtung zum Thema Großstadt im Dokumentarfilm dar.

<sup>40</sup> Uricchio (1983)

<sup>41</sup> Vogt (2001)

Aufschlussreiche Hinweise zum Ursprung der Stadtsinfonie, deren Entwicklung und Tendenzen geben Eva Maria Warths *Amerikastudien* (1992), welche die Großstadt im Dokumentarfilm der 1920er und 30er Jahre mit den wichtigsten Werken erläutern.<sup>42</sup> Mit dem Fokus auf die Großstadtdarstellungen von New York, Paris und Berlin greifen ihre Ausführungen das dynamische Moment als Charakteristikum der Städte heraus.

<sup>42</sup> Warth (1992). S.13–25.

Auch Jeanpaul Goergens Dokumentation über *Walter Ruttmann's* künstlerisches Werk (1989)<sup>43</sup> hinterlegt mit Originaltexten, -interviews und -gesprächen die Entstehung der Filmform und liefert Anregungen zur Analyse der Sinfonien.

<sup>43</sup> Goergen (1989). Der Vorname Ruttmanns ist mit zwei Schreibarten in den Literaturen zu finden. Nach Brinckmann (2000). S.124 strich der Künstler das „h“ aus Walt(h)er im Zuge der Neuen Sachlichkeit.

Darüber hinaus existieren eine Anzahl von Aufsätzen, die eine filmhistorische Darstellung sowohl unter ästhetisch-strukturellen, stilistischen und typologischen Aspekten - größtenteils zur Berlin-Sinfonie - als auch unter methodischen Aspekten der Filmform anfertigen. So beschreibt Helmut Weihsmann unter dem Titel *The City in Twilight: Charting the genre of the 'City Film' 1900-1930* (1997) die Herausbildung des neuen Genres, bei dem er die den „City Poems“ zugeordnete Berlin-Sinfonie mit der von Paris vergleicht.<sup>44</sup> Ebenso lassen sich im zweiten Band der von Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann herausgegebenen *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933* (2005)<sup>45</sup> Aussagen zu der Berlin-Sinfonie<sup>46</sup> und allgemein zum „Querschnittfilm“<sup>47</sup> finden.

<sup>44</sup> Weihsmann (1997). S.8–27.

<sup>45</sup> Kreimeier; Zimmermann (2005)

<sup>46</sup> Prümm (2005). S.411–434.

<sup>47</sup> Ehrmann (2005b). S.577–600.

Im Rahmen der vorliegenden Dissertation sind die Stadtsinfonien der Anfänge bis in die Gegenwart im bis dato umfangreichsten Rahmen im Juni und August 2009 im Frankfurter Filmmuseum aufgeführt worden. Die zu diesen Veranstaltungen erschienenen Programmhefte lieferten ein umfangreiches Porträt und Hinweise zu einigen raritätenreichen Vertretern dieses Filmgenres.

## B Der urbane Raum vorgefundener und imaginerter Räume

### 1. Konzepte und Begriffe zum urbanen Raum in Architektur & Städtebau sowie Film

Gemeinsam ist den Begriffen der vorgefundener und imaginerter Welten der urbane Raum, der in der Realität von Stadt als auch der Imagination im Film eine zentrale Rolle spielt. Er ist ein öffentlicher Raum, der durch das bauliche Zusammenspiel von Körpern (Bauwerken) und Volumen der Zwischenräume (Straße und Wege mit ihren Aufweitungen zu Plätzen und Innenräumen) gebildet wird. Seine sowohl physischen Eigenschaften – wie die Ausdehnung und Lage im realen Raum – als auch sinnlichen Qualitäten – wie Farbigekeit und Oberflächenwirkung – bilden die Struktur des gesamten Stadtorganismus und sind Grundlage mannigfaltiger Darstellungsmöglichkeiten, durch welche er zur Erscheinung gelangt.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Vgl. hierzu Ingarden (1962). S.259f.

<sup>49</sup> Währenddessen die Baukunst das Gebäude so gestaltet, dass es im konkreten material realisiert, d.h. geschaffen wird, veranschaulicht und erdenkt es die Filmkunst. Vgl. Ingarden (1962). S.266-67.

<sup>50</sup> Ebd. S.272.

Der Raum findet in der Filmkunst eine verschieden intensive Veranschaulichung respektive visuelle Verkörperung.<sup>49</sup> Die Betrachtung von Raum erfolgt z.B. mittels visueller Ansichten, in welchen sich die räumliche und wahrnehmungsmäßige Gestalt eines Gebäudes zeigt. Die Erfahrung von Raum eröffnet seine dreidimensionale und materielle Gestalt. Diese Trennung zwischen dem realen architektonischen Raum und seiner künstlerischen Darstellung wird im Film teilweise aufgehoben. Dort präsentiert sich der Raum als „Übergangsgebilde“<sup>50</sup> beider Schichten, das sowohl die objektive Raumgestalt, die verschiedenen, ästhetischen Qualitäten in sich trägt, als es auch eine Mannigfaltigkeit von Ansichtsschemata in sich birgt, durch welche die Raumgestalt zur Erscheinung gelangt. Das körperlich reale Gebilde (Stadt und Architektur) ist das Hauptelement seiner Konstruktion und seiner Erscheinung (filmische Darstellung). Zur Sichtbarmachung der räumlichen Gestalt benutzt der Film seine Grundprinzipien, die ein System von **Licht**, **Bewegung** respektive **Rhythmus** und **Montage** darstellen. Es sind die optischen und technischen Gestaltungsmittel des Films, die zugleich zu Kennzeichen der Großstadt werden. Das Licht in Gestalt der Lichtreklamen und die dynamisch-rhythmische Bewegung auf den unter- und oberirdisch verlaufenden Verkehrsnetzen sind genau die städtebaulich-technischen Elemente, mit denen die schnelllebig-moderne Großstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts erbaut und abgebildet wird. Ihre Wahrnehmung und Erfahrung gleicht dem kinematografischen Verfahren der Montage, in der – so empfindet der amerikanische Dichter Ezra Pound seine Großstadt im Jahre 1922 – „the visual impressions succeed each other, overlap, overcross“.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Williams (1974). S.15.

Die visuellen Impressionen der Stadt, die der Film in seiner Zwei-Dimensionalität repräsentiert, bleiben der körperlichen Erkundung unzugänglich. Die räumliche Drei-Dimensionalität entwickelt sich durch das Erkennen von Tiefe und Kontrast – dafür genügen **Licht** und **Schatten** – und durch eine imaginäre Bewegungsvorstellung.

Die **Bewegung** – ob im physischen oder imaginären Raum – erzeugt eine zeitliche Abfolge von Eindrücken. Diese erschließen sich nicht erst im „Hintereinander“ unzähliger Bilder, sondern sind nahezu simultan im Raum enthalten. Das räumliche Sehen ermöglicht hierbei, eine Vielzahl von Eindrücken in einem „Nebeneinander“ wahrzunehmen.<sup>52</sup> Anstelle der körperlichen Bewegung tritt im Film die Bewegung der Kamera. Sie erzeugt die bewegten Bilder, die zur „Dynamisierung des Raumes“ und zu einer entsprechenden „Verräumlichung der Zeit“<sup>53</sup> verhelfen, betont der Kunsthistoriker Erwin Panofsky im Aufsatz *Stil und Medium im Film*. Beim Vorgang des Film-Sehens verfolgt der Zuschauer das Kamera-Auge und demzufolge auch den vor ihm erscheinenden Raum. „Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht

<sup>52</sup> Vgl. hierzu Zug (2006). S.30

<sup>53</sup> Panofsky (1999). S.25.

sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an".<sup>54</sup> Im Fluss der filmischen Bewegung konstruiert sich der Raum als dynamisch-veränderliches Gebilde. Seine visuellen Eindrücke des Neben- und Hintereinanders werden dabei vom Bildraum zusammengehalten.

Inspiziert vom Film verfasst H.W. Jost den Artikel *Kino und Architektur*,<sup>55</sup> der in der Zeitschrift *Der Städtebau* 1916 publiziert wird. Darin regt er an, mit den Mitteln des Films vom gebauten Stadtraum zu lernen. War der gebaute Stadtraum bislang durch die Fotografie als statisches Motiv der Postkarten anzuschauen, erlaubt nun der Film, durch die beliebigen Wechsel der Aufnahmestandpunkte und durch die Verdichtung der realen Zeit, einen über die Wirklichkeit hinausgehenden ‚ganzheitlichen‘ und zugleich detaillierten Eindruck zu vermitteln.<sup>56</sup> Zudem, so erwähnt der Autor beeindruckt, lassen sich auf diese Art und Weise die Bauwerke zeiteffektiv und „wahrheitsgetreu“ bequem „vom Sessel aus“ studieren. Gewissermaßen als Beleg seiner Thesen schildert er eine filmische Fahrt durch das Brandenburger Tor und die Straße ‚Unter den Linden‘ in Berlin: „Wir fahren durch Berlin, in einer gemütlichen Droschke, nicht im Auto. Vor uns [...] sehen wir über nickenden Pferdeköpfen hinweg die belebte Straße mit den belanglosen Massen großstädtischer Miethäuser zu beiden Seiten. Plötzlich umfängt uns Schatten, Dunkelheit – links und rechts, ganz nahe gerückt, erscheinen steinerne Massen, straff gerillte Säulen von stattlicher Stärke, und schon wird’s wieder heller – wir fahren, zweifellos, durch eine ‚Durchfahrt‘; wir sehen, wie der Verkehr hinter uns her durch diese ‚Durchfahrt‘ flutet, wie der uns entgegenstrebende durch die Säulenstellung verschwindet; wir sehen nun auch Decke und Gebälk, wir erblicken das kräftige Gesims und darüber die ‚Viktoria‘; volle Helle umfängt uns wieder: Wir sind soeben durch das Brandenburger Tor gefahren. Nun sehen wir es auch schon kleiner werden und sich zum Ganzen runden, auf dem unser Auge mit Wohlgefallen ruht, sehen es in Beziehung treten zur anschließenden Bebauung des Pariser Platzes, zu der Straße unter den Linden, bis es schließlich als deren ferner Abschluß unserem Auge verschwindet und die Wogen des großstädtischen Verkehrs über seinem Bilde hinweggehen.“<sup>57</sup> In der mobilen Betrachtung wird also der Raum „wie die Skulptur, im Blick des Betrachters durch den beweglichen Blick im Raum erfaßt“,<sup>58</sup> führt die Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch im Vergleich aus. Das Bewegungssehen eröffnet verschiedene Seheindrücke, die es gegenüber der Postkarte, Zeichnung oder dem Architekturmodell erlauben, den Raum dynamisch zu erschließen<sup>59</sup> und „eine vielschichtiger Grundlage für die Beurteilung von Räumen und ihren Bauwerken“<sup>60</sup> zu liefern. Denn ebenso wie die Bewegung durch einen physischen Raum eine sensorisch und optisch gereimte Bildfolge produziert, erdenkt der Zuschauer diese, indem er dem Kamerablick und seiner geistigen Vorstellung folgt. Bei beiden, dem Film und der Architektur, führt die Bewegung zu einer Folge montierter Räume.

Sergej Eisenstein, der sein Studium der Architektur zugunsten des Films abbricht, führen vermutlich ähnliche Betrachtungen zu seinen Thesen, die er im Aufsatz *Montage und Architektur* (1937-40)<sup>61</sup> beschreibt. Mit seiner Behauptung, die Architektur sei der Vorläufer des Films, nimmt er Bezug auf die von Auguste Choisy erstellte Analyse der Akropolis<sup>62</sup> und erkennt zwei „Pfade“ des räumlichen Sehens: den filmischen, bei dem der Zuschauer die Bewegung imaginär im Geiste einer linearen Objektreihe verfolgt – und den architektonischen, der sich durch die körperliche Bewegung optisch erfassen lässt. Der filmische Pfad ist die moderne Version einer architektonischen Abfolge, die mittels einer bewegten Perspektive eine fiktive Durchquerung erlaubt. Der Architekt Le Corbusier erdenkt einen sogenannten „architektonischen Pfad“, auf dem die Architekturen den „picturesque“ Blick und somit die Bewegungen im Raum lenken. Auf seiner „promenade architecturale“<sup>63</sup> (1923) bieten sich aufgrund der Anordnung der Gebäude unerwartete und überraschende, aufeinander folgende Sichten. Das architektonische Ensemble wird „lesbar“, indem es auf der Promenade in der Realität oder dem Pfad im Film „durchquert“

<sup>54</sup> Ebd.

<sup>55</sup> Jost (1916). S.91.

<sup>56</sup> Janser (2003). S.189.

<sup>57</sup> Jost (1916). S.91.

<sup>58</sup> Koch (2005). S.8.

<sup>59</sup> Vgl. hierzu Wehsmann (1995). S.55.

<sup>60</sup> Janser (2003). S.189.

<sup>61</sup> Vgl. hierzu Eisenstein (1989). S. 111–128. Übersetzung: Eisenstein (Sept.-Okt. 1992). S.18–19.

<sup>62</sup> Beiden, Eisenstein als auch Le Corbusier, dient die Lektüre Choisy's: *Histoire de l'architecture* (1899) als Anregung zu ihren Betrachtungen.

<sup>63</sup> Die „promenade architecturale“ verfasst Le Corbusier 1923 in „Vers une architecture“ (In: Le Corbusier (1969): *Ausblick auf eine Architektur* [1922].

S.47f), sie ist mit dem architektonischen Pfad Eisensteins identisch. Le Corbusier übernimmt Choisis Analyse der Akropolis zur Veranschaulichung der quasi filmischen Komposition des Ortes. Vgl. hierzu Neumann (1996). S.22-23.

wird. Die Akropolis von Athen bietet nicht nur dem Regisseur, sondern auch den Architekten Anregungen zur physischen und visuellen Erfahrung von Raum.

Aus der quasi Vereinigung beider Erfahrungen gewinnt Bruno Taut mit dem Film frühe Erkenntnisse für seine architektonische Arbeit. Für den Architekten entfalten sich die Wirkungen von Raum aus einem Mosaik von multiperspektivischen Einstellungen und Sequenzen. Die Art und Weise der kinematografischen Techniken, wie die homogenen Reihungen oder abrupten Schnitte, strukturieren den filmischen Raum und zeigen bzw. übertragen die räumlichen Qualitäten der Bauwerke auf.

Der Benutzer des physischen Raums erlebt nunmehr als Betrachter des filmischen Raums seine zuvor von Panofsky beschriebene Eigendynamik, durch dessen Architektur er gelenkt und von ihr ergriffen wird. An den Raumwirkungen und seinen Elementen erkennt die Kunstgeschichtlerin Regine Prange expressionistische Züge, die sich in nahezu identischer Wortwahl auch an Tauts nicht realisierter Filmphantasie *Der Weltbaumeister* (1920) finden lassen.<sup>64</sup> Mit einer Postkarte wendet sich der Architekt am 05. Juli 1920 an den Maler, Grafiker, Bühnenbildner und Filmarchitekten Walter Reimann, ihn um Hilfe bittend.<sup>65</sup> Der Film - bzw. die von Wehsmann als architektonische Stadtsinfonie<sup>66</sup> bezeichnete Phantasie - war ursprünglich als expressionistisches Architekturschauspiel zu Motiven seines Freundes und Künstlerkollegen der Gläsernen Kette Paul Scheerbart mit sinfonischer Musik gedacht und fasste letztendlich aber „lediglich den Wandel und das Vergehen phantastischer Architekturformen als Thema ins Auge [...]“<sup>67</sup> Die sich im musikalischen Spiel verwandelnden Farben und das Licht führen zu bewegten, auf- und absteigenden, schwebenden und emporwachsenden Formen, die mit dem Film einer allseitig plastisch und räumlich modernen Architektur zum Durchbruch zu verhelfen kann.<sup>68</sup>

Daher begreift Taut das Potential des Films als ein geeignetes Instrument zur kritischen Betrachtung von Bauten und sie umgebender Landschaft und Umwelt<sup>69</sup> sowohl im ganzen als Organismus und als Körper, als auch einzelner Raumwirkungen. Die Wichtigkeit der kinematographischen Vorführung für die Entwicklung der Architektur besteht darin, „daß der Betrachter dabei am besten beurteilen kann, inwieweit ein Bau das wirklich zum Ausdruck bringt, was in seiner Aufgabe lag, ob er mehr als eine schöne Kulisse darstellt und vom Architekten mehr als auf Bildwirkungen von einzelnen Punkten aus aufgefaßt wurde.“<sup>70</sup> Die bewegten Bilder des neuen Mediums ersetzen für Taut beinahe die körperlich-motorische Beurteilung und Überprüfung architektonischer Bauten, welche einer ihrer Zeit adäquaten Darstellung und Vermittlung dienen. Denn sie, so bestätigt und ergänzt der Architekturhistoriker Helmut Wehsmann in seinem Buch *Cinetecture. Film. Architektur. Moderne*, entsprechen dem „Charakter der Geschwindigkeit und Plastizität moderner Raumschöpfungen und Stadtbilder.“<sup>71</sup>

Anstelle Tauts nahezu strategischer Erkenntnisse zur Verwendung von Film, gelangt der Architekt Peter Behrens bei Beobachtung der vom Tempo geprägten urbanen Räume zu formalen Erkenntnissen über die Baukunst. Aus seinen kritischen Reflexionen über die Stadt und architektonische Probleme leitet er zeitgemäße Kriterien seiner Architekturentwürfe ab. Im *Lesebuch für Baumeister* beschreibt er den *Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung* (1914),<sup>72</sup> die, ausgelöst von kurzen, perspektivischen Wahrnehmungsphasen und schnellen Bildwechseln, einen statt formenreichen, eher abstrakten und silhouettenhaften Stadtraum erkennen lassen. Gebäude, Quartiere und Städte sollten demzufolge mit möglichst geschlossenen und ruhigen Flächen und Formen gestaltet werden, die, nur von hervorragenden und kontrastierenden Merkmalen intoniert, sich zu einer gleichförmigen und einheitlichen Komposition vereinen. Sie strukturieren die Kennzeichen großstädtischer Zeiterfahrung, das „Tempo“ wie auch den „Rhythmus“, welche zu Merkmalen moderner Raumkonzepte werden. Für Behrens stellt die neue Zeit neue Aufgaben an die Baukunst, die mit im Takt gereihten Bauten,

<sup>64</sup> Vgl. hierzu Prange (1994). S.183. Der vollständige Titel der endgültigen Fassung des Architekturdramas lautete: *Der Weltbaumeister – Untertitel: Ein Architekturschauspiel für symphonische Musik. Dem Geiste Paul Scheerbarts gewidmet*. In: Whyte (1981). S.124.

<sup>65</sup> Vgl. hierzu Reichmann (1997). S.195.

<sup>67</sup> Pehnt (1983). S.70.

<sup>68</sup> Vgl. hierzu Janser (2001). S.268.

<sup>69</sup> Vgl. hierzu Taut (1917). S.32.

<sup>70</sup> Ebd. S.33.

<sup>71</sup> Wehsmann (1995). S.55.

<sup>72</sup> Behrens (1977): *Einfluss von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung* [1914]. S.427-31.

der rhythmischen Folge von Raum und Masse ihrer Umgebung qualitativen Ausdruck und Leben verleiht. Der Rhythmus ist, wie der Architekt feststellt, ein Maß der Bewegung und wird solcherart zum wesentlichen Charakteristikum des architektonischen Raumes - wenn dieser nicht als etwas Starres, sondern als etwas organisch Lebendiges aufgefasst wird.<sup>73</sup> Ähnlich empfindet der Poet Tadeusz Peiper, der 1927 bei der Betrachtung der Fassaden der Meisterhäuser in Dessau denselben architektonischen „Eigenrhythmus“<sup>74</sup> erkennt, den auch seine literarischen Werke tragen. Aus seiner Sicht der Dichtkunst hat der Rhythmus eine gestaltende und literarische Funktion, so dass er auch in der Architektur eine bauliche Funktion übernehmen muss, schlussfolgert er. In beiden Künsten gibt der Rhythmus die Ordnung des Themas vor, hier des Gedichtes oder Gebäudes, mit der sich die Komposition entwickelt.

Zu einer solchen Komposition fügen sich ihre Elemente dann auch unter den bereits erwähnten Prinzipien der **Montage**. Diese nutzen sowohl der Film als auch die Stadt mit ihrer Architektur, um zum einen - wie bei Taut oder auch Le Corbusier<sup>75</sup> - Räumen und Gebäuden zur Neuinterpretation oder ästhetisch moderner Wirkung zu verhelfen. Diese Absicht gründet sich auf dem übergeordneten Anliegen des Films, die Dinge räumlich und menschlich „näherzubringen“.<sup>76</sup> Dies erfolgt nicht im Sinne der bloßen Abbildung der Räume vorgefundener Welten, sondern dem gleichzeitigen Entwurf imaginierten Welten.

Der urbane Raum, dessen räumlicher Zusammenhang, setzt sich aus einer Summe geformter Körper und modellierter Flächen zusammen. So, wie er in Städtebau und Architektur aus den Operationen der Teilung, Vervielfältigung und Gliederung, der Öffnung und Schließung von Räumen hervorgeht,<sup>77</sup> wird er im Film mit den gleichen Verfahren der Montage, der Raumbildung, -teilung und -folge konstruiert. Durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen, schreibt Panofsky, „nicht zu reden von Spezialeffekten wie Erscheinungen, Verwandlungen, Unsichtbarwerden, Zeitlupen-, Zeitraffer-, Negativ- und Trickaufnahmen“<sup>78</sup> eröffnet der Film eine Welt von Möglichkeiten. Während die technischen Mittel des Films die Räume abbilden, schaffen sie zugleich neue. Räume werden als gemeinsames Konstrukt von Stadt und Film, von Licht, Bewegung - respektive Rhythmus - und Montage repräsentiert. Neben den raummodifizierenden und reproduzierenden Techniken der Kinematografie lässt auch die Kamera mit ihren Hilfsmitteln - dem Unterbrechen und Isolieren, dem Dehnen und Raffern, dem Vergrößern und Verkleinern - neue Eigenschaften prinzipiell bekannter Strukturelemente des Raumes entdecken. Es liegt an der besonderen Charakteristik des Films, mit der es gelingt, das zu erfassen, was Benjamin als das „Optisch-Unbewusste“<sup>79</sup> bezeichnet.

Benjamins Aussage bezieht sich auf die Mittel der filmischen Raumgestaltung, die Aufschluss über die Wahrnehmung der imaginierten Räume geben.<sup>80</sup> Es sind die visuellen Räume, die nur in der Vorstellung ein neues, von der Kinematografie evoziertes Verständnis vom vorgefundenen realen Raum herbeiführen; eine Veränderung der Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert.

Um beide, sich gegenseitig beeinflussenden und verschränkenden Entwicklungen urbanen Raums der vorgefundenen und imaginierten Welten aufzeigen zu können, soll nun ein Überblick über seine künstlerische Darstellung und Interpretation gegeben werden.

<sup>73</sup> Ebd. S.428.

<sup>74</sup> Peiper (1986). S.194.

<sup>75</sup> Vgl. hierzu Pierre Chenal *L' Architecture d'aujourd'hui* (F 1930) ein Film über die Villa Savoye, Poissy von Le Corbusier

<sup>76</sup> Vgl. hierzu Benjamin (1963). S.15.

<sup>77</sup> Vgl. hierzu Seel (2007). S.91.

<sup>78</sup> Panofsky (1999). S.25-26.

<sup>79</sup> Benjamin (1963). S.36.

<sup>80</sup> Nathalie Bredella vergleicht Benjamins Wahrnehmung mit der von Freud *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* und gelangt zu der Feststellung, dass Filmwahrnehmung nicht nur eine Wahrnehmung von Räumen bedeutet, „in denen wir uns nicht mit unserem Körper befinden, sondern dass die Filme unseren imaginären Räumen Gestalt verleihen und wir damit Gelegenheit bekommen uns ihnen in der Distanz des Filmzuschauers zuzuwenden.“ In: Bredella (2009). S.18.

## 2. Seine Darstellung und Interpretation in Literatur, Fotografie und Film.

<sup>81</sup> Neumann (2006). Preface.

Abb. 1-3  
Cavalcanti: Rien que les heures (1926)



<sup>82</sup> Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel. S.216f.

<sup>83</sup> Ebd.

<sup>84</sup> Sussex (Autumn 1975). S.206.

<sup>85</sup> Eisenstein (1977). S.61. Der Aufsatz Puschkin und der Film wurde von ihm 1928-29 verfasst. Döblin (1989): An Romanautoren und ihre Kritiker [1913] S.123 spricht von einer „kameraähnlichen Schreibweise.“

<sup>86</sup> Eisenstein (1977). S.61.

<sup>87</sup> Döblin (1989). S.121.

<sup>88</sup> Ebd. S.123.

„The history of cinematic interpretation of the city has emerged as a new field of inquiry bringing together the history of art and architecture, urban, social and cinema studies“<sup>81</sup> leitet der Architekt und Autor Dietrich Neuman, AlSayads Buchs *Cinematic Urbanism* ein. Mit dieser Aussage spricht der Autor eine Beeinflussung und Wechselwirkung von Künsten und Wissenschaften an, die hier integral von der filmischen Interpretation der Stadt ausgelöst werden. Wie es zur Herausbildung der filmischen Darstellung und ihrer Bedeutung für das Verstehen und Wahrnehmen von Stadt kommt, zeigt der Regisseur Alberto Cavalcanti in den einleitenden Sequenzen seiner Stadtsinfonie *Rien que les heures* (1926) auf.

Das Geschehen eines Tages in Paris wird angekündigt durch statische Aufnahmen von Gemälden und Fotografien. In der Abfolge gemalter und filmischer Bilder erstarren letztere zu Fotografien. Das impressionistische Gemälde nimmt die Qualität des fotografischen Eindruckes vorweg, dessen momentaner Augenblick in der Fotografie signifikant wird. Ihr gelingt die bildhafte Fixierung eines ephemeren Raumausschnittes, der ohne die kinematografische Bildfolge unerklärt und kontextlos bliebe. Das zur Fotografie erstarrte Bild zerfällt in einzelne Schnipsel, Bildfragmente, die Cavalcanti bewußt im Film einblendet und mit dem sublimen Zwischentitel „mais seule une succession d’images peut nous en restituer la vie“<sup>82</sup> philosophisch pointiert. „Des peintres de toute race voient la ville..., mais seule une succession d’images peut nous en restituer la vie, nous pouvons fixer un point dans l’espace, immoniliser un moment dans le temps..., mais l’espace et le temps échappent tous deux à notre possession.“<sup>83</sup> Im Wechsel der künstlerischen Medien, von Malerei, Fotografie und Film, werden verschiedene Darstellungen und Wahrnehmungen städtischer Motive nahe gelegt, mit denen alle Avantgarde-Anhänger in den Zwanziger Jahren auf der Suche nach einer eigenen (Film)Sprache experimentierten - das reflektiert Cavalcanti: „All our masters used films as kind of novels or plays. They weren’t concerned in finding language for films. We all had that in common: we thought there was a language, and that it must be searched for, it must be found.“<sup>84</sup>

Es ist ebenfalls die Sprache, oder besser eine bestimmte Ausdrucks- und Schreibweise, die den Filmregisseur Sergej Eisenstein an der Literatur Emile Zola interessiert. Beim Lesen seiner Texte erkennt er kinematographische Elemente und kompositionelle Besonderheiten, die seiner Meinung nach denen des Films sehr ähnlich sind.<sup>85</sup> Angefangen von den Regieanweisungen und Hinweisen für den Dekorateur, Beleuchter, Requisiteur, Darsteller usw. entwickeln sich die literarischen Texte Zolas zu einer „Plastik der kinematographischen Schreibweise.“<sup>86</sup> Eisenstein wendet eine filmische Lesart an, mit der sich die Literatur quasi wie ein „Drehbuch“ liest und eine narrative Räumlichkeit erbaut. Nach Art des Regisseurs entwirft der Schriftsteller Personen und Räume mit genauesten Angaben. Sie zeigen unter Verwendung optischer und technischer Mittel wie der fotografischen und filmischen Nahaufnahme bestimmte Qualitäten, die sich zu einer Aussage montieren. Vergleichbar der Montage im Film vollzieht sich in der Literatur zugleich eine dem „Kinostil“<sup>87</sup> entsprechende formale Gliederung und Anordnung der Schauplätze, das jedenfalls verkündet der Schriftsteller Alfred Döblin in seinen Zeilen *An Romanautoren und ihre Kritiker* (Mai 1913). Erst die Montage ermöglicht das „Erkennen der unglaublich realen Konturen“.<sup>88</sup> Die Fülle, der mit einer sensiblen Erfassung von Farben und Tönen, Formen und Materialien montierten und verdichteten Einzelbilder arrangieren und gestalten ein literarisches Kunstwerk. Mit dem Verfahren der Kinematografie bildet die Literatur ihre Schreibweise und ihren Stil heraus, mit dem die Räume der Stadt nicht wie im Film „ersehen“, sondern in der Vorstellung einer textlichen Welt, mit den Worten des Philosophen Johann Gottfried Herder, „erschaffen“ werden. Für ihn ist „unser ganzes Leben [...]

also gewissermaßen eine Poetik: wir sehen nicht, sondern wir erschaffen Bilder.<sup>89</sup>

Abgesehen von der Malerei fertigen Mitte des 19. Jahrhunderts erste visuelle Bilder die fotografischen Apparate von Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre an. Das fotografische Auge, das Objektiv, veranschaulicht „die räumliche Konfiguration eines Augenblicks“,<sup>90</sup> den die statischen Ausschnitte von Hinterhofarchitekturen (Niépce) und Straßenzügen (Daguerre) enthüllen. Die fotografischen Bilder sieht die Schriftstellerin Susan Sonntag in ihren Gedanken *Über Fotografie* als „Bruchstücke der Welt“ [...]: Miniaturen der Realität, die jedermann anfertigen oder erwerben kann. Fotografien, die am Maßstab der Welt herumbasteln, werden ihrerseits verkleinert, vergrößert, beschnitten, retuschiert, manipuliert, verfälscht.<sup>91</sup> Mit dieser Erkenntnis wird die Fotografie zum Träger einer scheinbaren Objektivität, die Bezug zur realen Welt nimmt, sie jedoch mit dem mechanisch-aufzeichnenden Blick und dem künstlerischen, dem auswählenden und anordnenden Blick transformiert.<sup>92</sup> Den Raum rahmt der Blick, das „Kameraauge“, welches selektiert, fokussiert und isoliert. Dadurch wird ein Ausschnitt der sonst verstreuten urbanen Szenerie in Raum und Zeit konzentriert.

Gelingt der Fotografie die Aufdeckung und Fixierung einer in Zeit und Raum abgeschlossenen Welt, so öffnet und erweitert der Film diese. Der Film erlaubt die Dokumentation einer lebendigen und flüchtigen Großstadtszenerie. Straßen, Kreuzungen und Plätze sind die urbanen Orte, an denen die Gebrüder Lumière und Skladanowsky Ende des 19. Jahrhunderts ihre ersten bewegten Bilder produzieren. In der Aneinanderreihung und zeitlichen Abfolge entwickelt sich das großstädtische, dynamische Treiben, welches die Kinematografie dokumentiert. Ihre wissenschaftlichen Apparate und technologischen Entwicklungen kopieren die Lebensräume der Stadt nicht nur, sie verändern sie während der Aufzeichnung und Repräsentation auch für den Rezipienten. Genauer gesagt sind es nicht die Räume, sondern die Wahrnehmungen und Darstellungen von ihnen, die aufgrund eines vervollkommenen, detaillierten und bewegten Sehens neue Formen annehmen. Dadurch lenkt der Film die Aufmerksamkeit auf die vorgefundenen Räume der Stadt und regt in den Studios die Produktion von inszenierten Räumen an.

Da nachweislich jene künstlerischen und zum Teil visionär erdachten Räume die Wahrnehmung der realen und materiellen Stadt mitsamt ihren Architekturen signifikant geprägt haben, fließen Studiofilme in die entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen der vorliegenden Arbeit ein. Denn sie haben für den Film- und Innenarchitekten Robert Mallet-Stevens „die Grundlage dafür geliefert, zu bereinigen, zu vereinfachen, klar zu sehen, groß anzulegen [...]“.<sup>93</sup> Als Kulisse erbaute Welten entwerfen eine frei erfundene Komposition, die einerseits ästhetisch-formale Erkenntnisse für den Raum- bzw. Bildaufbau und andererseits technische Fortschritte mit sich brachten. Der Raum konnte im Studio nicht bloß „nachgebaut“, sondern mittels Kamerafahrt und Beleuchtung „geformt“ werden. Aus diesen Gründen warnt Stevens gleichzeitig vor den im Studio erfundenen Welten: „Sie [die Filmbauten] lassen den Reiz einer schönen geometrischer Linienführung erkennen, haben die Nutzlosigkeit übertriebener Schmuckdetails gezeigt und Perspektiven für vernünftige und logische Konstruktionen aufgedeckt. Aber diese Film-Architektur hat auch falsche Vorstellungen erweckt.“<sup>94</sup> Stevens Aussage bezieht sich auf die im Studio erschaffene Filmarchitektur, die ebenso die Architektur vorgefundener Räume prägt. Bei beiden erschließt der Film Kontinuitäten der von bewegten und statischen, akustischen und farbigen Räumen geprägten Welten. Deren filmische Bilder jedoch sind schwarz-weiß und stumm, sie werden teilweise von literarischen Untertiteln erklärt. Erst mit dem Auftauchen des Tonfilms um 1929 konnte das optische Bild mit dem gesprochenen Wort oder begleitenden Geräuschen verbunden werden. Damit nähert sich der Film einer sinnlich authentischen Darstellung urbaner Räume an.

Dem Stil und der Sprache der Darstellung, die aus dem schöpferischen Experi-

<sup>89</sup> Suphan (1978). S.526.

<sup>90</sup> Kracauer (1977). S.32.

<sup>91</sup> Sonntag (2006). S.10.

<sup>92</sup> Hein erwähnt zudem den „projektiven Blick“ der zu einem Projektionsprozess, d.h. der Überblendung statischer Einzelbilder im Auge aufgrund des Nachbildeffektes zu einer Bewegungswahrnehmung führt. Vgl. Hein (1977). S.255f.

<sup>93</sup> Mallet-Stevens (2004). S.105.

<sup>94</sup> Ebd.

ment und der Interaktion mit anderen Kunstgattungen hervorgehen, entspricht die unentwegte Suche nach denen sich wandelnder urbaner Räume gerechtwerdender Ausdrucks- und Gestaltungsmittel.

Die von Cavalcanti ausgelösten zeitgeschichtlichen Reflexionen zur Suche nach einer „Sprache“ künstlerischer Darstellungen wird an der Filmentstehung *Manhatta* (1921) konkret. Der Impuls für die erste Stadtsinfonie geht für die beiden Künstler Charles Sheeler und Paul Strand von der Fotografie aus. Mit ihr fertigen sie bildhafte Reproduktionen des Raumes und seiner Architekturen an, welche sie die Besonderheiten industrieller und großstädtischer Formen und Oberflächen entdecken lassen. Auf Grundlage der fotografischen Erkenntnisse entstehen Sheelers Gemälde und ebenso der Film. Die Fotografie wird dabei zu einem Hilfsmittel, das beide Filmamateure bei der Übertragung der Bilder in ein ihnen unbekanntes Medium unterstützt. Das filmische Experiment geht somit aus der Suche nach einer geeigneten (Film)Sprache hervor, die stilgerecht eine hoch technisierte und urbanisierte Lebenswelt darzustellen versucht.

## 2.1 Auswahl der literarischen Texte, Fotografien und Filme

Die im Folgenden zur Rezeption von urbanem Raum herangezogene Auswahl literarischer Texte, Fotografien und Filme umfasst bekannte und weniger bekannte künstlerische Werke, die den großstädtischen Lebensraum als Sujet ihrer Darstellungen nutzen. Bei diesen Werken liefert der dreidimensionale Raum vorgefundener städtischer Welten die Ausgangselemente als Motiv (Gesamtstadt, Quartiere, Straßen) und als Struktur (z.B. städtebauliches Raster). Liegt keines der beiden Elemente vor, so interessiert an diesen Werken der künstlerisch und optisch-technische Prozess, mit dem aus zum Teil zweidimensionalen Elementen eine imaginierte Welt gestaltet wird (z.B. Fotogramme, abstrakte Filme). Die geschichtliche Entwicklung der zusammengestellten Darstellungen von urbanem Raum in den literarischen Texten, Fotografien und Filmen kann damit ein stetes Oszillieren der materiellen und immateriellen, realen und erdachten Welten aufzeigen, die sich in den Stadtsinfonien vereinen. Die Auswahl soll einen repräsentativen Einblick in die Darstellungsweisen von urbanen Räumen gewähren.

Die Auswahl eröffnet der Beobachter **E.T.A. Hoffmann**, der mit starrem Blick aus *Des Vettters Eckfenster* (1822) den Berliner Gendarmenmarkt beobachtet und in seiner lebhaften Fülle literarisch beschreibt. Aus der Distanz und von einem höher gelegenen Standpunkt aus widmen sich sowohl die Schriftsteller **Victor Hugo** in *Notre-Dame de Paris* [Der Glöckner von Notre-Dame] (1831-33) oder **Emile Zola** in *La Cureé* [Die Beute] (1872) als auch die Fotografen **Niépce**, **Daguerre**, **Bayard**, **Talbot** dem urbanen Raum der Stadt mit raumüberblickenden Bildern. In einer „Kette von Guckkastenbildern“<sup>95</sup> vergegenwärtigen die literarischen Texte nach den fotografischen Verfahren **Eadweard Muybridges** (um 1878) und **Jules Etienne Mareys** (um 1883) die Szenerie einer augenblicklichen Handlung in den Städten Berlin und Paris. Ihr filmisches Äquivalent spiegeln die dokumentarischen Aufnahmen der **Gebrüder Lumière** vom *Potsdamer Platz in Berlin* und *Hallesche(m) Thor in Berlin* (1896) und die **Gebrüder Skladanowsky** *Unter den Linden in Berlin* und dem *Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz in Berlin* (1896) wieder. Auch hier werden die „Makrowelten“ öffentlicher Räume von Straßen und Plätzen zum Motiv künstlerischer Darstellungen. Mit nur einer Einstellung dokumentieren sie die sich bietende, lebendigbewegte Szenerie.

Erst im Zusammenfügen mehrerer Räume entwickeln die filmischen und litera-

<sup>95</sup> Segeberg (1993), S.289.

rischen Aufzeichnungen ein räumliches Profil von sich ausdehnenden, von Personen und Verkehr dynamisierten Großstädten. Ein solches Profil erstellen z.B. **Urban Gads** Film *Die arme Jenny* (1912) und **Franz Hermann Meißners** Roman *Moderne Menschen* (1909), die beide Berlin thematisieren. Ihre Bilder entstehen überwiegend aus der Perspektive eines Passanten, der in die Quartiere und individuellen Räumen vordringt. Es sind dokumentarische Aufzeichnungen, die bei den Fotografien **Alfred Stieglitz'** (um 1902) von New York und **Eugène Atgets** (um 1900) von Paris von einem quasi - malerischen Stil überzogen werden. Die selektierten Räume stellt die Fotografie wie auch der Roman **Natsume Sōsekis** *Sanshirōs Wege* (1908) in Tōkyō mit sinnlichen, atmosphärischen Beobachtungen ihrer ephemeren und vergänglichen Momente dar. Die flüchtigen Eindrücke auch von Personen und Verkehrsmitteln beleben und bespielen die Räume wie auf einer Theaterbühne. Der vorgefundene Stadtraum mit seinen Architekturen hingegen rahmt in der Aneinanderreihung mehrerer Einstellungen die jeweilige Örtlichkeit. Somit hinterfängt der Raum das bewegte Geschehen und gestaltet sich erst in den plastischen Nachahmungen phantastischer Räume und Dekorationen. Eine solche erdenkt **Giovanni Pastrones** Historie reproduzierender Film *Cabiria* (1914) und **Karl Grunes** Großstadtinszenierung *Die Straße* (1923). In beiden verschmelzen die realen, materiellen, landschaftlichen und urbanen Räume mit den Kulissenhaften der Studios. Ihre Räume „bewegt“ nicht mehr nur das lebendige und flüchtige Schauspiel, sondern der Film selbst. Die Kamera rückt näher an die Objekte heran und ermöglicht ein beinahe lebensechtes Erleben und Erfahren von Räumen und deren Oberflächen, Details und Materialien.

Die Aufnahmen aus der Nähe und das natürliche Licht ließ bereits die Fotografen **William H. Fox Talbot** (1839) und **Christian Schad** (um 1918) die „Mikrowelten“ organischer und anorganischer Elemente entdecken. Nicht nur deren Abbildung, sondern auch deren Produktion fordert die Künstler **Man Ray** und **Laszlo Moholy Nagy** Anfang der 1920er Jahre zu fotografischen Experimenten heraus. Mit ihren Verfahren der *Rayographien* (Rayogramme) bzw. *Photogrammen* (ab 1922) entsteht der „reine“ Raum, der von jeglicher Atmosphäre, Materialität und Zeit befreit erscheint. Ihn formen die Alltagsobjekte der Lebenswelt unter Einfluss von Kunstlicht. Diese Objekte umgibt nun ein imaginärer und immaterieller Raum, den auch der Futurist **Anton Giulio Bragaglia** (um 1913) mit fotodynamischen Experimenten darzustellen versucht. Mittels Bewegung und Licht werden die Elemente in Dynamik versetzt bzw. zu einer solchen in den abstrakten Filmen animiert. Mit dem Verzicht auf Dekoration und organische Sujets gestaltet der Film einen rhythmischen Raum, in dem grafische Elemente ein Schauspiel vollziehen. Distanz und Nähe, Licht und Dunkelheit inszenieren einen - in der Betrachtung senkrecht von oben - sich in die Tiefe hinein entwickelnden Raum. Die Linien und Flächen bei **Walter Ruttmanns** *Opus III* (1923-34) und die Formelemente bei **Hans Richters** *Rhythmus 21* (1921-23) entwerfen wie **Viking Eggelings** *Symphonie Diagonale* (1921-1924) als Muster narrative Raumkonstruktionen. Ihre Muster produziert die Optik und Mechanik der Kamera, die sich wie in den Fotografien **Alvin Langdorn Coburns** (um 1914), den *Vortographien*, fügen. Aus der Verfremdung geht eine abstrakte Darstellung hervor, die keinen Raum, sondern vielmehr eine zweidimensionale Grafik und abstraktes Muster sichtbar macht. Solche Grafiken und Muster gestaltet auch **Karl Heinz Martins** Film *Von morgens bis Mitternacht* (1920)<sup>96</sup> mit dem bewegten Schauspiel vor gemalter städtischer Kulisse. Den Raum und seine Architekturen skizzieren weiße Linien auf schwarzem Grund, die Parallelen zu **Lars von Triers** Gegenwartsfilmen *Dogville* (2003) und *Manderlay* (2005) erkennen lassen. Auf den Wänden und Böden der Bühne werden mit Kreide- und Pinselstrichen die urbanen Räume der Stadt als Ansicht oder Grundriss flächenhaft, statt räumlich repräsentiert als Etwas, auf dem bzw. vor dem die Darsteller agieren. Der repräsentierte Raum greift zwar auf Elemen-

<sup>96</sup> Martins Film kann als eine Annäherung an eine abstrakte Filmsprache verstanden werden.

te des vorgefundenen Raumes zurück, gestaltet sich aber nur in der Imagination.

Mit **Fernand Légers** Filmexperiment *Ballett Mecanique* (1924) werden Elemente wieder zum materiellen Bestandteil der Darstellung. In der Kombination beider Arten, materiell und immateriell, real und imaginär, entstehen Bilder, die ein maschineller Charakter der Aufzeichnung prägt. Ihn bilden die als Serie arrangierten Elemente, formschöner industrieller und architektonischer Details aus, der sich in **Albert Renger-Patzschs** oder auch **Alexander Michailowitsch Rodtschenkos** Fotografien widerspiegelt. Die Ästhetik der sachlichen Objekte und die Dynamik der Stadt verleiten zur polyperspektivischen Darstellung, die von einer Simultanität ihrer visuellen, akustischen und sprachlichen Eindrücke begleitet wird. In einer ebenso mannigfaltigen Wahrnehmung skizzieren auch die Schriftsteller gleich einer Collage, Berlin in **Alfred Döblins** *Berlin. Alexanderplatz* (1929), New York in **Dos Passos** *Manhattan Transfer* (1925) und Tōkyō in **Kawabata Yasunaris** *Asakusa kurenaiden* [Die rote Bande von Asakusa] (1930). In ihnen vereinen sich dynamische, mikro- und makroweltliche Impressionen inhaltlicher und formaler Analogien zu einem sowohl räumlichen Porträt als auch einer visuellen Stadtsinfonie. In der Komposition und Organisation ihrer dokumentarischen Bilder wird der vorgefundene urbane Raum der Stadt zu einem multimedial imaginierten abstrahiert. Als ein frühes Werk dieser Richtung illustriert der künstlerische Film **Paul Strands** und **Charles Sheelers** *Manhatta* (1921) bereits die Dominanz eines urbanen Hauptthemas, das sich im Zeitfenster eines industriellen Tagesablaufes in New York/ Manhattan entfaltet. Wo sich der städtische Raum von Paris in **Alberto Cavalcantis** *Rien que les heures* [Nichts als Stunden] (1926) durch Schauspieler und Handlungen inszeniert, dokumentiert **Walter Ruttmann** überwiegend sein *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Beide Räume übertragen den Rhythmus auf die visuellen Bilder, die sich im Film zu einem durchgängigen Struktur- und Mustergebilde arrangieren. Mit einer ähnlichen Darstellungsart präsentieren **Rodolpho Rex Lustig** und **Adalberto Kemeny** *São Paulo, a symphonia da metropole* [São Paulo, eine Sinfonie der Metropole] (1929) die urbanen Räume von São Paulo, wobei sich die Stadt nicht als kohärentes Gefüge, sondern als Stückwerk von Abstraktion und Dokumentation reflektiert. Wie auch hier, so thematisieren die vorgefundenen urbanen Räume die urbanistischen, technologischen und gesellschaftlichen Entwicklungen in **Dziga Vertovs** *Sagaj, Sowjet* [Vorwärts, Sowjet] (1926) in Moskau und *Fukkō Teito Shinfoni* [Sinfonie vom Wiederaufbau der kaiserlichen Metropole] (1929) von Tōkyō. Weniger die Struktur der Stadt als vielmehr deren politischen, resp. sogar klimatischen Einflüsse bestimmen **Joris Ivens** „Cinépoem“,<sup>97</sup> bei dem der *Regen* (1929) in Amsterdam eine lyrisch-imaginierte Welt erschafft.

<sup>97</sup> Ivens (1974). S.26.

Wie sich nun der urbane Raum in der Realität und künstlerischen Darstellung, der Fotografie, dem Film und literarischen Werk entwickelte und repräsentiert wurde, versuchen die folgenden Ausführungen darzulegen. In der Gegenüberstellung werden zwei Zeitepochen betrachtet.

## CI Die Rezeption von urbanem Raum in der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole 1825-1922

### 1. Kurzer faktischer Überblick über die urbanistische und demographische Situation New York (Manhattan), Paris, Moskau, Berlin, Amsterdam, Tōkyō, São Paulo 1860-1910

Das Kapitel versucht jene urbanen Räume großstädtischer Realität zu rekonstruieren, die zentralen literarischen Texten, Fotografien und Filmen als Ausgangsmaterial ihrer Darstellungen vorlagen. Eine kurze textliche Schilderung führt zu Beginn in die allgemeine urbanistische Situation der Städte ein: New York (Manhattan), Paris, Berlin, Moskau, Amsterdam, Tōkyō, São Paulo. die durch Pläne, Karten, Grafiken, Fotografien und Zeichnungen eines Leporellos illustriert werden. Dabei können die zum Teil voneinander abweichenden Illustrationen ins Auge fallen, da sich nicht zu allen Städten vergleichbare bzw. identische Angaben und Abbildungen fanden. Außerdem kommt es zu zeitlichen Abweichungen in der Gegenüberstellung mit der Rezeption von urbanem Raum in den Künsten. Der Betrachtungsrahmen für den faktischen Überblick orientiert sich dabei an der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole und fixiert somit die Zeitspannen von 1860-1910.

Die collageartige Zusammenstellung erfolgt unter besonderer Berücksichtigung großstädtischer, innovativer Lebensräume und Bauten, welche die Gestaltung vorgefundener und imaginiertes Welten signifikant geprägt haben. Das Leporello liest sich – wie es auch die roten Linien signalisieren – entsprechend der benannten Stadt horizontal. Die Vertikale nimmt die Einteilung wichtiger Motive und Strukturelemente der urbanen Räume vor, mit der ebenso die Interpretationen künstlerischer Darstellungen – insbesondere der Stadtsinfonien – erfolgen.

Die Gesamtstadt, oder besser einen Einblick in sie, gibt die Fotografie oder Zeichnung, die aus der Perspektive von oben (Totale) topologische und städtebauliche Strukturen erkennen lässt. Die Abbildung ergänzen grafische und statistische Angaben zu Fläche, Einwohner und Dichte, die quantitative Aussagen zu den metropolitanen Entwicklungen machen.

In allen Städten kommt es im ausgehenden 19. Jahrhundert und beginnenden 20. Jahrhundert zu einem konstanten Bevölkerungswachstum, bei dem Manhattan und Berlin die zwei Millionen Grenze überschreiten und Moskau die einer Million. Paris bleibt hinter London – das hier nicht behandelt wird – nach wie vor die einwohnerreichste Stadt mit 2.8 Millionen Einwohnern. Das Bevölkerungswachstum geht mit einer Flächenvergrößerung der Agglomerationen (Paris, Moskau, Tōkyō, Amsterdam, São Paulo, Berlin) einher. Für New Yorks Stadtteil Manhattan trifft dies nicht zu, da dessen flächenhafte Ausdehnung auf seine natürlichen Stadtgrenzen beschränkt bleibt. Als Konsequenz davon steigt – im Vergleich zu den anderen Kernstädten – die Bevölkerungsdichte, die in Manhattan am höchsten ist. Bei den anderen Städten zeigt das suburbane Umland eine rasante Entwicklung, die als Folge einer engen Beziehung zwischen Industrialisierung und Verstädterung zu werten ist.

In die Quartiere, ihre historischen oder neugeplanten städtebaulichen Strukturen wie Raster und Blöcke, bieten Fotografien, Pläne oder Zeichnungen einen Einblick. Im Vergleich zur Gesamtstadt zeigen die Ausschnitte der Gesamtstadt eine Maßstabsänderung, wodurch eine detaillierte Betrachtung einzelner urbaner Elemente möglich wird. Dicht besiedelte Gebiete entstehen um die Kernstädte herum, mit oder ohne städtebaulichen Bezug zu ihr. Somit findet die Ausbreitung der sich ins Umland ausdehnenden Städte entsprechend der historischen Siedlungskerne statt (Paris, Amsterdam, Moskau und Berlin; Manhattan<sup>98</sup> nur bedingt). Die Erweiterungen erfolgen in fächerförmig in südwest

<sup>98</sup> Manhattan besaß mit seinem „Comissioners Plan“ von 1811 eine Stadtplanung, die auf ein weit in die Zukunft ausgerichtetes Wachstum ausgelegt war.

I. Gesamtstadt

III. Straße als Verkehrsraum

Verkehrsnetze mit technischen Infrastrukturen (Bahnhöfe)



Manhattan



Paris



Moskau



Berlin



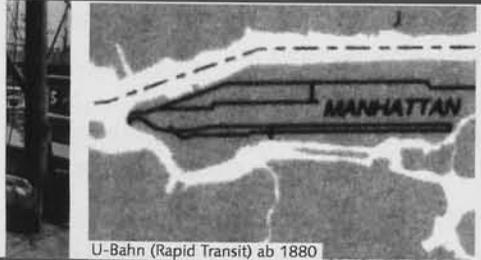
Amsterdam



Tōkyō



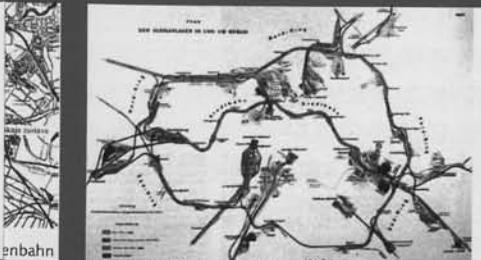
São Paulo



U-Bahn (Rapid Transit) ab 1880



Eröffnung der Pariser Metro am 19.07.1900



Bau der Stadtbahn-Kingbahn 1896



U-Bahn-Bau Tauentzienstraße um 1900



Plan des Straßenbahnnetzes 1885



Centralstation (P.J.H. Cuypers & A.L. van Gendt 1891)



1872 Eröffnung der Eisenbahnlinie für den Fernverkehr zw. Shimbashi-Tōkyō und Yokohama



Yamanote-Ringbahn 1891



1892 Eröffnung Viaduto do Chá (J. Martin 1892)  
1900 erste elektr. Straßenbahnlinie



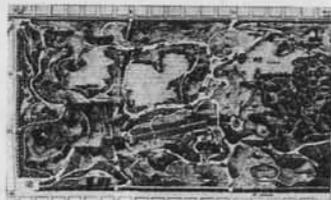
Bahnhof da Luz um 1900

IIIa. mit ihren Aufweitungen zu Plätzen  
 Marktplätze & -hallen; Parkanlagen, Sport- & Vergnügungsstätten

Industrialisierung, Energie & Kommunikationswerke



Oyster Market Waterfront um 1910



Central Park (F. L. Olmsted & C. Vaux, Plan  
 des Burnham & Company)



Joseph Loth's  
 Silk Factory  
 (1886)



Le Halles Centrales de Paris  
 (V. Baltard ab 1854)



Bon Marché (L. Ch. Boileau 1874)



Usine de la  
 Société urbaine  
 d'air comprimé  
 (I. Leclaire 1891)



AEG Montagehalle (P. Behrens 1908-1909)



Innenansicht



Zentrale Markthallen am Alexanderplatz  
 (H. Blankenstein 1883-86)



Vieh- und Schlachthof  
 (A. Orth 1868-72)



1896)



Elektrizitäts AG  
 Siemens-Werke um 1905



Beurs  
 (H.P. Berlage  
 1898-1903)



Vondelpark (L.P. Zocher 1965 Entwurf)



erie Utrecht  
 Gendt 1899)



Electriciteitscentrale an de  
 Hoogtedijk (um 1913)



Nihombashi Fish Market



Ryogokubashi



Hafenansicht 1898



Nationalmuseum  
 (Takamura)



Arbeiterviertel Brás

licher Richtung vom Fluss IJ in Amsterdam ausgehend und in konzentrischen Ringen, die von einem historischen Stadtkern in Paris und Moskau ausgehen. In Berlin kommt es zu einer um die Kernstadt angelegten Segmenterweiterung Richtung Nord und Nordosten. Andererseits gestaltet sich das Wachstum topografisch bestimmt (São Paulo) oder durch Naturkatastrophen ausgelöst (Tōkyō) amorph und heterogen.

Die Situation der Straßen als Verkehrsraum dokumentieren Pläne und Fotografien. Darauf wird nicht nur die Modernisierung der Straßen für den Auto- und Straßenbahnverkehr, sondern die unter ihnen verkehrstechnischen Neuerungen wie Untergrund- und Stadtbahnen mit den dazugehörigen technischen Infrastrukturen, die Bahnhöfe und Haltestellen, ersichtlich.

In allen Städten werden Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts Verkehrsnetze und Infrastrukturen erbaut und ausgebaut. Dies erfolgt zum einen durch die angelegten Ring- und Stadtbahnen (Berlin, Moskau, Tōkyō, Paris), welche die Anbindung der Vor- an die Kernstädte gewährleisten. Zum anderen kommt es zum Ausbau der Verkehrsnetze und technischen Infrastrukturen wie zum Beispiel durch Eisenbahntrassen (Berlin), Viadukten und Brücken für den Straßenverkehr (São Paulo und Tōkyō), innerstädtischen und öffentlichen Nahverkehr, wodurch in die urbanen Raumstrukturen eingegriffen wird. Sie konfigurieren den Stadtraum neu und erweitern durch die Anbindung sowohl den städtischen Raum als auch sein Erleben. Der Ausbau und die Verbreiterung des sowohl Straßennetzes als auch der, für das alte Edo so typischen Kanäle oder die Erneuerung des Abwassersystems führten zu grundlegenden Transformationen der Stadt am Wasser.

In der Rubrik Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen werden die öffentlichen Plätze der Stadt und Marktplätze, gegebenenfalls –hallen veranschaulicht. Den zeichnerischen und fotografischen Abbildungen gleich, sind die weiten Dimensionen der Räume (Markthallen in Berlin und Paris, Börse in Amsterdam) und Flächen (Plätze), in bzw. auf denen Menschenmassen verkehren und Waren gehandelt werden. Ähnliche Ausmaße zeigen die Freiflächen wie Parkanlagen, Sport- und Vergnügungsstätten.

Die Straßen mit ihren begrenzenden Gebäuden, Fassaden und Innenräumen illustrieren Aufnahmen großstadttypischer, innovativer Architekturen. Dazu gehören die Büro- und Geschäftsgebäude, die in Manhattan zum Zeichen der zukünftigen Metropole werden. Die Metropole gestalten die ersten hohen Gebäude Manhattans (Flatiron Building, Singer Tower, etc.), die oft höher sind, als die Türme der Stadt (z.B. Trinity Church). Auch in Tōkyō - Asakusa wird 1890 der erste „cloud-scraper“, der 12geschossige („The Twelve Storeys“) Ryōunkaku vom schottischen Ingenieur W.K. Burton erbaut. Er war Wahrzeichen und zugleich der größte Freizeit- und Vergnügungskomplex seiner Zeit für die Massen und wurde durch das Erdbeben 1923 zerstört. Die Erkenntnisse in Technik und Wissenschaft führen zu dieser Wandlung des Bauens, die sich nicht nur an den Büro- und Geschäftsgebäuden zeigt, sondern auch bei den Banken (Tōkyō) und Warenhäusern (New York, Moskau, Berlin, Paris). Die Mischungen aus tragendem Mauerwerk und Stahlrahmenkonstruktionen prägen die monolytische Gestalt der kompakten, in Breite und Höhe imponierenden Baukörper, deren Fassaden eine repräsentative Gestaltung erfahren.

Ein Blick auf die Fotografien, exemplarischen Grafiken und Grundrisspläne zeigt eine rasante und verdichtete Bauweise der neuen Wohngebäude der Arbeiterviertel auf. Die neuen Zweckbauten zeichnen sich in Form von uniformen Massenwohnungsbauten wie zum Beispiel den „tenements“ (Mietshäuser) in New York, Arbeiterwohnungen in Amsterdam, Mietskasernen in Berlin, so genannte „cortiços“ (Bienenstöcke) in São Paulo und Wohnkombinaten in Moskau im Stadtbild markant ab. Durch ihren Neubau - entlang der Ausfallstraßen oder zwischen ihnen oder in außerhalb der Stadtgrenzen liegende Siedlungskerne - bilden sich zum Teil berufs- und schichtenspezifische Stadtviertel heraus.

Die Bauten der Industrialisierung, Energie- und Kommunikationsnetzwerke ver

anschaulichen Fotografien und Zeichnung besonders derer, für die Gas- und Stromproduktion.

## 2. In der Literatur

### 2.1 Die romantische Stadtskizze und der Roman: E.T.A Hoffmann *Des Vettters Eckfenster* (1825), Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* [Der Glöckner von Notre-Dame] (1831), Emile Zola *La Cureé* [Die Beute] (1852)

Das Sujet Großstadt findet in der Literatur des 18. Jahrhunderts „als eine Sonderform der Reisedarstellung“<sup>99</sup> zunächst in Briefen oder Korrespondenzen und Reiseberichten Beachtung. Dabei wird der Stadtraum mit einer Beschleunigung von Raum und Zeit erfahren und als ein Ausschnitt einer nicht näher bestimmten Welt<sup>100</sup> beschrieben. Durch ihn ziehen die Straßen als „ein Geflecht von sich überschneidenden Wirklichkeiten [...] Fläche und Raum leben aus dem Gegenstandsgedränge und dem Kribbeln der Menge.“<sup>101</sup> Der öffentliche Raum wird großmaßstäblich gedehnt und transparent geöffnet; die Stadt wird zur Bühne der bunten Massen in lebhafter Bewegung und zum Objekt von Beobachtern.

Auf eine solche Bühne führt E.T.A Hoffmanns Beobachtung aus *Des Vettters Eckfenster* (1825).<sup>102</sup> Vom höhergelegenen Stockwerkfenster der Wohnung des Vettters skizzieren beide Beobachter, der Besucher (Ich-Erzähler) und der Vetter, die Ereignisse auf dem Berliner Gendarmenmarkt. Ihren Blicken bietet sich die Aussicht auf das „Panorama des grandiosen Platzes [Gendarmenmarkt]“.<sup>103</sup> Es eröffnet augenblickhafte und kurzlebige Szenarien eines Markttages, die sich in der literarischen Skizze zu aneinandergereihten visuellen „Geschehnispartikel[n] in rascher Folge“<sup>104</sup> fügen. Die Faszination der bewegten Masse des bürgerlichen Lebens erweckt für die Zuschauer aus der Perspektive der Vogelschau den „Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden Tulpenbeetes.“<sup>105</sup> Die distanzierte Beobachtung durch die Fensteröffnung entrückt das beobachtete Schauspiel auf dem Markt, das ein ausschnitthaftes und unscharfes Bild liefert. Es wird auf einer von Hoffmann betitelten „Theaterwand“,<sup>106</sup> gleich einer Leinwand, sichtbar, vor der das Spektakel abläuft. Die Leinwand, oder genauer gesagt die Kulisse der Gebäudefassaden um den Gendarmenmarkt, werden in der romantischen Skizze als eine Welt in Bildern „orbis pictus“<sup>107</sup> repräsentiert. Der Markt, der „von Prachtgebäuden umschlossen ist und in dessen Mitte das kolossal und genial gedachte Theatergebäude prangt“<sup>108</sup> begrenzt das bühnenhafte Schauspiel mit den architektonischen Hauptfronten der Gebäude räumlich und formt die Hintergrundkulisse der Bühne<sup>109</sup> voller Marktstände.

Die städtische Bühne offeriert den Beobachtern neben dem räumlichen Abbild auch ein zeitlich begrenztes eines Tages, das weniger von dem materiellen architektonischen Raum als vielmehr von den Lebensgeschichten der Figuren (Marktfrauen, Bauernweiber, elegante Damen und zerlumpte Mägde, etc.) konturiert, ausdifferenziert und in malerischen Szenen des Berliner Alltags einfacher Leute fixiert wird. Deren Herkunft und Profession, Mimik und Gestik, Handlung und Bewegung entwirft der Schriftsteller als visuelle und gedankliche Skizze<sup>110</sup> unter Zuhilfenahme eines optischen Instruments. Mit der Optik des Fernglases lassen sich Einzelelemente aus der Masse selektieren und in der künstlichen Vergrößerung isolieren. Dadurch können die Beobachter den sich als Panorama bietenden Raumausschnitt der Innenstadt (Markt-Platz) mit allen Details wahrnehmen. Das Hilfsinstrument lehrt das Sehen, mit dem „Auge, welches wirklich schaut“<sup>111</sup> und erzeugt ein quasi vor-fotografisches Bild. Denn Hoffmanns Erzählung entsteht sieb-

<sup>99</sup> Wuthenow (1983). S.7. Vgl. hierzu auch Anger (1966): Tieck: Franz Sternbalds Wanderungen [1798] bei dem sich der erlebte Raum in Abschnitten zu einer Reisebeschreibung und Städteskizze verbindet.

<sup>100</sup> Ingarden (1960). S.230.

<sup>101</sup> Thalmann (1965). S.34 und 36.

<sup>102</sup> E.T.A. Hoffmann, der in der autobiographisch eingefärbten Erzählung in Gestalt des Vettters erscheint, beschreibt den Handlungsort, den Berliner Gendarmenmarkt, den der Schriftsteller von seinem Wohnort (Taubenstraße 31, 2. Etage, Arbeitszimmer des Eckhauses mit Fensterblick auf die Charlottenstraße und den Gendarmenmarkt, das Schauspielhaus sowie die deutsche und französische Kirche) im Blickfeld hatte. Die literarische Skizze erscheint als erste Veröffentlichung Ende April/ Anfang Mai 1822 in der Berliner Zeitschrift *Der Zuschauer*. In: Hoffmann (1980). S.45f.

<sup>103</sup> Ebd. S. 5.

<sup>104</sup> Riha (1970). S.139.

<sup>105</sup> Hoffmann (1980). S. 6.

<sup>106</sup> Ebd. S.11.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Ebd. S.5.

<sup>109</sup> Tatsächlich vollendete Karl Friedrich Schinkel auf dem Fundament des von Karl Gotthard Langhans 1800-1801 errichteten „Nationaltheater“ 1818-1821 den baukünstlerischen Schlussstein des Gendarmenmarktes in vollkommener Übereinstimmung der Innenraumstruktur und des Außenbaus. Der in drei Bauteile gegliederte Baukörper wird über die dem Gendarmenmarkt zugewandte Fassade mit der eindrucksvollen Freitreppe des Schauspielhauses erschlossen, die den halbrunden Zuschauerraum des Theaters im Äußeren abbildet. Das spätere Schauspielhaus mit dem Markt wirkt somit auch im Äußeren bühnenhaft. Vgl. hierzu Behr; Hoffmann (1984) <sup>110</sup> Ebd. S.7.

<sup>111</sup> Ebd.

zehn Jahre vor der Erfindung und Veröffentlichung der ersten Lichtbilder durch Niépce und Daguerre (1839).<sup>112</sup>

<sup>112</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 3.1

<sup>113</sup> Die literarische Interpretation erfolgt mit der deutschsprachigen Übersetzung: Hugo (1957): Der Glöckner von Notre-Dame [1831]

Die Veränderungen des Stadtraumes führen auch in Victor Hugos Roman *Notre-Dame de Paris* (1831)<sup>113</sup> - ein Jahr nach der französischen Julirevolution 1830 in Paris - zu einer literarischen Auseinandersetzung mit der mittelalterlichen Stadt. Als räumliche Erscheinung entwickelt sie sich im Roman vom imaginären Mittelpunkt der Kathedrale Notre-Dame aus zu den Randzonen hin und gliedert sich in drei Stadtteile: die Altstadt (mit Notre-Dame und den Burghäusern), die Neustadt (mit den Adelspalästen am Louvre) und die Universitätsstadt am linken Seineufer (mit homogener geometrischer Struktur bis zur Stadtmauer, mit der Sorbonne und den Scholarenwiesen).

Das mächtigste Bauwerk der Stadt zentriert das räumliche Geschehen um die Kapelle von Braque, den Justizpalast und den Gréve-Platz herum - der aus der Vogelschau mit dem „sich drängenden Volke den [...] Anblick eines Meeres, in das fünf oder sechs Straßen gleich ebenso vielen Flussmündungen jeden Augenblick neue Fluten von Köpfen ergossen, [bot]. Die Wogen der Menge, die sich beständig vergrößerten, brachen sich an den Häuserecken, die sich hier und dort wie Vorgebirge in das unregelmäßige Becken des Platzes vorschoben. Die große Treppe in der Mitte der hohen gotischen Fassade des Platzes [...] rieselte unaufhörlich in den Platz hinunter [...]“<sup>114</sup> Mit der Metapher von Meer und Gebirge führt Hugo in die lebhafteste Szenerie ein, die sich im Straßenraum ausbreitet. Die räumliche Beschreibung setzt sich mit der plastischen und detaillierten Schilderung von Formen und Farben traditioneller Materialien fort: von Decke, Boden und dazwischen befindlichen Wölbungen, über Pfeilern, Mauern, Fensterrahmen zu Getäfel, Türen und Bildsäulen im Innenraum des Justizpalastes.<sup>115</sup> Neben einer kunsthistorischen Vorstellung des Raumes vollzieht sich gleichzeitig die Freilegung unsichtbarer elementarer Feinheiten, die unter „unwürdigem Mörtelwurf begraben“ liegen, oder wie Hugo befürchtet, „schon bald vom Wachstum neuer Häuser überwuchert [werden], die in Paris so schnell alles Alte verschlingen“.<sup>116</sup>

<sup>114</sup> Ebd. S.8-9.

<sup>115</sup> Ebd. S.10.

<sup>116</sup> Ebd. S.64.

In den zukünftigen und gegenwärtigen Veränderungen des Jahres 1830 rekonstruiert sich der literarische Raum der Vergangenheit von 1482, ausgehend von der „ungeheure[n] steinerne[n] Symphonie“<sup>117</sup> der Kirche, deren Fassadenteilen mit den drei Spitzbogenportalen, den beiden schwarzen massigen Türmen mit ihrem Fensterschutz aus Schiefer, die zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen.<sup>118</sup> Der reale Raum (hier: die Kathedrale) zeichnet in seiner Gestalt die baulichen und zeitlichen Veränderungen als „lesbare Spuren und Schichten, die die Gegenwart vergangener Lebensformen bezeugen“<sup>119</sup> nach. Zu Zeiten Ludwigs des Elften, so heißt es im dritten Buch II. Paris aus der Vogelschau, konnte man „im Häusermeer alte zerfallene Türme sehen, Überreste der alten Stadtmauern, die wie Hügelspitzen aus einer Überschwemmung, wie Inseln des alten Paris aus der verschlingenden Flut der neuen Stadt aufragten.“<sup>120</sup>

<sup>117</sup> Ebd. S.116 und 115.

<sup>118</sup> Stierle (1993). S.523.

<sup>119</sup> Hugo (1957). S.536.

<sup>120</sup> Ebd. S.123.

Hugo entwickelt eine künstlerische Technik der Transformation, die es vermag, aus der Perspektive des Gegenwärtigen das spätmittelalterliche, vergangene Paris zu visionieren. Eine Modifikation, die, wie er konstatiert, die Kunst selbst übernimmt: „Die verwandelte Kunst übernimmt das Werk [...], überkleidet es, passt sich ihm an, führt es nach ihren Empfindungen weiter und bemüht sich, es zu verwandeln.“<sup>121</sup> Inmitten der gegebenen Strukturelemente der neuen, städtischen Räume baut Hugo das Bild einer Vergangenheit auf. Die räumlichen Visionen schafft er, ähnlich wie E.T.A. Hoffmann, mittels des höhergelegenen Betrachtungsstandortes der Kirchtürme. Von dort erschließt sich ihm der Blick auf einen „Wald von spindelförmigen Türmchen, Schornsteinen, Wetterfahnen, Spiralen, Schnecken, durchbrochenen Laternen, durch die der Himmel schien.“<sup>122</sup> Analog zu den frühen Fotografien von den Dachlandschaften Niépce und Daguerres<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Ebd. S.120-21.

<sup>122</sup> Ebd. S.132.

<sup>123</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 3.1

werden in der literarischen Beschreibung assoziative Bildmotive aufgerufen, die durch ein „ununterbrochenes Gewimmel unzähliger schwarzer Punkte [Menschenansammlung] auf dem Straßenpflaster“<sup>124</sup> zu einem bewegten Bild ergänzt werden. Die Umgebungsarchitekturen, vor denen sich das lebhaftes „Gewimmel“ und bühnenhafte „Schauspiel“<sup>125</sup> vollzieht, fungiert einerseits als räumlicher Hintergrund der Geschichte von Kirche und Quasimodo. Andererseits werden sie zu Zeit und Raum strukturierenden Komponenten. In ihnen überlagern sich eine Fülle von visuellen Vergangenheits- und Gegenwartsbildern der kunsthistorischen und städtebaulichen Betrachtung. Sie verschmelzen mit den akustischen Signalen der Stadt, den Sprechweisen von Personen und Klängen von Ereignissen zu einer multimedialen literarischen Darstellung von Paris.

Mit Emile Zola werfen wir in der Person eines Grundstücksspekulanten den Blick auf das Paris der Jahre 1852-1871.<sup>126</sup> Der Protagonist bereist die Stadt während der urbanen Transformationen unter Haussmann, um *Die Beute*<sup>127</sup> zu machen.

Die nächtliche Stadt eröffnet eine Szenerie, bei der sich „ganz am Ende des Gewimmels von Menschen, Wagen und Pferden [...] der Triumphbogen vom rußfarbenen Nachthimmel“ abhebt und entlang der Alleen sich zu beiden Seiten mit kleinen Vorgärten versehene Häuser ausbreiten und die Gaslaternen die Place de l'Etoile erstrahlen lassen.<sup>128</sup> Mit genauestem Blick auf Form und Detail setzt Zola seine Beschreibungen des erlebten Raumes in Beziehung zum Geschehen. Die Stadt wird hierbei zum aktiv einbezogenen Schauplatz, in dem eine Verschränkung von Innen- und Außenraum in Form von Aus- und Einblicken - aus oder in Räume - präsent ist. Der urbane und architektonische Raum öffnet sich mit Gesten großer „Schaufenster“, Offenheit und Transparenz repräsentierend in der literarischen Komposition des nächtlichen Lichtzaubers.<sup>129</sup>

Neben den verträumten Stadtbildern imaginiert der Protagonist aus den Fenstern von Montmartre, die „einen weiten Blick über Paris boten, über dieses Meer von Häusern mit bläulichen Dächern, die wie eine wogende Flut den riesigen Horizont erfüllten. [...] aus dessen Tiefe das dumpfe Gemurmel der Menschenmassen empordrang“<sup>130</sup> die großmaßstäblichen Umbaupläne Haussmanns, die den Abbruch und Neubau von Straßenzügen und Wohn- und Geschäftshäusern zur Folge hatten. Wie bei E.T.A. Hoffmann bedient sich Zola eines panoramatischen Fensterblickes, der im Fokus des alten städtischen Raumes einen sich generierenden neuen visioniert. Dieser neue Raum erscheint aufgrund der wirtschaftlichen und industriellen Entwicklungen als modernisierter, urbaner Raum, bei dem „die Straße [...] in die Wohnung zu dringen [schien], mit ihrem Wagengerassel, ihrem Getümmel von Unbekannten, ihrer Ungebundenheit.“<sup>131</sup> Das Zitat beschreibt eine gedachte räumliche Entgrenzung, bei der es zur „tendenziellen Auflösung des Interieurs in die Straße, der Ausbreitung der Straße ins Interieur“<sup>132</sup> wie später bei den futuristischen Malern kommt.<sup>133</sup> Neben den akustischen Eindrücken, von Verkehrsmitteln und Menschenströmen produzierten „betäubenden Lärm“,<sup>134</sup> prägen die illuminierten Schaufenster der Läden und Kioske die visuellen der Großstadtstrasse bei Nacht. Die Häuserfronten verzierende Buchstaben, Reklamen und Muster fügen sich zu einem „Orchester“ und rauschhaften Eindruck „des rastlosen Treibens und blendenden Lichts.“<sup>135</sup> Mit der sinnlichen Wahrnehmung erfasst der Schriftsteller auch die artifiziellen landschaftlichen und architektonischen Elemente des neuen Paris, die mit ihrer „reinlichen, liebenswürdigen Natur, diesen samtigen Rasenflächen, den gepflegten Hecken und Blumenbeeten“ (hier: Parc Monceau) oder auch mit den „hohen Häuser[n] mit den großen geschnitzten Toren und zahlreichen Balkons, auf denen in riesigen Goldbuchstaben Namen, Aushängeschilder, Firmentafeln glänzten.“<sup>136</sup>

Einer literarischen und zeitlichen Führung<sup>137</sup> durch den Umbauprozess des mittelalterlichen Paris gleich, stellt der Roman die Großstadt mit ihren Boulevards und Stra-

<sup>124</sup> Hugo (1957). S.129.

<sup>125</sup> Ebd. S.348.

<sup>126</sup> Die Zeitangabe bezieht sich auf das Ankommen des Protagonisten (Vgl. hierzu die deutschsprachige Übersetzung: Zola (1998): *Die Beute* [1872]. S.55) und den Vorabdruck des Werkes (Vgl. hierzu ebd. S.387).

<sup>127</sup> *La Curée* erschienen erst 1872 in dem Zyklus *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.

<sup>128</sup> Ebd. S.19-20.

<sup>129</sup> Für Brüggemann (1989). S.179, ist dieser Lichtzauber literarisch der Technik impressionistischer Malerei nachgebildet. Er wird später wieder in Edward Hoppers Gemälden auftauchen.

<sup>130</sup> Zola (1998). S.91.

<sup>131</sup> Ebd. S.139.

<sup>132</sup> Brüggemann (1989). S.190.

<sup>133</sup> Vgl. hierzu Kap. C II 3.1.1 und die gleichnamige Malerei von U. Boccioni *Die Straße dringt ins Haus* (1911).

<sup>134</sup> Zola (1998). S.168.

<sup>135</sup> Ebd. S.169.

<sup>136</sup> Ebd. S.224-25.

<sup>137</sup> Vgl. hierzu die Analogie zu dem fotografischen Werk Charles Marville.

<sup>138</sup> Zola (1998), S.92-93.

<sup>139</sup> Ebd. S.330.

<sup>140</sup> Schlör (1991), S.59.

Ben, Parkanlagen und Gebäuden vor. Die Stadtplanung führt zur „Zerschneidung“<sup>138</sup> des topografischen Gefüges, die im Lauf des Geschehens neue Boulevards durch das Häuser- und Gassengewirr der Stadt schießen lässt, bei denen „hohe, halb abgerissene Gebäude [...] ihre bleichen Eingeweide [zeigten] [...], ihre klaffenden Zimmerreihen, die gewissermaßen in der Luft hingen und zertrümmerten Schubfächern eines großen, hässlichen Möbelstücks glichen.“<sup>139</sup> Die Gebäude erscheinen als Metapher von Einrichtungsgegenständen, Möbel mit Schubläden, welche die Großstadt ausstaffieren. Die Modifikation ihrer Räume evoziert neue Betrachtungsperspektiven, die mit schnurgeraden, endlosen und asphaltierten Wegen den Blick auf die neuen Fassaden und Schaufenster, Läden und Cafés freigeben. Die neuen Räume der Stadt werden mit dem Mobiliar des Second Empire bestückt, den käuflichen und „étalieren“ (Étalage) Boulevards, Passagen und Gebäuden ausgelassenen Konsums, Feste und Spiele.

Paris existiert im Roman als Nebeneinander von Räumen städtebaulichen Gefüges (altes Paris) und Räumen dekorativen Ausstellungscharakters (neues Paris). Sie werden mit den Texturen und Farben einer neuen Topographie<sup>140</sup> der Stadt erzeugt und changieren zwischen Fiktion und Realität.

## 2.2 Die frühmoderne Stadtbeschreibung: Hermann Meißner *Moderne Menschen* (1909), Natsume Sōseki *Sanshirōs Wege* (1908)

Im Roman Franz Hermann Meißners *Moderne Menschen* (1909) wird in drei Büchern die Stadtgeschichte vom Berlin der Jahre 1880 - 1895 dokumentiert.

Bevor die Stadt den Blick auf die literarischen Szenarien freigibt, erscheint sie in malerisch sinnlichen Beschreibungen von Klima und Jahreszeit.<sup>141</sup> Erst im Anschluss führt der Grundstücksspekulant in die räumliche Gestalt des Gendarmenmarktes ein, der bereits E.T.A. Hoffmann als literarische Kulisse diente:<sup>142</sup> „Zwei Straßenzüge gehen über ihn hinweg und teilen ihn in drei riesige Vierecke. Im mittleren liegt Schinkels unvergleichliches Schauspielhaus, das den Besucher mit seiner Säulenhalle, der großen Freitreppe, den scharfen Linien des Aufrisses [...] anspricht. Wie anders das Bild rechts und links! Zwei riesige Barocktürme auf breitem Unterbau mit dämmerigen Vorhallen und so hohen wie schweren Säulen. Ein Säulenkranz auch oben bis an das Kupferdach, von dem je ein vergoldeter Genius über das Häusermeer hinweg in die weite, lachende, sehnsüchtige Maienwelt schaut.“<sup>143</sup> Der urbane Raum entwickelt sich aus einem städtebaulichen Aufriss des Platzes und dreidimensionalen architektonischen Gebäudeansichten, die sich dem langsam umher- und nach oben schweifenden Blick des Betrachters erschließen. Mit diesem wird der Raum Ausschnitt für Ausschnitt, Einstellung für Einstellung betrachtet.

Ähnlich wie Hoffmann und Zola wendet Meißner zur Beschreibung des bühnenartigen Raumes mit der „stille[n] Straße, den Spreearm drunten, die malerischen Häuser drüben [...]“<sup>144</sup> den Fensterblick an. Mit dem Blick aus der Vogelschau werden die Quartiere mit ihren urbanen (Straße und Gebäude) und landschaftlichen Elementen (Fluß) erfasst und aus der Perspektive eines umherwandernden Fußgängers in der räumlichen Folge und bildhaften Collage erschlossen. Mit der fragmentarischen Wahrnehmung schichten sich die Räume zu reizvollen Bildern der Villenviertel in der mittleren Kurfürstenstraße mit den hübschen Gärten hinter solche der „brausenden und sausenden Weltstadt.“<sup>145</sup> Der „Weltstadt“ eigene Räume werden benannt und sprechen, wie die Prinzenstraße für sich selbst: „Sie [die Straße] blickte mit umflorten, brennenden Augen vor sich hin – diese Hitze, dieser Staub, dieses Gerattere und Gelärme, dieses Gedränge eilender Menschen

<sup>141</sup> Vgl. hierzu auch Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (1940-43) und Alfred Döblin: *Berlin, Alexanderplatz* (1929).

<sup>142</sup> Vgl. hierzu Kap. C I 2.1

<sup>143</sup> Meißner (1987): *Moderne Menschen: Ein Berliner Roman* [1909], S.9.

<sup>144</sup> Ebd. S.24.

<sup>145</sup> Ebd. S.214.

und diese hilflose Verlassenheit.<sup>146</sup>

Während das vergangene Stadtbild mit seinen schönen, älteren Häusern, den malerischen Mühlengebäuden, dem Schloss sowie dem alten Dom beschrieben wird, beginnt sich das Gegenwärtige um 1885 räumlich zu modifizieren. Neben der verkehrstechnischen Erschließung des Eisenbahnnetzes ab den 1840er Jahren und Ausweitung seit den 1890er Jahren: „von Kremmen über Velten, Tegel und Pankow nach dem Stettiner Bahnhof [...]“<sup>147</sup> lässt sich „das zusehends vor sich gehende Verschwinden der Wohnhäuser und das schier gefräßige Vorrücken der großen Geschäftsbetriebe“<sup>148</sup> beobachten. Unter die malerischen Bilder von Alt-Berlin mit seinen Höfen, Baracken, Speichern, Gärtchen, Hinterhäusern, über welche die burgartige Stadtparkasse, die Domkuppel, der rote Rathausturm, die zierliche Spitze der Nikolaikirche hinauftrug, mischen sich die „Laute der brausenden und rastlos schaffenden Weltstadt.“<sup>149</sup> Die städtebaulichen Veränderungen der historisch gewachsenen urbanen Räume kündigen sich mit akustischen Signalen an. Im Alten ertönt sozusagen und erblüht – in zeitlicher Übereinstimmung mit jeweils die Kapitel einleitenden Natur- und Klimabeobachtungen – das neue Berliner Stadtbild: „In allen Schaufenstern wechselten die Auslagen, der Verkehr in den Straßen schien lebhafter, tobender, rücksichtsloser, der Schritt der Menschen eiliger zu werden.“<sup>150</sup> Der Dämmerchein der Gaslaternen liefert dem stillen Beobachter im Blick auf die Straßenpassanten nur noch eine umrisshaft sichtbare Sichtbarkeit. Das Bild, der durch Geräusche und urbane Elemente der Großstadt konstruierten Räume wird konturlos.

Etwa zur gleichen Zeit folgt Natsume Sōseki *Sanshirōs Wege* (1908)<sup>151</sup> mit der Bahn von Ogawa (Provinz Fukuoka) nach Kyoto über Nagoya in die Großstadt Tōkyō. Diese wird weniger durch ihre urbanen Räume – in der Benennung von Straßen oder Quartieren – strukturiert, als durch die Zeit, die immer wiederkehrende Erwähnung jahreszeitlicher Details: das Blühen der Kirschbäume im Frühling oder des Buschklees im Herbst. Der großstädtische Raum Tōkyō, hier der des Marunouchi-Quartiers,<sup>152</sup> wird zuerst mit einer akustischen Wahrnehmung, dem Klingeln der Straßenbahnen, der Menge der ein- und aussteigenden Leute beschrieben. Ihm folgt die visuelle Betrachtung der Straßen, auf deren zwei Zoll tiefer Staubschicht sich die Spuren der Geta-Sohlen,<sup>153</sup> Strohsandalen, Wagen und Fahrräder zahlreich abdrücken. Die maschinellen Bewegungen und Geschwindigkeiten der Straßenbahnen und Eisenbahnzüge erschweren die Orientierung im großstädtischen Raum, die von der Ankündigung einzelner Gassen- und Straßennamen begleitet wird. Der Lärm der Straßen durchdringt mit „riesigem Getöse“ und leichtem Beben die Räumlichkeiten der Häuser, so dass es zur spürbaren Überlagerung der Außen- und Innenräume, ähnlich wie bei Zola, kommt.

Für die im Aufbau und kulturellen Umbruch befindliche Stadt Tōkyō entwickelt die Beschreibung einen städtischen Raum aus der Fußgängerperspektive, der „scheinbar kein Ende hatte. Wie weit er [Sanshirō] auch ging, immer lagen irgendwo hingeworfene Balken und Steinhäufen herum, standen Neubauten, einige Meter von der Straße zurückversetzt, während vorne noch die alten, halbverfallenen Lagerhäuser trostlos vor sich hindämmerten.“<sup>154</sup> Mit diesem Zitat trifft der Schriftsteller eine Aussage sowohl zur großflächigen Ausdehnung der Stadt als auch der städtebaulichen Struktur. Hinter den historischen Häusern werden in zweiter Reihe die neuen in Holz und Stein erbaut. Die neuen Räume der Stadt Tōkyō erfinden sich ähnlich der Beschreibung von Meidners Berlin und Zolas Paris in den alten. Dies geschieht aus der Perspektive des 23-jährigen Literaturstudenten und der Konfrontation mit einer vergangenen Welt vor Meiji 15 (1882), die ihm als eine Welt der moosbewachsenen Backsteinmauern, der Lesesäle und Bücher, „dem irdischen Leben enthoben“ begegnet – und einer gegenwärtigen modernen Welt Meiji 40

<sup>146</sup> Ebd. S.82.

<sup>147</sup> Ebd. S.161.

<sup>148</sup> Ebd. S.257. Hier liegt ein faktischer Widerspruch vor, da es zur Stadtausdehnung (Betriebe und Wohnungen) an den Rändern kommt und die Stadtbahn-Ringbahn (1882) die Stadt im Radius von 10-15km umfährt.

<sup>149</sup> Meißner (1987). S.260-61.

<sup>150</sup> Ebd. S.279.

<sup>151</sup> *Sanshirōs Wege* erscheint im Herbst 1908 als erster Band einer Trilogie. Der Roman spielt um 1907 während der Meijizeit in der Regierungsperiode des Kaisers Meiji 1868-1912. Die literarische Interpretation erfolgt mit der deutschsprachigen Übersetzung: Natsume (2009): *Sanshirōs Wege* [Sanshirō, 1908].

<sup>152</sup> Marunouchi ist ein zentrales Geschäftsquartier im Zentrum von Tōkyō. Es liegt im Bezirk Chiyoda, zwischen dem Bahnhof Tōkyō und dem Kaiserpalast.

<sup>153</sup> Sandalen mit Holzsohlen.

<sup>154</sup> Natsume (2009). S.23.

<sup>155</sup> Ebd. S.76.

<sup>156</sup> Ebd. S. S.21.

<sup>157</sup> In der japanischen Kultur symbolisiert die Farbe Weiß die Gefahr und Faszination der Erotik, Schwarz dagegen den Schatten der Vergangenheit.

<sup>158</sup> Natsume (2009). S.26.

<sup>159</sup> Ebd. S.31.

<sup>160</sup> Ebd. S.33.

<sup>161</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 3.1. S.32.

<sup>162</sup> Schulz (2004). S.141.

(1907), die er im verführerischen Glanz von elektrischen Lichtern, Silberlöffeln, Freudenrufen, Gesprächen voller Lachen erlebt.<sup>155</sup> Dementsprechend wird auch die Stadtansicht als ein chaotisches „Gewimmel der Straßenbahnen, der Eisenbahnzüge, der weiß und schwarz gekleideten Menschen“<sup>156</sup> reflektiert. Sie überlagert und vermischt sich in der Wahrnehmung mit einer rückständigen, längst vergangenen Welt, welche auch die immer wiederkehrenden Farben weiß und schwarz symbolisieren.<sup>157</sup>

Auf den innerstädtischen Straßen, die von zweistöckigen Gebäuden begrenzt werden, erlaubt die Fülle an Sinneseindrücken sowie die zunehmende Gedrängtheit keine Detailerkennung. Die wörtliche Betonung der „übermäßige[n] Betriebsamkeit der Stadt Tōkyō“<sup>158</sup> wird als topografisches Straßenprofil bildhaft, „wo es zu beiden Seiten der Straße viele Buch- und Zeitschriftenläden gab. [...] Links auf ihrer Seite der Kreuzung gab es eine Geschenkboutique für westliche Importartikel; gegenüber lag ein Geschäft für einheimische japanische Produkte. Auf der Straße dazwischen rasten mit enormer Wucht Straßenbahnen um die Ecke und ließen ihre Glocken bimmeln.“<sup>159</sup> Die verkehrsreiche Straßenkreuzung erzeugt in der Wahrnehmung eine Folge dynamischer, flüchtiger Bilder. In Kontrast dazu liefert die Beschreibung nahezu statische Bilder universitärer Gebäude, beziehungsweise Fassaden, über deren „hohen, langen Fenstern [...] spitz auslaufende, dreieckige Giebel [ragten ...]. Die Grenzen zwischen den roten Backsteinen an den Rändern dieser Giebel und dem schwarzen Dach bildeten jeweils feine, gerade Linien aus Steinen, deren bläuliche Tönung zusammen mit dem leuchtenden Ziegelrot der Backsteine eine interessante Wirkung erzielte. Eine große Zahl der hohen Fenster und der dreieckigen Giebel reihte sich aneinander.“<sup>160</sup> Der detaillierte Blick fixiert den halböffentlichen Raum mit seinen Bauwerken in Farbe und Material, um sich in der Folge mit öffentlichen Räumen zu einer literarischen Collage zu fügen.

Mit ihr lassen sich die flüchtigen, optischen und akustischen Eindrücke des geschäftigen Treibens der Großstadt auf den Straßen, Kreuzungen und Plätzen mit unterschiedlichen Darstellungsarten (Perspektive Nah-Detail und Fern-Überblick) und –mittel (Farbenspiel) zu einem quasi impressionistischen Bild – ähnlich der *Pictorial Photography*<sup>161</sup> – vereinen. Nicht selten umschreiben traditionelle Naturbilder, wie in Meißners Berlin-Roman, die räumlichen Veränderungen als Zeichen einer sprachlichen Hilflosigkeit angesichts der neuen, großstädtischen Realität. Die Protagonisten repräsentieren die Wesenszüge des urbanen Menschen, der von einer „modernen Unruhe“<sup>162</sup> erfasst ist, die sich in städtischen Bildern von Zerstörung und Neubau artikuliert. Die Schauplätze der Stadt fungieren nur als Projektionsflächen ihrer fiktiven Geschehnisse, die in der assoziativ und im nacheinander entwickelten literarischen Raumvision eingebettet werden und mit den realen Räumen nicht zur Deckung kommen.

### 3. In der Fotografie

#### 3.1 Das realistische Abbild lebloser Natur: Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre, Gaspard Félix Tournachon (Nadar), Hippolyte Bayard, Peter Henry Emerson

Bereits die Vorformen der fotografischen Abbildungstechniken wie Panorama und Diorama<sup>163</sup> repräsentieren mit ihren gemalten Bildern eine realistische Kopie von Natur und Stadt. Die visuelle Darstellung als Ansicht der Stadt oder historischer Schlachten ermöglicht in den Illusionsbauten ein authentisches Erleben, bei denen die Grenzen zwischen

<sup>163</sup> Zeigten die im Jahre 1787 vom Porträtmaler Robert Barker erst im Halbspäter Vollrund aufgestellten Leinwände (Panorama) Ansichten von Städten, so ergänzten die Maler Louis J. M. Daguerre und Charles Marie Bouton 1822 diese um vorrangig landschaftliche Motive und dessen bewegten Darstellungen (Diorama). Vgl. hierzu Buddemeier (1970). S.15f.

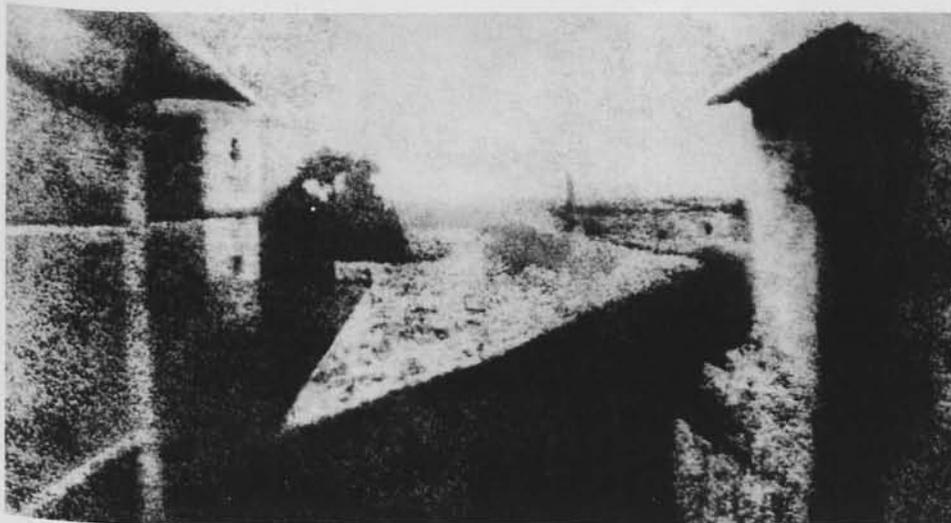
Realität und Abbild verschwimmen. Ob in der bildenden Kunst oder in der Poesie, drängte sich die Darstellung zum sinnlich und vollkommen Gegenwärtigen hin, „damit nur ja ihrer Imagination keine Tätigkeit übrigbleibe“,<sup>164</sup> beklagte Goethe in einem Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797.

Dem anfänglich als neuer Maler<sup>165</sup> bezeichneten Fotografen gelang es mit der Entwicklung der Fotografie, ein gegenüber der Malerei vereinfachtes opto-chemisches Verfahren des Abbildens anzuwenden. Voraussetzung dafür ist noch vor der Entdeckung lichtempfindlicher Substanzen die Entwicklung der Camera obscura (wörtlich: dunkle Kammer). 1553 macht sie der Neapolitaner Johann Baptist Porta bekannt und beschreibt sie in seinem Buch *Magia Naturalis*.<sup>166</sup> „Kamerabilder hat man seit der Spätrenaissance immer wieder geschaffen. Das Prinzip der Kamera war seit langem bekannt: Licht, das durch ein kleines Loch in der Wand eines abgedunkelten Raumes tritt, formt auf der gegenüberliegenden Wand ein auf dem Kopf stehendes Bild dessen, was sich draußen befindet.“<sup>167</sup>

Der wissenschaftliche und mechanische Apparat lieferte die Perspektive und „[...] ermöglicht dem Künstler die Illusion eines dreidimensionalen Raumes, in dem die Gegenstände sich so befinden, wie wir sie in Wirklichkeit sehen.“<sup>168</sup> Mit der Weiterentwicklung der Camera obscura durch Bestückung mit Linsen und deren technische Verfeinerung kommt es zu jenen ersten geglückten Versuchen, die Nicéphore Niépce im Jahr 1816 mit einer gebauten Kamera durchführte. Die Kamera stellte für ihn eine Art künstliches Auge<sup>169</sup> dar und bildete mit den lichtempfindlichen Substanzen Umrisslinien von Objekten ab. Das Verfahren der sogenannten *Heliographie* nutzte er anfänglich zur Kopie zahlreicher Stiche und erkannte 1816 eine revolutionäre Möglichkeit, die Natur abzubilden.

In einem Brief an seinen Bruder am 05. Mai 1816 notierte er: „Ich stellte den Apparat in dem Zimmer, wo ich arbeite, gegenüber dem Vogelhaus und dem offenen Fenster auf. Ich machte das Experiment gemäß dem Verfahren, das du [...] kennst und [...] erblickte auf dem weißen Papier den ganzen Teil des Vogelhauses, den man vom Fenster aus sehen kann, und ein schwaches Abbild der Fensterrahmen, die weniger beleuchtet waren als die Gegenstände draußen...[...] Die Möglichkeit, auf diese Weise zu malen, scheint mir so gut wie bewiesen.“<sup>170</sup> Mit diesem Experiment entstand das erste Abbild einer häuslichen Dachlandschaft mit den Gebäudeteilen Taubenhaus, Scheune und Backhaus mit Kamin,<sup>171</sup> die sich jedoch nicht lichtbeständig und fixiert und außerdem negativ und seitenverkehrt auf dem Papier abformten.

Parallel zu Nicéphore Niépce forschte auch Louis Jacques Mandé Daguerre: ein Bühnenmaler, der zum damaligen Zeitpunkt Erfolg mit seiner Illusionsmaschine (Diorama) hat, jedoch keine auch nur annähernd gelungene fotografische Aufnahme vorweisen



<sup>164</sup> Mandelkow (1988). S.319.

<sup>165</sup> Vgl. hierzu Eder (1979). S.312.

<sup>166</sup> Vgl. hierzu Ebd. S.57-60.

<sup>167</sup> Newhall (1981). S.9.

<sup>168</sup> Bazin (1981). S.258.

<sup>169</sup> Newhall (1998). S.13. Bei dem Apparat handelte es sich um ein einfaches Kästchen von sechs Zoll Seitenlänge ausgestattet mit einem verlängerbaren und linsenglasbestückten Tubus.

<sup>170</sup> Ebd. S.13-14.

<sup>171</sup> Vgl. hierzu Tillmanns (1981). S.26.

Abb.4  
Nicéphore Niépce: Die erste Photographie der Welt: Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers in Le Gras. 1826 (wiederentdeckt 1952).

<sup>172</sup> Buddemeier (1970). S.67.

<sup>173</sup> Von dem „unbewaffneten Auge“ spricht auch Paul Virilio, worauf in Kap. C 13.2 näher eingegangen wird.

<sup>174</sup> Samuel F.B. Morse: Auszug aus einem Brief an seinen Bruder, der diesen als Redakteur des *New Yorker Observer* in der Ausgabe vom 19. April 1839 veröffentlichte. In: Newhall (1998). S.16.

Abb. 5-6  
Louis J.M. Daguerre: Boulevard du Temple (Paris). 1838.



konnte. Gemeinsam verfassten Niépce and Daguerre 1829 eine Beschreibung der Heliographie, die darüber hinaus das Verfahren der Gravüre „durch die spontane Reproduktion der Außenwelt mit Hilfe des Lichts“,<sup>172</sup> ersetzen soll. Das Verfahren der Reproduktion, der sogenannten *Daguerreotypie*, gewährte eine detaillierte Kopie von Objekten, Licht und Schatten. Begeistert von den Aufnahmen Daguerres schrieb der amerikanische Maler und Erfinder Samuel F.B. Morse im März 1839: „Von der erlesenen Feinheit der Linienführung kann man sich gar keine Vorstellung machen. Kein Gemälde oder Kupferstich ist dem je nahegekommen. Zum Beispiel: Auf einer Straßenansicht erkennt man in der Ferne ein Ladenschild, und das Auge kann gerade noch erkennen, dass sich Linien von Buchstaben darauf befinden, aber so fein, dass sie mit unbewaffnetem Auge<sup>173</sup> nicht zu lesen sind. [...] Objekte, die sich bewegen, werden nicht festgehalten. Der Boulevard, der ständig von einer regen Menge von Fußgängern und Fuhrwerken erfüllt ist, lag völlig einsam da, mit Ausnahme eines Individuums, das sich die Stiefel putzen ließ.“<sup>174</sup>



Morse beschreibt Daguerres fotografische Darstellung vom *Boulevard du Temple* (Paris) (1838), die aus der Perspektive eines höhergelegenen Standortes die Stadtlandschaft mit dem bewegungsleeren Boulevard in Hell-Dunkel-Kontrasten zeigt. Das Zusammenwirken von Licht und chemischer Substanz erlaubt eine nur undeutliche und spurenhafte Darstellung von bewegten Gegenständen und Objekten, sodass die Aufnahme einer leblosen Natur der Gebäude und Monumente somit einem Stilleben gleicht. Aus diesem Grund stellten die ersten *Daguerreotypen* hauptsächlich urbane und architektonische Räume und Elemente dar, die sie für den Kunsthistoriker Jules Janin nicht nur abbilden, sondern als eine „zauberhafte, vollständig kultivierte, konstruierte Welt [...]“<sup>175</sup> erschaffen.

Den Nutzen des *Daguerreotypen* entdeckte 1839 der Physiker und langjähriger Sekretär der Académie des Sciences Dominique François Arago für Expeditionen und Reisen: „da die fotografischen Bilder nach den Regeln der Geometrie entstehen, erlauben sie, dass man mit Hilfe einer gegebenen Größe die genauen Abmessungen der höchsten und unzugänglichsten Gebäudeteile rekonstruieren kann“.<sup>176</sup> Mit dem Abbildungsverfahren ließen sich historische Bauwerke und „gefährdete Ruinen [...], jene wertvolle Güter, deren Form sich auflöst und die Anspruch auf einen Platz in den Archiven unserer Erinnerung haben [...]“,<sup>177</sup> dokumentieren und bewahren. Die Fotografie wurde seinerzeit nur als Hilfsmittel zur technischen Reproduktion im Dienst von Wissenschaft und Kunst akzeptiert. Das Medium, schnell in der Herstellung präziser und sachlicher Abbilder, fand in Frankreich um 1851 bei der Dokumentation mittelalterlicher Bauwerke (Mission *héliographique*)<sup>178</sup> rege Anwendung.

<sup>175</sup> Buddemeier (1981). S.95.

<sup>176</sup> Arago (1980). S.52. Zwischen 1840-44 erschien in Paris unter dem Titel *Excursions daguerriennes* eine Serie von Reiseansichten.

<sup>177</sup> Baudelaire (1980). S.111.

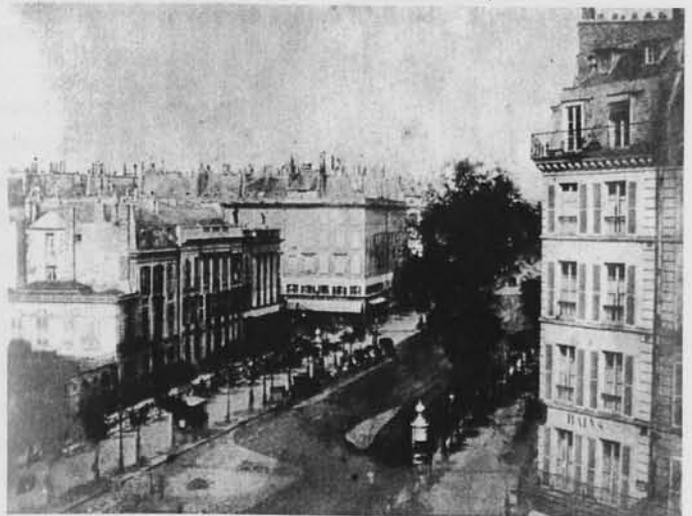
<sup>178</sup> Pohlmann (2004). S.210.

Neben der Architekturfotografie gelingt dem Maler, Schriftsteller und Fotografen Gaspard Félix Tournachon, genannt Nadar, 1858 die innovative Abbildung des städtischen Raums aus der Luft. Aus der Gondel eines freischwebenden Fesselballons dokumentierte die Kamera die Stadt aus der Perspektive schräg von oben. Mit dieser Technik veränderte sich der Maßstab einer großräumigen Abbildung, mit der sich wie in der Aufnahme vom *Arc de Triomphe und die Grands Boulevards in Paris vom Ballon aus* (1868) ganze Quartiere der Großstadt überblicken ließen.

Außer, dass die Ballonfahrt ein Hilfsmittel für die Landvermessungen und Nordpolerkundungen war, wurde sie in der Kombination mit der Fotografie zum strategischen Mittel: hierdurch mögliche Luftaufnahmen dienten im amerikanischen Freiheitskrieg 1861-62 auf beiden Seiten zur fotografischen Aufklärung feindlicher Stellungen.<sup>179</sup>

Neben dem Mitbegründer der Société Française de Photographie, Hippolyte Bayard, der Ende 1838 „das erste moderne Foto der Fotografiegeschichte“<sup>180</sup> machte und dabei eine ungewöhnliche und präzise Sicht auf die Dächer der Stadt Paris zeigt, widmet sich auch der Engländer William Henry Fox Talbot<sup>181</sup> den städtischen Dach- und Straßenschauplätzen.

Die *Ansicht der Pariser Boulevards* (1844) „wurde aus einem der oberen Fenster des Hôtel de Douvres aufgenommen, das an der Ecke der Rue de la Paix liegt. Der Betrachter schaut nach Nordosten. Es ist Nachmittag. Die Sonne schiebt sich gerade an, die Häuserzeile mit dem Säulenschmuck zu verlassen, ihre Fassade liegt bereits im Schatten, aber ein einzelner offener Fensterladen steht weit genug vor, um noch ein wenig Sonnenlicht einzufangen. Es ist heiß und staubig, und soeben ist die Straße mit Wasser besprengt worden, was zwei breite dunkle Streifen auf ihr hinterlassen hat, [...]“<sup>182</sup> Das besondere an Talbots Fotografie, die seine Beschreibung kommentiert, ist die sichtbare Überlagerung der Zeiträume des fotografisch fixierten gegenwärtigen Augenblicks der Straße mit den noch sichtbaren Zuständen einer Vergangenheit (Spuren der Wasserbesprengung auf dem Straßenstaub). Die Anschauung des urbanen Straßenraumes mit seinen ihn säumenden Bäumen und Gebäuden von schräg oben ist Gegenstand eines ersten mit Fotografien illustrierten Buchs *The Pencil of Nature*<sup>183</sup> (1844-45).



In dem Augenblick, in dem die Wirklichkeit bisher unbeachteter Details - Pflaster- und Ziegelsteine oder Blätter am Boden - zum ersten Mal abgebildet wurde, wirkte sie für den Betrachter fassbarer und verständlicher als die Realität selbst.<sup>184</sup> Die Wahrnehmungsbilder des Auges differierten von der nur bedingt dokumentarischen Genauigkeit der mechanischen Reproduktionsbilder von Stadt-Architektur und Landschaft, die farben- und bewegungsleer „das Zittern der vom Wind erregten Blätter“<sup>185</sup> nicht zu zeigen



Abb. 7  
Nadar: Der Arc de Triomphe und die Grands Boulevards in Paris vom Ballon aus. 1868.

<sup>179</sup> Stenger (1992). S.122.

<sup>180</sup> Billeter (1997). S.20.

<sup>181</sup> Er entwickelte 1841 das fotografische Verfahren der *Kalotypie*: benannt nach dem griech. kalos = schön, Typos = Druck; spätere Umbenennung zu: „Talbotypie“ Vgl. hierzu Newhall (1998)

<sup>182</sup> Amelunxen (1988). S.44.

<sup>183</sup> Talbot (1998). *Der Zeichenstift der Natur* zeigt die Verwendung des fotografischen- und Naturselbstdruckverfahrens mit dem so genannte *photogenic drawings*, bei denen die Natur einen Abdruck von Schriftzügen, Geweben und Pflanzen auf der Platte im Kontaktverfahren hinterlässt, entstehen. Vgl. hierzu Abb. 17 Kap. CI 3.3. S.35.

Abb. 8  
Hippolyte Bayard: Aufnahme vom Dach des Finanzministeriums. Rechts die Vendômesäule. 1839-42.

Abb. 9  
William Henry Fox Talbot: Tafel II. Ansicht der Pariser Boulevards. 1844.

<sup>184</sup> Vgl. hierzu Buddemeier (1970). S.78f.

<sup>185</sup> Dieses wurden erst im Film der

Lumières sichtbar. Vgl. hierzu Kracauer (1985) S.11.

<sup>186</sup> In einem der ersten Artikel von Francis Wey, Autor und Verfasser kunsttheoretischer Texte, verkündet dieser, dass das neue Verfahren im Gegensatz zum *Daguerreotyp* „die Gegenstände längst nicht mit solch unerbittlicher Genauigkeit abbildet und überdies dem Photographen mehr Möglichkeiten der Bildbeeinflussung bietet.“ In: Buddemeier (1970). S.99.

<sup>187</sup> Emerson (1980). S.164.

<sup>188</sup> Demanchy (1980). S.240.

<sup>189</sup> Vgl. hierzu Davison (1980). S.173f.

<sup>190</sup> Diese wiederum bedienten sich in den 1880er Jahren der Fotografie entliehener teleskopischer, mikroskopischer und „fotokopischer“ Strukturen.

<sup>191</sup> Der Bezeichnung kann als Oberbegriff für die künstlerische Fotografie im anglo-amerikanischen Raum. Vgl. hierzu Handy (1994).

<sup>192</sup> Walter (2002). S.66.

<sup>193</sup> Abrell (2003). S.4.

Abb. 10

Henry Peach Robinson: *A Holiday in the wood* (Fotografie und lavierte Zeichnung) 1860.

Abb. 11

Eduard J. Steichen: *The Flatiron-Evening*. 1906



vermochten. Die fotografischen Bilder werden als Vermittler zwischen Gegenstand und Erkenntnis nun allmählich in Frage gestellt.<sup>186</sup> Sie nehmen durch die technische Aufzeichnung der Kamera und den Blick des Betrachters den Charakter einer „Übersetzung“, einer künstlerischen Interpretation an und veranlassen die Entwicklung neuer Arbeits- und Kunstrichtungen.

Diese beschäftigen sich dann einerseits mit der Verbesserung fotografischer Verfahren durch chemische und optische Forschungen und eröffnen andererseits mit künstlerischen Verfahren die Möglichkeit, am Bild zu experimentieren. Letztere Methode beruht auf der Idee, die Fotografie an die Optik des menschlichen Auges anzupassen. Sie gründet sich u.a. auf die Ausführungen von Peter Henry Emerson, eines Arztes und Fotografen, der beim Vergleich von natürlichem Sehen und Kamerasehen zu der Erkenntnis kommt, dass „den Blick auf etwas hinwenden heißt: das Auge so zu stellen, dass das Bild jenes Objekts sich auf der Stelle des deutlichsten Sehens abbildet.[...] Was uns interessiert, blicken wir an und sehen es scharf; was wir nicht scharf sehen, interessiert uns auch der Regel nach in dem Augenblick nicht, wir beachten es nicht und bemerken nicht die Undeutlichkeit des Bildes.“<sup>187</sup>

Diese Intentionen zeigen die Auseinandersetzungen des Menschen mit der Maschine, welche sich die Fotografie als künstlerisches Ausdrucksmittel zu erschließen versuchte um ihr „Leben einzuhauchen.“<sup>188</sup> Damit nähert die Fotografie sich dem „malerischen Ideal“ an, dem offensichtlich die Malerei der Impressionisten<sup>189</sup> und Piktoralisten<sup>190</sup> Anregungen zur Verwendung der Unschärfe als neues künstlerisches Ausdrucksmittel lieferte. Die *Pictorial Photography*<sup>191</sup> rückt mit ihrer sinnlichen Wirkung unbekannte Imaginationswelten in den Fokus der fotografischen Abbildung. Landschaftsbilder oder Stilleben zeichnen narrative Szenen nach, arbeiten mit Requisiten und Modellen und erzielen in Anlehnung an die Malerei „weiche, ineinanderlaufende Konturen und zart aufeinander abgestimmte Töne.“<sup>192</sup> Die leichte Unschärfe der Fotografie wird durch technische Manipulationen erzielt - wie unscharf eingestellte Kameraobjektive und in Schwingung versetzte Stativ oder durch manuelle Eingriffe, wie das Abdecken unerwünschter Partien oder das Ergänzen des Bildes durch handgezeichnete Einzelheiten (Collagetechniken). Durch die Vereinigung von klassischer Fotografie, malerischer Erfahrung und romantischer Interpretation vermittelt diese Kombinationskunst den gewünschten natürlichen Sinneseindruck.

Überzeugte Anwender dieser Methode, wie Henry Peach Robinson und Oscar G. Rejlander, fertigen „inszenierte Photographien“<sup>193</sup> an, die mittels Überlagerung mehrerer Negative erste Foto-Collagen produzieren. Das Verfahren der *Photonegativmontage* (1857) komponiert, wiederholt und überlagert - mit besonderer Licht- und Schattenwirkung - vielfältige Negative, die im Umfeld (Außenraum) und oder im Studio (Innenraum) aufgenommen werden. Das Montagephoto *A Holiday in the wood* (1860) zeigt eine Figurengruppe in der Landschaft beim Picknicken, die aus sechs Teilnegativen auf der Grundlage skizzenhafter, den Bildaufbau, die Positionierung und Montage der Teilnegative prüfenden Vorstudie, erstellt wurde.

Die Kompositions- oder Kombinationsbilder der Kunstfotografie verändern die Struktur und Gestalt naturalistischer Landschaftsräume. Nicht nur der Raum wird aufgrund der lebensweltlichen, durch die Technik beeinflussten Veränderungen geprägt und modifiziert, sondern auch das Sehen. So lässt zum Beispiel das Aufkommen der Gasbeleuchtung die Wahrnehmung der sonst vertrauten und bekannten Umgebung veränderlich und verschwommen erscheinen. Nach der Schilderung des Autors A. Chameleon in der *Camera Work* im April 1909 zerstört das elektrische Licht die alten Ideale der Künste, sodass die Wahrnehmung der beleuchteten Stadt der Fotografie Steichens vom *The Flatiron-Evening* (1906) nahe kommt: „Now everything is diffused with light. Nothing is steady and fixed,

and yet objects stand out in painful relief. The modeling has lost much of its tonal variety, and all objects vaguely reflect the imprint of the all pervading light. [...] Our eyes are perpetually moving in a restless manner from one part to another, and no longer find any place of rest in the depth of shadows."<sup>194</sup>

<sup>194</sup> Chameleon (April 1909). S.20.

### 3.2 Das realistische Abbild lebendiger Natur: Eadweard Muybridge, J. Etienne Marey

Den ersten technisch manipulierten Abbildungen urbaner Räume folgen weitere Experimente mit dem Ziel, bewegte Objekte und dynamische Prozesse darzustellen. Als Verwischungen<sup>195</sup> bei den impressionistischen Malern und als Unschärfen bei den Kunstfotografen versuchen ihrer Bilder eine beschleunigte Bewegung, z.B. mit der Eisenbahn, zu dokumentieren. Sie schränkt das exakte Sehen ein und lässt die Landschaft nur noch flüchtig wahrnehmen. Daher beschränkt sich ihr Eindruck auf Umrisslinien und Gesamtobjekte, oder, wie der Schriftsteller Victor Hugo in einem Brief vom 22. August 1837 beschreibt: „Die Blumen am Feldrain sind keine Blumen mehr, sondern Farbflecken, oder vielmehr rote und weiße Streifen [...]; die Städte, die Kirchtürme und die Bäume führen einen Tanz auf und vermischen sich auf eine verrückte Weise mit dem Horizont [...]“<sup>196</sup> Die Schnelligkeit der Fortbewegung setzt dem menschlichen Sehsinn in der detaillierten Wahrnehmung sich entfernender oder näherrückender Gegenstände Grenzen. Die Kontinuität der Stadtkulisse, ihre Gebäude und Landschaften, scheint sich nach dem Philosophen Paul Virilio in bewegte Partikel aufzulösen.<sup>197</sup> In der großstädtischen Wahrnehmung werden die sich unerwartet aufdrängenden Impressionen in der „rasche[n] Zusammendrängung wechselnder Bilder“,<sup>198</sup> wie sie Georg Simmel empfindet, als aneinandergereihte Bild- und Szenenfolge erfahren.

<sup>195</sup> Verwischungen artikulieren sich als neues Darstellungsmittel einer „Poesie des Augenblicks“. Vgl. Thomsen (1984). S.360.

<sup>196</sup> Schivelbusch (2007). S.54.

<sup>197</sup> Virilio (1978). S.25.

<sup>198</sup> Simmel (2006). S.9.

Die Entwicklung der modernen Verkehrsmittel thematisiert die Erfahrung von Raum und Zeit und verlangt nach einer dem technischen Entwicklungs-Stand adäquaten Seh- und Darstellungsweise. Die Stadt- und Architekturfotografie verfolgt das Ziel, dass die „Ansichten ferner, pittoresker Städte [...] dann nicht mehr durch die Leere der Straßen und Plätze wie von der Pest befallen aussehen, sondern von der geschäftigen, buntgemischten Menge ihrer Bewohner belebt [sind].“<sup>199</sup>

Aus dieser Motivation heraus betreibt der Physiologe und Physiker Hermann von Helmholtz 1880 seine Studien, um „die Sehschwäche des Menschen [...] zu kompensieren und als Medium zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem“<sup>200</sup> zu benutzen. Folglich übersetzt die Fotografie das Unsichtbare in sichtbare und lesbare Zeichen mit Hilfe der Molekular- und Mikrobiologie. Die Photographie ist nicht länger eine Reproduktion des Gegebenen, sondern entwirft eine Darstellung parallel zur Natur. Die Zeichensysteme der Fotografien sind die gefrorenen Momente und „erstarrten“ Elemente, die noch keinem „Bewegungsbild“ entsprechen. Sie können erst vom Betrachter in ein gedanklich bewegtes Moment aufgelöst werden. Immerhin erweitert die verbesserte Lichtempfindlichkeit 1859 die Fotografie um die augenblickliche Abbildung und Sichtbarmachung einer „latenten Realität“ -einer für das Auge unsichtbaren Welt.

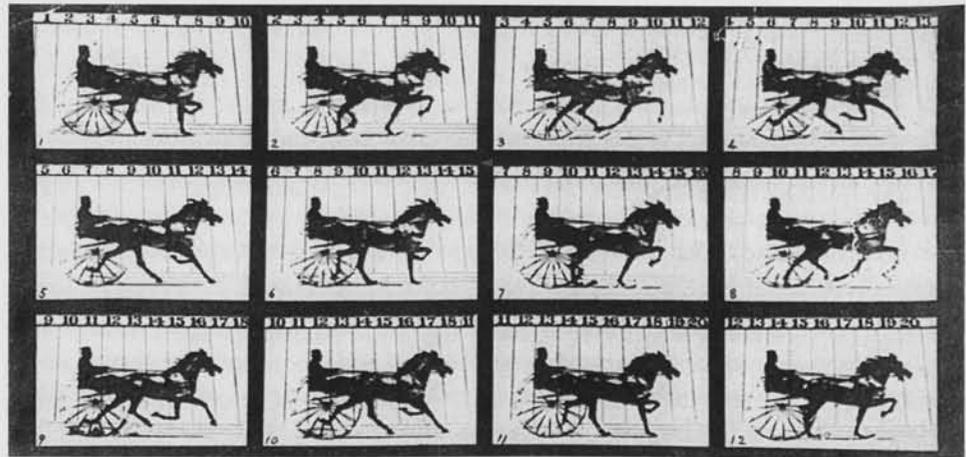
<sup>199</sup> „Views in distant and picturesque cities will not seem plague-stricken, by the deserted aspect of their streets and squares, but will appear alive with the busy throng of their motley population.“ Price (1973). S.176. Übersetzung nach Newhall (1998). S.121.  
<sup>200</sup> Stiegler (2006b). S. 87-88.

Anfang der 1860er Jahre gelingt es dem amerikanischen Fotografen Eadweard Muybridge, eine Straßenszene mit sich bewegenden Menschen und Pferdewagen ohne Verwischungen festzuhalten. Mit einer Versuchsanordnung von mehreren nebeneinander installierten Kameras und deren ausgeklügelter Mechanik überlistet er die technischen Schwierigkeiten der fotografischen Aufzeichnung und demonstriert in der Phasenerlebung die Komplexität des Bewegungsablaufes als chronologisch lineare Reihenfolge.<sup>201</sup> Die Bewegung führt das Pferd *Abe Edgington trabend* (1878) vor, dessen Darstellung mit

<sup>201</sup> Die Voraussetzung für die Aufnahmen lag in der Reduzierung der Belichtungszeiten, die aufgrund höherer Lichtempfindlichkeit der Platten und lichtstärkerer Objektive möglich geworden war.

dem fotografischen Verfahren konstruiert und in der Reihung der Aufnahmen zu einer gerichteten Bewegungsfolge montiert wird.

Abb. 12  
Eadweard Muybridge: Abe Edgington  
trabend. 1878.



<sup>202</sup> Marey unternimmt Vermessungen und grafische Aufzeichnungen von Körper- bzw. Bewegungsfunktionen zeitgleich zu Helmholtz' Vermessung von Bewegungen in Nervenbahnen und Muskeln, bei denen er die bildliche Welt, die der menschlichen Wahrnehmung verborgen blieb, erschließt.

<sup>203</sup> Stiegler (2006b). S.92.

<sup>204</sup> Bei der Wundertrommel handelt es sich um einen Photoapparat, der wie eine Flinte gebaut war, und mit der man fotografische Ziele anvisieren konnte: ein „fotografischer Revolver“ (Vgl. ebd. S.256). Die fotografische Technik wurde auch für militärische Zwecke im Krimkrieg 1854/55 eingesetzt und lässt Paul Virilio konstatieren: „Waffen sind Werkzeuge nicht nur der Zerstörung, sondern auch der Wahrnehmung.“ Virilio (1991). S.10. Bei den ersten Fotografien vom Schauplatz eines Krieges handelt es sich größtenteils um von Roger Fenton aufgenommene Portraits in weiter Distanz n. Durch die fotografische Reproduktion wird das Ereignis zur Inszenierung, bei der die faktisch korrekte, simultane und authentische Berichterstattung einen visuell, sogar verführerischen Charakter erhält und den Krimkrieg zum ersten medial vermittelten Krieg der Geschichte werden lässt. Vgl. hierzu Holzer (2003). S.8, 22.

Im Vergleich zu Muybridge bewegt den französischen Physiologen Jules Etienne Marey ein rein fachliches Interesse am genauen Beobachten und Vermessen von Bewegungsabläufen.<sup>202</sup> Das Auge vermag Einzelbilder nur als Kontinuum zu erfassen, sofern deren einzelne Phasen nicht unter 1/10 Sekunde liegen. Vorgänge, wie Pistolenkugeln im Flug oder auch der Aufprall eines Tropfens auf der Wasseroberfläche<sup>203</sup> können vom Auge nicht wahrgenommen werden. Marey benutzt seine speziell entwickelte Fotografie für wissenschaftliche Studien (zeitliche und medizinische Meßmethoden) und Notationen menschlicher wie animaler visueller Beobachtungen und kombiniert diese in den 70er und 80er Jahren mit einer grafischen Methode, der *Chronophotographie*, mittels einem eigens entwickelten Chronophotographen, auch Wundertrommel genannt.<sup>204</sup>

Im Mittelpunkt seiner Beobachtungen stehen die Bewegungen, die wie es die partielle Chronophotographie *Course de l'homme* (1883) illustriert, eines rennender Mann vorführt. Während Muybridge einzelne Bewegungsabläufe in Phasen zerlegt, strebt Marey deren simultane Ablichtung an. Dafür reduziert er seine Studienobjekte mittels einer schwarzen Kleidung, an der reflektierende Materialstreifen angebracht sind, auf die wesentlichen Bewegungselemente, die von der Stereokamera aufgezeichnet werden und abstrakte und verräumlichte Bewegungsspuren hinterlassen. Diente die *Chronophotographie* der analytischen Sichtbarmachung unsichtbarer Prozesse, so lässt Marey nun Körper unsichtbar werden, um deren Bewegungen als Folge bloßer Strichlinien (verräumlichte Bewegungsspuren) vermessen zu können. In der Abbildung wird sichtbar, dass die Fotografie zum abstrakten Darstellungsmittel von Bewegungen wird.

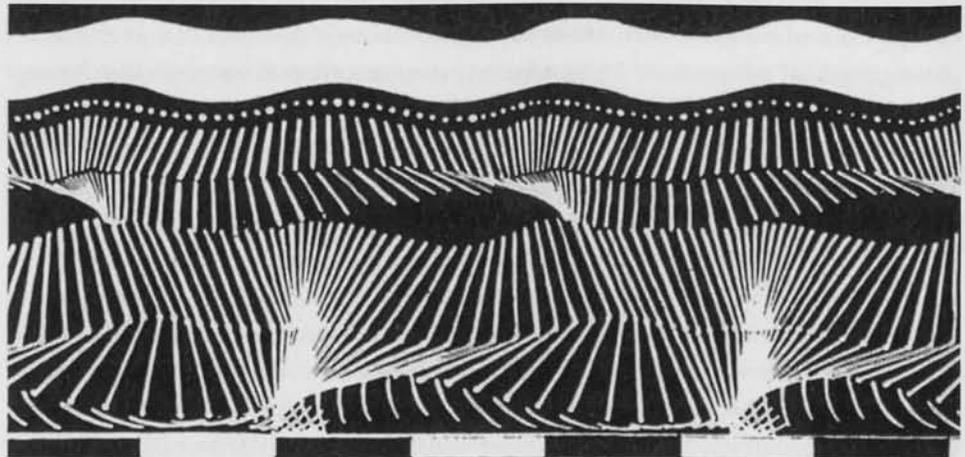
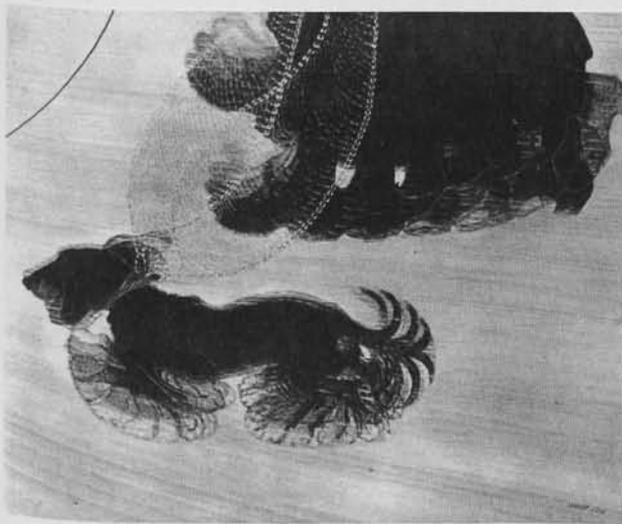


Abb. 13  
Etienne Jules Marey: Course de  
l'homme. 1883.

Das verräumlichte Konstrukt des zeitlichen Nebeneinanders hat sowohl einen wesentlichen Einfluss auf die Malerei ausgeübt, die gemalte Simultandarstellung wie sie Giacomo Ballas *Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine* (1912) zeigt, als auch auf den Film.<sup>205</sup> Die von Marey entwickelte Methodik basiert auf der vorausgehenden analytischen Aufnahme von Bewegungsprozessen aus einem Kamerastandpunkt und anschließender Synthese in der Projektion (Fotografie, Malerei, Film). Daher entdeckt die Fotografie „in den für das Auge unsichtbaren Bewegungen eine allgemeine Grammatik des Lebens. Die Welt, die sich dem Auge darbietet, ist dabei eine völlig andere, als diejenige, die sich der Kamera zeigt.“<sup>206</sup> Es wird eine Sichtbarkeit erzeugt, die neben den materiellen Elemente wie bei Mareys Luftstrombild *Déformations de filets de fumée rectilignes à la rencontre de corps divers* (1900) auch immaterielle Dinge (Rauch) räumlich sichtbar werden lässt.



<sup>205</sup> Deren schnelle Abfolge, betrachtet im Stroboskop-Zylinder (das Drehen der Trommel des Stroboskop-Zylinders bewirkt die optische Verschmelzung von Einzelbildern und erzeugt die Illusion einer Bewegung), erweckt den Eindruck einer Filmsequenz und liefert die Voraussetzung für die Kinematografie.

<sup>206</sup> Stiegler (2006b). S.100.

Abb. 14

Giacomo Balla: *Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine*. 1912.

Abb. 15

Etienne Jules Marey: *Déformations de filets de fumée rectilignes à la rencontre de corps divers*\_vers. 1900.

### 3.3 Das experimentelle Abbild der Dinge: Christian Schad, Man Ray, Laszlo Moholy Nagy<sup>207</sup>

Basierend auf den photogenischen Zeichnungen von Geweben, Pflanzenblättern und -blüthen, die Talbot im [...] *Zeichenstift der Natur* (1844-45) als *photogenic drawings*, *Fotogramme*,<sup>208</sup> beschreibt, widmen sich die Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Abbildung einer abstrakten Dingwelt. Das liegt zum einen in der mikroskopisch vergrößerten Abbildung der dinghaften Welt begründet, zum anderen in der Erschaffung einer imaginären. Nicht die Abbildung der Welt, sondern die Erschaffung dieser interessiert die Künstler.

Es sind die Elemente der Pflanzenwelt, die den Fotografen Karl Blossfeldt faszinieren. Als *Urformen der Kunst*<sup>209</sup> (1928) betrachtet er in den mikroskopischen Aufnahmen Details, die aus einer architektonisch-künstlerisch abstrahierten Reduktion und einem wissenschaftlich-botanischen Aufbau der Pflanzenwelt hervorgehen. Die Schärfung des Sehvermögens wird mit einer vielfachen mikroskopischen Vergrößerung erzielt und lehrt den flüchtigen Betrachter den Formenreichtum einer gleichzeitig „modellierten“ Pflanzenwelt der Natur zu erkennen. Deren ornamentale Arrangements lassen bei Blossfeldts Aufnahmen an abstrakte Phantasien oder visionäre Architekturen denken, in denen das organisch-konstruktive in den Vordergrund tritt. Zum Studienobjekt wird hierbei nicht allein die fotografische Darstellung von Details, sondern dessen Wirkung auf den Menschen in Form eines erweiterten Sehvermögens. Insofern stellen die mikroskopischen Aufnahmen

<sup>207</sup> In ihren Werken sind Elemente, die sich eindeutig in die Interbellumszeit einordnen lassen, hier aber aus Gründen der ähnlichen Methode zeitübergreifend erläutert werden.

<sup>208</sup> Die Erfindung des Fotogramms lässt sich auf die 30er Jahren des 19. Jahrhunderts ersten fotografischen Experimente Talbots mit Kontaktbelichtungen von Blättern oder Geweben zurückführen. Bayard stellte Kontaktabdrucke von Hyazinthen direkt auf empfindlichem Papier und bezeichnet sie als Fotogramme. In: Steinert (1959) S.6. Das Fotogramm erscheint als Umkehrung der Werte: hell wird zu dunkel, wo die Lichtstrahlen ungehindert aufs Papier treffen können. Unter der Sammelbezeichnung Photogramm der Avantgardetechnik sind die Schadographie (Christian Schad) und das Rayogramm (Man Ray) einzugliedern.

<sup>209</sup> Blossfeldt (1928). S.VII.

<sup>210</sup> Vgl. hierzu Stelzer (1966). S.65.

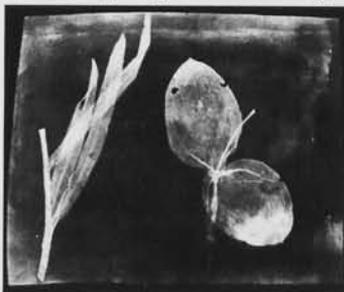
<sup>211</sup> Christian Schad bezeichnete die Fotogramme als Foto-Kompositionen. Erst 1936, anlässlich einer Ausstellung 'Fantastic Art Dada Surrealism' im MOMA in New York, tauchte die von Tristan Tzara geprägte Bezeichnung *Schadographie* (*Shadographs* im engl. entsprechen Schattenspielen) auf. Vgl. hierzu Schad; Auer (1999). S.18f.

<sup>212</sup> Lloyd; Peppiat; Vierny (2002). S.15.

<sup>213</sup> Schad; Auer (1999). S.20.

Abb. 16  
Christian Schad:Schadographie Nr.2.  
1919.

Abb. 17  
William H. Fox Talbot: Orchideenblätter  
April 1839 (photogenische Zeichnung)



einen Übergang dar, zwischen wirklichkeitsabbildenden und räumlichkeitsevozierenden Bildern. Denn die pflanzlichen Studienobjekte suggerieren kein plattes Flächenmuster, sondern einen durch Transparenz und Opazität, Überschneidung und Verdeckung, Licht und Schatten plastisch, modellierten Raum.<sup>210</sup>

Das Licht verführt den Künstler Christian Schad zu künstlerisch-fotografischen Experimenten. Seine Fotogramme, genannt *Schadographien*,<sup>211</sup> entstehen 1918/19 unter Verwendung flacher, zweidimensionaler Texturen, bestimmter Gegenstände und ausgeschnittener Papierformen. Diese werden auf Auskopierpapier von einer Glasplatte gepresst, dem Tageslicht zum „Entwickeln“ (Belichten) ausgesetzt und am Schluß zu asymmetrischen Formen beschnitten. Die achtlos weggeworfenen und von Schad bei Spaziergängen in Auslagen von Cafés oder auf der Straße gefundenen Gebrauchsobjekte, das „Strandgut der modernen Gesellschaft“: Spitzenreste, Schnüre, Tapeziernägeln, Zeitungsausschnitte<sup>212</sup> inspirierten den Künstler. „Ich fühlte mich durch ihre Patina angezogen, durch die von ihnen ausgehende Faszination ihrer Nutzlosigkeit.“<sup>213</sup>



In collagierten Kompositionen aus Wort und Bild entwickeln sie eine Eigendynamik und spiegeln die Realität als permanente Neuerfindung wieder. Das von ihm angewandte technischen Verfahren transformiert und entmaterialisiert die Stofflichkeit der Fundstücke und schafft damit raumlos und spannungsreich wirkende Phantasien.

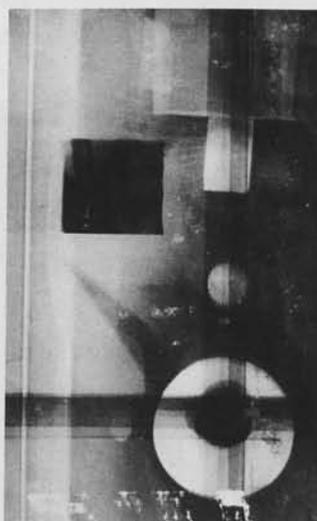
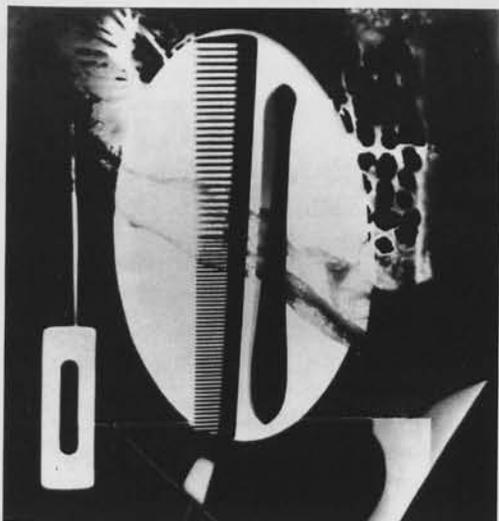
Im Gegensatz zu den *Schadographien* erstellen die Künstler Man Ray und Laszlo Moholy Nagy bei ihren fotografischen Experimenten *Rayogramme* bzw. *Fotogramme/Photogramme*. Sie entstehen ohne Kameraverwendung mit dreidimensionalen Gegenständen auf lichtempfindlichem Papier: „indem sie länger oder kürzer aufliegen, näher oder entfernter gehalten, scharf oder matt mit künstlichen Lichtquellen bestrahlt werden, ergeben sich luminaristische schemata, die den gegenstand derart anders färben, zeichnen, modellieren, dass er seinen körper verliert, nur noch als schimmernde fremdwelt und abstraktion erscheint“,<sup>214</sup> schreibt der Kunstkritiker und Fotograf Franz Roh. Mit der Technik des Fotogramms nehmen die Gegenstände selbst Kontakt mit dem lichtempfindlichen Papier auf und hinterlassen nicht nur Umrisse, sondern auch Schatten, sowie bei transparenten Materialien auch deren innere Strukturen.

Man Ray arrangiert seine Kompositionen mit industriell vorgefertigten Gegenständen und erstellt Negativbilder bei denen Objekt und Licht einen Schatten erzeugen, der des Objektes plastische Form enthüllt. Dabei werden nicht die alltäglichen Gegenstände wie Haarnadeln, Rasiermesser, Musikinstrumente ohne Saiten, Gliederpuppen, etc. deckungsgleich kopiert, sondern unter dem Licht ihrer „kodifizierten“ Verwendung beraubt, sodass neue mikroskopische Formen und Räumlichkeiten, aufgelöster physischer

<sup>214</sup> Roh; Tschichold (1973). S.5-6.

und physikalischer Eigenschaften, entstehen. Die kameralose Fotografie zerleuchtet und durchleuchtet die Dinge förmlich, die auf dem lichtempfindlichen Papier ihre Lichtspuren hinterlassen und dem Betrachter erlaubt, unter ihre Oberfläche, ihre Realität, zu sehen. Das Licht und die Chemie überführt wie in *Les Champs Délicieux* (1922) die Gegenstände in eine andere Existenzform. Sie umgibt ein neuer, ideeller Raum, der in Helligkeitsstufen strukturiert und damit räumlich erscheint.

Daher liegt es nahe, dass der Bauhauskünstler Laszlo Moholy-Nagy die Fotografie als Gestaltung des Lichtes begreift.<sup>215</sup> Mit Licht versucht er die Materie des Imaginären zu ergründen und sichtbar zu machen, angeregt durch die „sublimierte, strahlende, fast stofflose Wirkung“<sup>216</sup> der neuen industriellen, transparenten Materialien<sup>217</sup> und modernen Bauweisen. Sein erstes *Fotogramm* entsteht 1922 und erinnert an einen malerischen Versuch der Flächendurchdringung und gleichzeitig Wahrnehmungsstudie. Sie weist starke Ähnlichkeit mit Hans Richters Filmstudie *Rhythmus* (1921-23) auf.



<sup>215</sup> Moholy-Nagy (1986). S.319.

<sup>216</sup> Ebd.

<sup>217</sup> Dabei ist an die modernen Baukörper aus Glas – in der architektonisch experimentellen Verwendung von Plexiglas – und Stahl zu denken, die durch Licht- und Schattenkontraste scheinbar aufgelöst und atmosphärisch nahezu grenzenlos wirken.

Abb. 18  
Man Ray: *Les Champs Délicieux*. 1922.

Abb. 19  
Laszlo Moholy-Nagy: *Fotogramm*. 1922.

In der Überlagerung oder gegenseitigen Aufhebung der Flächen und lichtdurchlassender Gegenstände entstehen entmaterialisierte, abstrakte und grafische Aufnahmen. Sie lassen den räumlichen Eindruck unendlicher Tiefe entstehen und entsprechen aufgrund der in schwarz-weiß-grauen Abstufungen dem Ausdruck einer durch die moderne Technik veränderten Wahrnehmung, wie sie Simmel beschreibt. Für ihn trägt die beschleunigte Wahrnehmung moderner Transportmittel dazu bei, dass sich ein Farbverlust einstellt, der die Formen und Farben zu verschwommenem Grau transformiert. Dieser Grauton ist für Simmel Ausdruck eines von der Großstadt ausgehenden Unbehagens und einer Bedrohung, die sich in der „Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge, [...] in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung [...]“<sup>218</sup> äußern.

<sup>218</sup> Simmel (2006). S.20.

Insofern kann das Fotogramm nach Meinung Andreas Haus' als rein optische Wahrnehmungsform betrachtet werden. Sie repräsentiert eine „individuelle, stofflich-haptische Empfindung“, die „in der modernen Welt nicht mehr zu realisieren war.“<sup>219</sup> Als solche dominiert die abstrakte und perspektivlose Formation der Elemente, bei denen nach Kracauers Beobachtungen „räumliche Tiefe und flächenhafte Ausdehnung [...] auf seltsamste miteinander verschlungen [sind], und vermeintlich wohlbekannt Objekte sich in unverständliche Muster [verwandeln].“<sup>220</sup> In der Aufsicht senkrecht von oben erzeugt die mikroskopische Fotografie einen visuell-imaginären Raum. Ihn produzieren die Gegenstände der Alltagswelt, die zu grafischen Mustern angeordnet und modifiziert werden.

<sup>219</sup> Haus (1978). S.25.

<sup>220</sup> Kracauer (1985). S.32-33.

### 3.4 Das städtische Abbild von Raum: Jean-Eugène-Auguste Atget, Alfred Stieglitz

In Kapitel CI 3.1 wurde bereits erwähnt, dass die Fotografie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts es sich unter anderem zur Aufgabe macht, sowohl der Großstädte historische Bauwerke und Denkmale als auch deren Wandlungsprozesse zu dokumentieren.

Dem französischen Architektur- und Stadtfotografen Jean-Eugène-Auguste Atget ging es bei seiner Arbeit nicht um die repräsentative Darstellung der modernen, aus der Hausmann'schen Planung (1853-72) hervorgegangenen Räume von Paris, sondern den von ihr verschont gebliebenen alten Räume mit ihren Straßen und winkligen Gassen, Hinterhöfen und Tordurchbrüchen, architektonischen Details, Schaufenstern, Laden- auslagen und Interieurs. Damit knüpft er um 1900 an die auf Initiative der *Commission des Monuments Historiques*<sup>221</sup> 1851 begonnene fotografische Aufzeichnung bedeutsamer Bausubstanzen an. Unabhängig von dieser verfolgt er sein fotografisches Ziel: die Dokumentation vergänglicher Stadträume, die er - einer archäologischen Sammlung von Kunst und Architektur gleich - inventarisierte. Seinen dokumentarischen, in der Recherche und Spurensicherung gefertigten Fotografien, verlieh er darüber hinaus poetische Qualitäten.

<sup>221</sup> Die Kommission erstellt Listen mit hunderten historischen, verfallenen oder abrisgefährdeten Bauwerken, deren Dokumentation und Publikation sich u. a. die Fotografen Hippolyte Bayard, Henri Le Secq, Gustave Le Gray und Mestral annehmen.

Abb. 20  
Eugène Atget: Coin de la rue des Francs-Bourgeois et de la rue Viellile-du-Temple. um 1900.

Abb. 21  
Alfred Stieglitz: The Flatiron. 1902-03.



Aus der Perspektive eines Flaneurs richtet Atget die Kamera auf die Pariser Alltagswelt in Augenhöhe, die er einem poetischen Leitmotiv unterordnet, das sich nur durch rein bildnerische Mittel, durch Isolierung der Objekte, Licht- und Schattenwirkung gestaltet. Für Benjamin wirken diese Fotografien von jeglichen Atmosphären „[be]reinigt“ und „befreit“,<sup>222</sup> wodurch die städtischen Motive neu entdeckt und hervorgehoben werden. In der Abbildung *Coin de la rue des Francs-Bourgeois et de la rue Vielle-du-Temple* (um 1900) sind dies die spiegelnde und gebogene Schaufensterfront eines Gebäudes, vor der die Straßenkreuzung verläuft. Die Aufmerksamkeit im Bild liegt auf der im Licht reflektierenden Fassade - vor der ein Gendarm und Lastenträger steht - und den Bewegung bzw. -spuren der weiteren Figurenschemen. Die Einstellung und lange Belichtungszeit der ansonsten klaren Aufnahme führt eine traumhafte und gar surrealistische<sup>223</sup> Wirkung der Pariser Straße herbei. Zudem erzielt die schräg ins Bild verlaufende Straße mit ihren Lichtspuren eine Dynamisierung der Bildwirkung. Die Straßenkreuzung ist ansonsten leer und erscheint mit Benjamins angeführten Vergleich „ausgeräumt wie eine Wohnung, die noch keinen neuen Mieter gefunden hat.“<sup>224</sup>

<sup>222</sup> Benjamin (1963), S.57.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd. S.58.

Atgets fotografische Technik dem 19. Jahrhundert angehört, seine Fotografien jedoch die zukünftigen Räume des 20. Jahrhundert als bildhafte Imagination darstellen. Sie oszillieren zwischen Vergangenheit und Gegenwart und der Repräsentation materiell realer Räume und immateriell imaginierter. "His technique belonged to the nineteenth century; his vision firmly belongs to the twentieth. His gaze was direct and frank; but he, more than anyone, was able to make the imaginary coexist with the real. And so he invented modern photography."<sup>225</sup>

<sup>225</sup> Beaumont-Maillet (1992). S.28.

Mit vergleichbaren dokumentarischen Ansätzen einer modernen Fotografie gründet sich 1902 unter der Leitung von Alfred Stieglitz eine Gruppe künstlerisch orientierter Fotografen mit dem Namen *Photo-Secession*<sup>226</sup> in New York. Im Zeitalter der Industrie, der Maschinen, der großen Städte und der Entwicklung der Naturwissenschaften plädiert die kunstfotografische Bewegung dafür, ohne die zuvor angewendeten künstlerischen Darstellungsmethoden auszukommen und die urbanen Räume der sich wandelnden Stadt als resolute Interpretation ihrer äußerlichen städtischen Gegebenheiten wiederzuspiegeln. Mit diesen Absichten wird der Fotograf zum genauen Beobachter der vielschichtigen, räumlichen Aspekte und verleiht diesen eine „bildhafte Ausdruckskraft“.<sup>227</sup> Den Ausdruck impliziert die Anwendung des impressionistischen Stils, dem die festen Konturen fehlen und Strukturen nur mittels extremer Gegensätze von Licht und Schatten angedeutet oder ersetzt werden.<sup>228</sup> Es wird ein Bildcharakter erzeugt, der an optische Eindrücke piktoraler Fotografien erinnert, deren Entstehen der Kunstkritiker Sadakichi Hartmann 1904 wie folgt erklärt: „Man verlasse sich auf das Auge, auf den eigenen guten Geschmack und das Wissen um die Bildkomposition, man beachte jeden Wechsel von Farbe, Licht und Schatten, man studiere die Linien, die Valeurs und die Raumaufteilungen und warte geduldig, bis sich die Szene oder der Gegenstand des Bildes, das einem vorschwebt, im Augenblick höchster Schönheit offenbart; kurz, man komponiere das Bild [...], dass das Negativ absolut perfekt ausfällt und keiner oder nur geringer Manipulation bedarf.“<sup>229</sup> Mit dieser Methode und Intuition zeichnen sich fotografische Tendenzen ab, die die Sujets und Darstellungsweisen der Maler bevorzugten und solche, die sich der fortschrittlichen, entwickelnden Stadt und den sich manifestierenden urbanen Motiven von Dynamik und Rhythmik verpflichtet fühlten.

<sup>226</sup> *Secession* war eine Manifestation innerhalb der als Jugendstil bezeichneten Kunstform vor der Jahrhundertwende. Auf der Suche nach neuen Elementen und technischen Fortschritten der zwei- als auch dreidimensionalen Künste spaltet sie sich vom Konventionellen ab. Vgl. hierzu Porter (1985). S.7.

<sup>227</sup> Ebd. S.10.

<sup>228</sup> Newhall (1998). S.169.

<sup>229</sup> Ebd. S.173.

Der Entwicklung der Metropole folgend, produziert Stieglitz - wie nach ihm auch Steichen (Abb. 11) - die Fotografie *The Flatiron* (1902-03), welche das zur damaligen Zeit an der 23sten Straße nahe der Kreuzung von Fifth Avenue und Broadway in New York errichtete, markante Hochhaus zeigt. Die Komposition des Bildes stellt das Gebäude als einen solitären, unwirklich erscheinenden Schiffsbug in der Landschaft dar. Bedingt durch eine rechtwinklige Ablichtung im Vertikalformat vor nebulösem Hintergrund verliert das architektonische Objekt mit dreieckigem Grundriss an Massivität. Die Technik der Aufnahme, das monolytische Bauwerk und die sinnliche Atmosphäre eines Wintertages erzielen einen diffusen Effekt, der die Modifikation des mehrdimensionalen Raumes mit seiner Landschaft und Architektur bewirkt.

Neben dieser Einzelmotiv-Fotografie zeichnet Stieglitz die komplexen Veränderungen der modernen Stadt New York sowie des Stadtbildes zu einer steil emporragenden Stadtsilhouette auf und beschreibt seine Absichten eines „New York of transition.“ Bei dem „The Old gradually passing into the New...the Spirit of that something that endears New York to one who really loves it – not for its outer attractions – but for its deepest worth - & significance. – The universal thing in it.“<sup>230</sup> Ähnlich wie Atget dokumentiert Stieglitz die Großstadt, jedoch in der Gegenüberstellung ihrer alten und neuen Räume, ihrer Ausdehnung und Verdichtung vertikaler Geometrien, die von Atmosphäre (Dunst, Dampf und natürlichem Licht) umhüllt werden. Stieglitz' Bilder von New York sind somit vergleichbar mit denen in der Literatur von Paris, Berlin und Tōkyō.

<sup>230</sup> Whelan (2000). S.116.

Die Fotografie reflektiert die ungeschönte Objektivität der rasant sich entwickelnden Stadt (Stieglitz) oder negiert sie (Atget), wobei ihre formalen und von Klarheit gezeichneten Kompositionen von einer natürlichen Unschärfe von Licht und Schatten überzogen werden. Unter dem Begriff der reinen Fotografie, der *Straight Photography*, werden sie als Ausdrucksmittel der Zukunft bekannt.<sup>231</sup>

<sup>231</sup> Vgl. hierzu Stieglitz (1997). S.33.

#### 4. Im Film

##### 4.1 „motion picture snapshots“<sup>232</sup> des städtischen Lebens en Plein air: Berlin & die Gebrüder Lumière *Potsdamer Platz in Berlin, Hallesches Thor in Berlin (1896)*, Paris & die Gebrüder Skladanowsky *Unter den Linden in Berlin, Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz in Berlin (1896)*

<sup>232</sup> Deutelbaum (1979). S.29.

Die Möglichkeit, Bewegungsabläufe als „eine neue Art des Zeichnens“<sup>233</sup> abbilden zu können, führt die Fotografen Lumière, als Nachfolger der Pioniere Marey und Muybridge, zum Film. Der Cinématographe verwandelt die auf dem Zelluloidstreifen als Phasenbilder fixierten Lebensvorgänge zu einer bewegten Illusion – in einem Bildtakt von mindestens 16 bis 20 Bildern pro Sekunde und einer Zeitdauer von circa 50 Sekunden. Den maschinell bewegten Bildern gelingt es, „das Alltagsleben nach der Art der Fotografien“<sup>234</sup> zu repräsentieren und aus ihrer statischen Rolle zu befreien: „Straßenbilder mit Omnibussen und sonstigem Verkehr; eine Schmiedewerkstätte mit noch größerem Raucheffect; zum Schluß das Meer: Ansicht eines Seebades [...]; gewöhnliche Photographie! Plötzlich beginnt das Meer Wellen zu werfen [...]. Das Publikum ist außer sich vor Entzücken“,<sup>235</sup> berichtet die Presse am 26. Februar 1896.

<sup>233</sup> Sadoul (1957). S.15.

<sup>234</sup> Kracauer (1985). S.57.

<sup>235</sup> Loiperdinger (1999). S.134-35.

Nachdem der Schriftsteller Maksim Gorkij am 4. Juli 1896 die Filmvorführung im „Reich der Schatten“ (Kino) besucht hat, schreibt er in der Tageszeitung *Nižegorodskij* zu den auf der Leinwand erscheinenden Straßenbildern von Paris: „alles ist grau, auch der Himmel über all dem ist grau. Man erwartet nichts Besonderes von so einem vertrauten Anblick [...]. Doch plötzlich beginnt die Leinwand seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. [...] alles bewegt sich, lebt, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin. Und alles ist lautlos, schweigend, absonderlich. Man hört nicht das Rumpeln der Räder auf dem Straßenpflaster, nicht das Trappeln der Schritte, keine Stimme, nichts – nicht eine einzige Note jener vielschichtigen Symphonie, die immer die Bewegung von Menschen begleitet.“<sup>236</sup> Für Gorkij wird augenfällig, dass dem lebendigen Handlungsgeschehen im Film die Farben und Töne der vielschichtigen großstädtischen Sinfonie abhanden gekommen sind. Nur ein niedergedrücktes, unglückliches und irgendwie beraubtes Leben erscheint auf den Projektionswänden, bei dem ganze Städte mit Schlaf überzogen wurden, Pariser Straßen verhext, mehrgeschossige Häuser und Menschen in gleichen Proportionen zusammengepresst und verkleinert wurden.<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Bochow (1995). S.13.

<sup>237</sup> Ebd. S.14.

<sup>238</sup> François-Henri Lavenchy-Clarke, Stollwercks Partner, in einem Brief an Ludwig Stollwerck am 25.01.1896 aus Paris. In: Loiperdinger (1999). S.102.

<sup>239</sup> Eskildsen; Horak (1979). S.44.

<sup>240</sup> Kracauer (1984). S.21 und Möbius; Vogt (1990). S.10.

Die ersten öffentlichen Aufführungen leicht zitternder Szenen<sup>238</sup> der Gebrüder Lumière sind am 28. Dezember 1895 im Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris<sup>239</sup> zu sehen – die der Gebrüder Skladanowsky knapp zwei Monate zuvor, im Berliner Wintergarten, am 01. November 1895.<sup>240</sup> Es sind einminütige Szenarien die nach den dokumentierten Orten benannt sind und sowohl das Zeitgeschehen der modernen Großstadt, als auch deren Strukturen – aus der sich die filmische Dramaturgie entwickelt – präsentieren.

Inmitten des turbulenten Treibens der Stadt positioniert der Kameramann der

Gebrüder Lumières im Film Nr. 220 *Potsdamer Platz in Berlin* (1896)<sup>241</sup> sein Aufnahmege-  
 rät auf dem Bürgersteig des Verkehrsknotenpunktes und erfasst vorbeieilende Passanten  
 und Pferdewagen auf Augenhöhe. Das noch nasse Kopfsteinpflaster der Straße mit  
 eingelegten, den Straßenverlauf grafisch betonenden Straßenbahnschienen erstreckt sich  
 fast bis zur Bildmitte, an die sich im Hintergrund eine 4-5 geschossige Eckgebäudezeile  
 anfügt. Die zu beiden Fluchtpunkten des Bildes hin enteilenden oder erscheinenden Pas-  
 santen, Straßenbahnen und Pferdewagen lassen den weiteren Straßenverlauf über den  
 Bildrahmen hinaus erahnen. Das Objektiv erfaßt hier städtische Ereignisse und Räume  
 – den Platz mit weiterführenden Straßen und begrünten Boulevards, die über den Bild-  
 raum hinausexpandieren oder aber wie im Film Nr. 428, *Hallesches Thor in Berlin* (1896),  
 mittels der die Seiten flankierenden historischen Stadttore eine Rahmung erhalten. Im  
 symmetrischen Bildaufbau, bestimmt durch die Anlage der Torbauten, wirkt – mit der  
 Friedenssäule im Hintergrund – das weite Rondell des Belle-Alliance-Platzes als zentrale  
 Spiegelachse, die ein identisches Bild liefert. Betonung erhält diese Bildstruktur durch den  
 oberen und unteren Bildrand säumende Schienenstränge und Oberleitungen, in deren  
 Flucht sich die Passantenströme konzentrieren. Das Filmstill verdeutlicht, wie die Kame-  
 raposition die Bildkomposition definiert und damit in einer weitgehend fragmentierten  
 und chaotisierten Welt zu formalen Organisations- und virtuellen Ordnungsprinzipien der  
 Alltagswahrnehmung von Raum und Zeit gelangt.<sup>242</sup> Die filmische Wahrnehmung bietet  
 somit dem komplexen Raumgefüge eine für den Medienphilosophen Lorenz Engell äs-  
 thetische „Ordnung der Dinge“<sup>243</sup> an. Der ausgewählte Stadtraum im Film wird wie in der  
 Literatur zur sichtbaren Bildstruktur, einem „structural Patterning.“<sup>244</sup>

<sup>241</sup> Lumière-Filme aus Deutschland (1896-1897) In: Loiperdinger (1999).

<sup>242</sup> Vgl. hierzu Elsaesser (2001). S.35f.

<sup>243</sup> Engell (1995). S.111.

<sup>244</sup> Deutelbaum (1979). S. 37.

Abb. 22

Lumière: Potsdamer Platz in Berlin. 1896.

Abb. 23

Lumière: Hallesches Thor in Berlin. 1896.

Abb. 24

Skladanowsky: Leben und Treiben am  
 Berliner Alexanderplatz in Berlin. 1896.



Abb. 25

Skladanowsky: Unter den Linden in  
 Berlin. 1896.



<sup>245</sup> Vgl. Kolditz (1990). S.103-104.

<sup>246</sup> Die Filmanalysen beziehen sich auf das vom Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin, im Jahre 2001 rekonstruierte Originalmaterial.

<sup>247</sup> Skladanowsky (30.04.1863-30.11.1939). S. 115f-g.

<sup>248</sup> Laut Peters zeichnen die Operateure in einer Standardentfernung von ungefähr 12 Fuß (3.65m) ihre Motive meist in der Zentralperspektive oder der Frosch- und Vogelperspektive („low-high angle“) auf. Die zentralperspektivische, tableauartige Einstellung entsprach dem „idealen“ Abstand eines Theaterzuschauers, lieferte in bekannter statischer Betrachtungsweise ein dokumentarisches Bild des Stadtgeschehens. Peters (2002). S.37.

<sup>249</sup> Segeberg (1996). S.342.

<sup>250</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 2.1. S.22f.

<sup>251</sup> Die Lumieres, beziehungsweise deren Operateure (soviel wie Kameramänner), lassen sogenannte „vues“, gleichbedeutend mit Ansichten (Die Filmstreifen von ca.17m Länge und 50sec Projektionsdauer bestehen aus Einzelbildern. Als Film wird seinerzeit nur das Filmmaterial genannt; Projektionen auf der Leinwand sind „Bilder“. Vgl. hierzu Loiperdinger (1999). S.197.  
<sup>252</sup> Kracauer (1985). S.58.

Die Bewegungen der Passanten und Fahrzeuge auf die Kamera zu und von ihr weg, in das Bild hinein, evozieren eine räumliche Tiefe,<sup>245</sup> welche durch die leicht schräge Aufnahme von höheren Standorten wie in den Filmen der Gebrüder Skladanowsky noch verstärkt wird. So filmten die Skladanowskys vom ersten Stockwerk aus, nach eigenen Angaben durch die große Spiegelscheibe des Papiergeschäftes von Jürgens, das *Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz in Berlin* (1896).<sup>246</sup> Im Drehbuch notiert Max Skladanowsky: „Der Blick vom Apparat beherrschte den ganzen Alexanderplatz und die Königstraße, links mit dem Rathausturm abschließend. Aus dem Bahnhof Alexanderplatz fuhr gerade ein Personenzug heraus, seine Dampfvolken über den Platz sendend. Ein anderer Zug fuhr in den Bahnhof hinein. Auf dem Platz bewegte sich viel Publikum und Fahrzeuge. Von der Königstraße näherte sich ein großer Pferdebahnwagen, von zwei Pferden gezogen, während links im Bilde der kleine einspännige Pferdebahnwagen erschien, der damals die Verbindung mit Weissensee herstellte und Teilstrecken für 5 Pfennige hatte.“<sup>247</sup>

Im fast symmetrischen Bildaufbau richtet die Zentralperspektive den starren Blick zum distanzierten Geschehen,<sup>248</sup> zentral in die vertikal verlaufende Königstraße, die vom mehrspurigen Verkehr der Fußgänger, Pferdeeisenbahnen und Lastkarren belebt wird. Plötzlich scheinen die geschlossenen Gebäudefluchten sich zu öffnen, als in der Mitte des Bildes ein Dampfzug von rechts nach links die vorher unbemerkte Eisenbahnbrücke überquert und zwischen den Gebäuden verschwindet. Im Bild der leichten Aufsicht überlagern sich zeitlich und räumlich die unterschiedlichen Höhenniveaus der sich konträr gestaltenden Stadt, mit einer lebhaften, geradlinigen Bewegung der Verkehrsströme auf Straßenniveau und kreuzender, horizontaler Bewegung der Bahn in luftiger Höhe. Der Verkehr am Alexanderplatz durchzieht den städtebaulichen, dreidimensionalen Raum, bricht ihn für einen Moment mit aufsteigenden Dampfvolken auf und lässt ihn dann wieder in seiner zweidimensionalen Projektion lesbar werden.

Die Aufnahme *Unter den Linden in Berlin* (1896) - vom Balkon des früher im ersten Stockwerk befindlichen Cafés Bauer an der Ecke Friedrichstraße - zeichnet die Szenerie durch einen „vorstrukturierte[n] Fenster-Rahmen“<sup>249</sup> auf. Hier wird das filmische Bild ähnlich E.T.A. Hoffmanns literarischem Bild in *Des Vettters Eckfenster* (1822)<sup>250</sup> durch den Fensterblick gerahmt und durch einen Gebäudeblock im Hintergrund geschlossen. Im Zwischenraum breitet sich auf der diagonal im Bild verlaufenden Kopfsteinstrasse ein, mit Worten Max Skladanowsky, eher gemütlicher und beschaulicher Passanten-, Droschken- und Straßenverkehr aus.

Die „motion picture snapshots“ dokumentieren den Stadtraum in der Ansicht, sogenannte „vues“,<sup>251</sup> dessen Struktur zum Kompositions- und Gestaltungselement des Films wird. Das Hauptsubjekt, die Großstadtstraße, erweckt das Interesse der Beobachter, auf der sich spontan bietende Situationen und Ereignisse gemäß des Slogans „La vie prise sur le vif“ - „Das Leben auf frischer Tat ertappt“<sup>252</sup> ausbreiten. Ähnlich den ersten Fotografien konfrontieren die blitzartigen Impressionen den Zuschauer im Kino, einen Passanten der Menge, mit seiner Existenz und alltäglichen Erfahrung: um sein Interesse an bekannter eigener oder unbekannter fremder Umgebung zu wecken.

## 4.2 Die Entwicklung der kinematographischen Sprache

### 4.2.1 Die Herausbildung technischer und künstlerischer Zusatzelemente: Musik, Schauspiel, Filmarchitektur und Licht

„Der Schauspieler trat vor das Objektiv, der Theatermeister stellte die Dekorationen, der Regisseur erdachte und ordnete das Spiel, bald wurde auch der Dichter zu Hilfe gerufen.“<sup>253</sup> So entstand der Aussage der beiden Film(musik)komponisten Hans Erdmann und Giuseppe Becce zufolge der technisch-künstlerische Fabrikationskreis<sup>254</sup> des frühen Films. Im Zusammenspiel der technischen und künstlerischen Elemente wird Raum im Film nicht bloß abgebildet, sondern wie in der Baukunst und dem Theater räumlich und akustisch mit Schauspiel, Licht und Musik bewusst gestaltet.

Diese Gestaltung geht aus dem Bedürfnis hervor, die Lebenswelt so authentisch wie möglich darzustellen, die - erinnern wir der Worte Gorkijs - auf der Leinwand nur als eine stumme erscheint. Vom Beginn des neuen Mediums werden Versuche gemacht, den Film „aus seiner angeborenen Stummheit zu erlösen“<sup>255</sup> und an die Vielzahl der visuellen und akustischen Eindrücke der Großstadt anzupassen. Die immer länger und thematisch umfangreicher werdenden Filme erläutern sowohl die Monologe vortragender Erzähler, als auch Dialoge der Schauspieler hinter der Leinwand und begleiten die Geräusche und Musik der Orchester. Bei der **Musik**, die Lumières Pianist oder Organist, Skladanowskys Salonorchester produzierte, handelt es sich um eine Begleitung und Beigabe<sup>256</sup> des Films, die nur unterhaltende und illustrative Wirkung besaß. Als ein Zubehör des Interieurs, das für den Pianisten und Musikwissenschaftler Ulrich Rügner<sup>257</sup> den Modalitäten des Aufführungsraums angehört, unterliegt die Musik dem Konzept der Zufälligkeit und freien Improvisation. Zufällig insofern, als das bloße Vorhandensein von Musikern in den Aufführungsstätten - die an der Seite der Bühne saßen - ein „musikalisches Dekor“<sup>258</sup> nahe legte, dem erst durch die Zuordnung von klassischen Musikstücken zu Lichtspielen oder wiederkehrenden Szenen Abhilfe geschaffen wurde. Die Musik erklingt bei der Filmvorführung nicht aus der Leinwand, sondern vor ihr und kompensiert die Distanz sowohl zwischen dem Wahrgenommenen und Vorgestellten, als auch zwischen dem Raum auf der Leinwand und dem der Zuschauenden. Insofern verbindet sie den Raum der Repräsentation (Kino) mit denen des Films zu einer akustischen und visuellen Einheit.<sup>259</sup>

Die akustische Begleitung ist überall dort berechtigt, urteilt Hermann Häfker, wo ein Bild länger dauert und ohne innerliche Steigerung usw. ist, dann kann sie „zu ‚melodramatischen‘ Zwecken, zur Hebung der Stimmung und Unterstreichung des Rhythmus, gleichzeitig zur Beruhigung der optischen Sinne, in ihr recht treten“.<sup>260</sup> Der Schriftsteller formuliert 1913 mit seinen Gedanken über *Kino und Kunst* eine neue Funktion der Musik, die besonders in den folgenden Jahren keine autonome Bedeutung anstreben soll, sondern sich stimmungsstützend den bewegten Bildern unterzuordnen hat.

Als neues Ausdrucksmittel soll sie zwar nicht synchron visuell aber akustisch stilisierend, atmosphärisch und rhythmisch wirken. Dabei versucht die Musik den Takt der Bewegung innerer Vorgänge und äußerer Erscheinungen aufzuspüren und in Analogie dazu zu begleiten. Dadurch intoniert und verstärkt sie die Aussage und Bedeutung im Film, was bei den Stadtsinfonien besonders augenfällig wird. Die Wirkung entfaltet dieses musikalische Prinzip nicht nur akustisch, sondern auch rein visuell. Man spricht von einer „Musik des Lichtes“ von der sowohl die Filmexperimente (Eggeling, Richter, Ruttman) als auch die Stadtsinfonien (Ruttman, Ivens, Vertov) Gebrauch machen. Die visuellen Kompositionen gestalten ihr bildnerisches Material nach Kriterien der musikalischen und zeit-

<sup>253</sup> Erdmann; Becce (1927). S.3.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Kracauer (1985). S.185.

<sup>256</sup> Erdmann (1. Oktober 1927). S.42.

<sup>257</sup> Rügner (1990). S.76. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Rügner am Klavier die Stummfilme der Stadtsinfonie-Reihe am DIF im Sommer 2009 begleitete.

<sup>258</sup> La Motte-Haber; Emons (1980). S.78.

<sup>259</sup> Die Musik im Tonfilm erlaubt eine Lokalisierung und Zuordnung der Art des Raumes, die aufgrund naher und ferner Töne zu Raumausdehnungen und -komprimierungen führen. Sie verhilft somit dem Film zu einer Verräumlichung und Plastizität des Schauplatzes und wirkt „raumanzeigend“ oder gar raumstrukturierend. Arnheim (2002). S.204.  
<sup>260</sup> Häfker, Hermann (1913) S.57.

lichen Organisation. In Analogie zur Partitur (Eggeling, Richter) und musikalischen Satzfolge der Sinfonie (Ruttman, etc.) koordinieren und repräsentieren die Künstler Raum im rhythmischen Takt der Musik. Beiden Konzepten gleich, der visuellen und akustischen Musik, ist die inszenierende und illustrierende Wirkung. Der Unterschied zum frühen Film besteht darin, dass Film und Musik in den 1920er Jahren sich künstlerisch zu verknüpfen versuchen.

Wie die Musik, so wird auch das der Theaterkunst entlehnte **Schauspiel** als künstlerisches Hilfsmittel verwendet, um sinnliche Eindrücke und seelische Wirkungen im Film hervorzurufen. Diese Absicht rückt den Schauspieler in den Mittelpunkt des filmischen Szenarios während dessen unbelebte Natur, die Filmarchitektur, in den Hintergrund gelangt. Dabei kommt es zu keiner bildlichen Separation beider Elemente, der Darsteller und die Filmarchitektur, da sie im Nebeneinander der filmischen Repräsentation erscheinen. Dem Schauspiel wird eher eine zwischen physischer Umgebung des Films und psychischem Erleben der Zuschauer vermittelnde Funktion zugeschrieben.

Der Dramaturgie des Films folgend setzt der Schauspieler seine Mimik und Körpersprache ein. Dramaturgisch vorgegeben ist auch die räumliche Umgebung. Je kulissenhafter der Raum sich präsentiert, desto betonter ist das mimische Spiel des Darstellers. Diese Aussage stimmt nur bedingt, da im Vergleich zu den plastischen Kulissen auf der Theaterbühne der Film das dreidimensionale des Raumes und der Körper durch das auf einer Fläche projizierte Bild ersetzt. „Die Körper hören auf körperlich zu wirken“, stellt der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum fest, „die Farbe fehlt; es regiert die Fläche und die Linie. Die Buntheit der Bewegtheit wird zu einem bewegten Schwarz-Weiß-Bild. Alles ist abgestellt auf den Kontrast.“<sup>261</sup> Dem Schauspieler im Film werden seine akustischen und zum Teil körperlichen Eigenschaften entzogen, um sie im Spiel mit stilistischen Mitteln neu zu inszenieren. Diese Aussage belegt Karl Heinz Martins Film *Von morgens bis Mitternacht* (1920), in dem der Schauspielakt zu einer „stilisierenden Komposition der Ausdrucksbewegungen“<sup>262</sup> wird. Sie spiegeln nicht nur die Gefühle der Protagonisten wieder, sondern verleihen dem Schauspiel und den Kulissen einen im übertragenen Sinne plastischen Ausdruck. In der übersteigerten Inszenierung, bei der die Gesichter und Gliedmaßen der Schauspieler von weißen Umrisslinien auf schwarzen Kleidungsstücken nachgezeichnet sind, heben sie sich von den gleichartigen Kulissen nur durch ihr lebendiges Spiel hervor und erinnern an eine präparierte Versuchsanordnung Mareys. (Vgl. Abb.13)

Die „Inszenierungsleistung“<sup>263</sup> erbringt des Darstellers mimisches und gestisches Spiel sowie dessen körperliche Bewegung. Der auch aus diesem Grunde benannte „Körperkünstler“<sup>264</sup> wird zum produktiven Künstler, dessen Schauspiel zum einen durch die filmischen Ausdrucksmittel wie die Nahaufnahme modifiziert wird. Zum anderen entbindet ihn eine ausformulierte Räumlichkeit im Film von einem überbetonten Darstellungsstil. Die Entwicklung der künstlerischen und technischen Ausdrucks- und Gestaltungselemente, der Filmarchitektur und Parallel- und Assoziationsmontage (inkl. Nahaufnahme), befreit den Schauspieler weitgehend von seinen darstellerischen Aufgaben. War er im Film um 1900 ein „Aktionsträger“ der Erzählung – wie in Gads *Die arme Jenny* (1912) zu sehen – so führt er in den 1920er Jahren als quasi stilisierendes Hilfselement nahezu statische Ausdrucksbewegung aus, mit der er ebenso wie die Strukturen der Stadt, die Straßen und Gebäude,<sup>265</sup> als visuelles Material rhythmisch geordnet wird.

Es zeichnet sich eine Einteilung des schauspielerischen Ausdrucks ab, die der Künstler Hans Richter bereits formulierte.<sup>266</sup> Bei der einen gestaltet der Schauspieler einen „seelischen“ Ausdruck mit dem ihm eigenen, psychologisch und künstlerisch bestimmten Stil. Bei der anderen wird dieser Ausdruck durch die Filmapparatur (Kamera, Montage, Aufführung) „mechanisch“ als eine Ausdrucks-Form verschiedener rhythmischer Bewe-

Abb. 26

Karl Heinz Martin: *Von morgens bis Mitternacht*. 1920.



<sup>261</sup> Tannenbaum (1912). S.18.

<sup>262</sup> Hanke (1981). S.213.

<sup>263</sup> Hickethier (1999). S.26.

<sup>264</sup> Tannenbaum (1912). S.19.

<sup>265</sup> Vgl. hierzu Stepun (1932). S.87.

<sup>266</sup> Richter (1976). S.138.

gungen geschaffen.

Eine weitere Inszenierungsleistung übernimmt die **Filmarchitektur**. Die Räume im Film beginnen sich aus verschiedenen Gründen in die auf den Straßen en Pleinair und die in den Ateliers der Herren Méliès, Warm, Kettelhut, Herlth oder Meidner zu differenzieren. Während einige Filme mit der Kulisse vorgefundener Welten arbeiten, bedingen andere aus film- und produktionstechnischen Gründen eine aus Holz, Gips, Pappmaché und Karton gefertigte Filmarchitektur erdachter Welten. Die Ateliers bieten der Schaffung phantastisch-fiktiver Szenen einen adäquaten Raum, in dem es sich frei von Lärm und Witterung, unter gleichbleibenden und steuerbaren Bedingungen arbeiten lässt.

Im frühen dokumentarischen Film begleiten die urbanen Räume der Stadt mit ihren Architekturen die Handlung als rahmendes Element im Hintergrund der Szenerie. Diese Erscheinung manifestiert sich u.a. in den Aufnahmen der zuvor vorgestellten Filme der Skladanowskys und Lumières. Aufgrund der Beweglichkeit der Kamera beginnt sich das „Dekor“ allmählich aus seinem Hintergrund zu lösen und, wie im italienischen Großfilm Pastrones *Cabiria* (1914), mit dem Geschehen, den erbauten Filmarchitekturen und realen Örtlichkeiten zu verschmelzen. Die Riesenräume, Kolossalbauten und Festungsanlagen, formulieren einen Beginn der Filmarchitektur, die auf diesem Wege „zum vollberechtigten Mitarbeiter im filmschöpferischen Prozeß“<sup>267</sup> heranwächst. Die dekorativen Landschaften und architektonischen Räume stellen nicht länger ein schmückendes Beiwerk dar, sondern werden zum wichtigen Element im Film. Ihre Gestalt von Geometrie und Symmetrie, Linien und Flächen, heller und dunkler Tonwerte erzeugt eine Grundstimmung, welche die Aussage des Films, gar die Gefühle der Schauspieler auszudrücken versucht. Die Objekte der Baukunst - ob als überdimensionale und eindruckweckende Bauten (Pastrone) oder reduzierte und beängstigende Kulissen (Martin) - schließen den Vorgang einer seelischen Handlung in sich ein.<sup>268</sup> Die künstlerisch gestaltete Filmarchitektur erzielt ihre Wirkung indem sie nicht länger als Ansicht, sondern wie der Schauspieler an der Darstellung und Inszenierung des Geschehens teilnimmt.

<sup>267</sup> De Fries (1920-21). S. 65.

<sup>268</sup> Vgl. hierzu Berthold (1979).

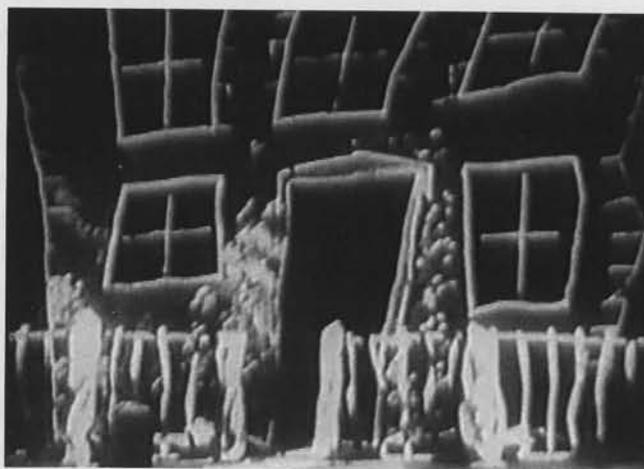


Abb. 27  
Pastrone: *Cabiria*. 1914.

Abb. 28  
Karl Heinz Martin: *Von morgens bis Mitternacht*. 1920.

In Analogie zum real materiellen Raum, muss der nachgebaute oder phantasivoll erdachte eine möglichst exakte Ausformulierung der Oberfläche und Gestalt aufweisen, die einer Anmutung von Realität nahe kommt. Die plastische Vision entsteht aus Aufriss, Schnitt und Detail als eine Zeichnung oder Bild, das erst im maßstabsgetreuen Modell verräumlicht wird. Dieses wird nicht realgetreu, sondern unter der Verwendung optischer Tricks geschaffen. Als perspektivisch errichtetes Fassadenmodell modelliert es die urbane Kulisse für Karl Grunes Film *Die Straße* (1923). (Abb. 55) Die Filmarchitektur

<sup>269</sup> Herlth (1965). S.41.

imitiert in diesem Beispiel das städtebauliche Element einer Straße täuschend echt. Aus dem zweidimensionalen, in Höhe und Breite begrenzten Filmbild lässt das Licht und die körperliche Bewegung der Schauspieler die dritte Dimension, die Tiefe der Räume, lebendig werden. Der Raum an sich, erscheint für den Filmarchitekten Robert Herlth erst im Ablauf des Geschehens als kein statisches, sondern dynamisches und räumliches Gebilde, das die Kamera durch die Bildfolge einzelner Ausschnitte errichtet.<sup>269</sup> In ihm verschmilzt das Schauspiel mit der Filmarchitektur und dem Licht zu einer Einheit.

<sup>270</sup> Kaul (1971). S.5.

Mit diesem Prinzip gestaltet, baut, dehnt, zerlegt und gliedert die Kamera die filmischen Räume und erfindet eine „schöpferische Filmarchitektur.“<sup>270</sup> Diese entstammt zum einen aus den Anregungen einer historischen und gegenwärtigen Baukunst, zum anderen dem ständigen Transformationsprozess filmtechnischer Gestaltungsmittel (Montage, Zeitraffer und -lupe, etc.) Beide, die Baukunst und der Film, entwerfen eine Vorstellung von Raum, dessen Filmarchitektur in der überaus engen Verknüpfung von Raum und Leben entsteht.

<sup>271</sup> DeFries (1920-21). S.82.

So erachtet der Architekt und Autor Heinrich de Fries, die im gleichnamigen Artikel 1920-21 beschriebene *Raumgestaltung im Film* als außerordentliche Inspirationsquelle für die Baukunst, dessen höchsten Wert er darin sieht, „daß der Raum wieder zum Problem wird, daß die Schemata zerbrechen, daß nicht Zukunft mehr Illusion ist, sondern Vergangenheit.“<sup>271</sup> Nicht nur die Filmarchitektur in den Studios, sondern auch die en Plein air beeinflusst die Generierung von Raum. Als Beispiel sei Fritz Langs futuristischer Film *Metropolis* (1927) angeführt, der die modernen Bauwerke der Hochhäuser und Straßenschluchten New Yorks als spektakuläre Kulissenlandschaft in die Babelberger Filmstudios holt. Die Filmarchitektur entwickelt sich aus dem Erleben von physisch realer Stadt und der künstlerischen Durchdringung, das die visionären Raumschöpfungen und Stadtbilder hervorbringt.

Abb. 29-30  
Karl Grune: Die Straße. 1923.



<sup>272</sup> Vgl. hierzu Messter (1936).

Für die Entfaltung einer plastischen Wirkung der Architektur benötigt der Film **Licht**, mit dem es sich von Raum und Zeit relativ unabhängig arbeiten ließ. Diese Bedingungen ermöglichen die Glas- und Kunstlichtateliers Anfang der 1920er Jahre, in denen das Licht, das Sonnen- und später Scheinwerferlicht, als dramaturgisches Element wirkte. Vor der Zeit der Kunstlichtateliers gab es die Glaslichtateliers für Bildhauer und Portraitfotografen, deren Arbeiten vom Sonnenlicht abhängig waren. Insofern war das Licht eher als gleichbleibende Konstante und differenzierte Beleuchtung erwünscht, da eine Veränderung der Sonnenlichtverhältnisse und damit ihrer Schatten einen ständigen Umbau der Dekorationen über den Tag bedeutete. Um diese Voraussetzungen einer optimalen Arbeit erfüllen zu können, wurde in der Kombination von Bogenlampen und Tageslicht gearbeitet. Die Einführung von Scheinwerfern und Aufhellern garantierte für ein gleichbleibendes Aufnehmen der Szenerien.<sup>272</sup>

<sup>273</sup> Kurtz (2007). S.84.



Das Kunstlicht ermöglicht zum einen die plastische Gestaltung von filmischem Raum und Oberflächen, dessen Wirkung der Reliefs und Ornamente - wie zum Beispiel in Pastrones *Cabiria* (1914) - vom Schatten betont werden konnte. In Grunes *Die Straße* dagegen bohren „unregelmäßig [...] dunkle Kernschatten [...] Löcher in die Häuser, helle Lichtkugeln blähen die Atmosphäre künstlich leuchtend auf [...]“,<sup>273</sup> um eine unwirkliche Intensität der optischen Wirkung des Nachtgefühls zu erzeugen. Die Lichtgebung wirkt somit raumtransformierend, sie betont und abstrahiert Architekturen und Figuren, die als figurale Silhouetten zur Darstellung kommen oder im Hintergrund einer imaginären Realität verschwinden. Zum anderen animiert das elektrische Licht zu Außenaufnahmen der großstädtischen Räume bei Nacht. Mittels Bogenscheinwerfern und akzentuierenden Spots (Strahlern) musste die tatsächliche Beleuchtung verstärkt werden, um die gewünsch-

ten Sichtbarkeiten der vorgefundenen Räume zu erzeugen. Das Licht führt bei den ausgewählten Werken nicht nur zu einer Raumerweiterung im Zyklus von Tag und Nacht, sondern wird bei den abstrakten Filmen zu einem Gestaltungsmittel, um imaginären Raum zu entwerfen und visuell erlebbar werden zu lassen.

Das Zusammenspiel der technischen und künstlerischen Zusatzelemente Musik, Schauspiel, Filmarchitektur und Licht beginnt nach Arnheim eine „geformte“<sup>274</sup> Abbildung von Realität zu erzeugen. Mit der Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel erfährt sie eine raumverändernde Modifikation.

<sup>274</sup> Arnheim (2002). S.55.

#### 4.2.2 Die Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Kamerafahrt, Kameraschwenk, Nahaufnahme,<sup>275</sup> Überblendung und Filmschnitt<sup>276</sup>

Der frühe Stummfilm versuchte in Analogie zur Fotografie dem Bürgertum bei der Aneignung einer sich wandelnden Wahrnehmung behilflich zu sein und erlag dabei seinen eigenen technischen Reglementierungen. Die Länge des Filmmaterials begrenzte die Dauer des Films,<sup>277</sup> dem daraufhin nur das „zeigen“ (showing)<sup>278</sup> einer dokumentarischen oder theatralischen Szene gelingt.

<sup>275</sup> Die Nahaufnahme, das „Nahe“, ist die wörtliche Bedeutung des englischen „close up“ und identisch mit dem Begriff Großaufnahme. Vgl. hierzu Eisenstein (1960). S.209.

<sup>276</sup> Balázs (2001a). S.54f. Balázs betrachtet den Kameraschwenk der panoramierenden Kamera, die Nahaufnahme und Überblendung als „Montage ohne Schnitt“.

<sup>277</sup> Loiperdinger (1999). S.12 spricht von einer durchschnittlichen Filmlänge von 17 Metern und einer Vorführung dieser von maximal 50 Sekunden.

<sup>278</sup> Vgl. hierzu Gaudreault (1990b). S.274-81.

In einer Verkettung von eher fotografischen Einzelbildern fügt sich deren Handlung, welche die statisch fixierte Kamera mit dem gerahmten Blick aus der Distanz aufzeichnet. Die Kamera erzeugt sowohl räumlich als auch zeitlich begrenzte Dokumente eines Ortes. Die moderne Stadt und ihr dynamisches Geschehen jedoch verlangten eine zeitgemäße Anpassung des Films, welche ihre neuen Merkmale mit narrativen und der beschleunigten Wahrnehmung entsprechenden Bildern widerspiegeln sollte. Erst mit der Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel konnten sich die Eigenschaften des „Erzählens“ (telling)<sup>279</sup> entfalten:

Bewegten sich bisher nur die Objekte, Verkehrsmittel und Passanten im Filmbild, so versetzen die Kameramänner der Lumières die Kamera selbst in Bewegung. Mit sogenannten „phantom rides“,<sup>280</sup> Geisterfahrten auf und aus dem Zug oder Fahrten mit der Gondel, erhascht die mobil gemachte Kamera Bildausschnitte, in denen sich die Lebendigkeit der Szenerie widerspiegelt. Die **Kamerafahrt** erfolgt mit dem Ziel, den Blick vom fahrenden Objekt aus auf die zu dokumentierende Szenerie zu richten. Die Geschwindigkeit und Route der fahrenden Objekte bestimmt die beschleunigte Wahrnehmung vom Raum und seinen Ereignissen. Die auf diese Weise erzielte Kamerafahrt verwenden die Lumières im Dokumentarfilm, Perrigot und Doublie in den Moskauer Wochenschauen.<sup>281</sup> Eine weitere Art der Kamerafahrt entdeckte der spanische Kameramann Segundo (de) Chomon während der Filmaufnahmen zu Pastrones Monumentalfilm *Cabiria* (1914). Daher sei dieser Film als stringentes Beispiel für die Kamerafahrt im Spielfilm genannt. Mit einer auf Rädern montierten Apparatur (carello) wird es möglich, den Schauspielerebewegungen in die Szenerie zu folgen. Zwangsläufig erfordert die Begleitung des Schauspiels eine konstruktive und gestalterische Veränderung der Kulissen, die einen plastisch und dreidimensional räumlichen Effekt durch die Staffelung von Vorder-, Mittel-, und Hintergrund erzeugen.<sup>282</sup> Die Kamerafahrt dringt in die dritte Dimension des Raumes ein, bei der sich maßstäbliche Relationen und realgetreue Proportionen architektonischer Bauten und Dekorationen entdecken lassen. Anstelle der gemalten Hintergründe aus Leinwand oder Pappe modellieren und intensivieren Oberflächen und Materialien aus Rabitz, Holz und Stuck das sinnliche Erleben von Raum, bei dem auch das Phänomen der Zeit spürbar wird.<sup>283</sup> So gleitet die Kamera in Pastrones Film, mit den Worten von Peter Weiss, „über die spiegelglatten Marmorböden, [...] drängt sich zwischen den Volkshaufen und

<sup>279</sup> Vgl. hierzu Elsaesser (2002). S.54.

<sup>280</sup> Mitte 1896 begannen die Lumières Kameraleute am Cinématographen auszubilden. Einer von ihnen, Alexandre Promio drehte 1897 einen Film in Venedig, bei dem zum ersten Mal die Kamera selbst (Fahrt dieser mit der Gondel auf dem Grande Kanal) in Bewegung gebracht wurde. Vgl. hierzu Engell (1992). S.4. und Sadoul (1953). S.3.

<sup>281</sup> In diesem Zusammenhang sind auch die Kameramänner Eugen Schufftan (*Metropolis*, 1927) und Karl Freund (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920) anzuführen, die mit der „entfesselten Kamera“ neue Blickweisen und Wahrnehmungen des *Neuen Sehens* nach der Jahrhundertwende begründeten.

<sup>282</sup> Vgl. hierzu Salt (1992). S.127.

<sup>283</sup> Vgl. hierzu Weihsmann (1988). S.63.

<sup>284</sup> Weiss (1995). S.153.

steht überwältigt unter dem turmhohen Götzenbild des Baaltempels.<sup>284</sup> Das Sehen und Wahrnehmen von Raum verdichtet sich mit der Zeit, in der sich der Raum erschließt und eine Erfahrung vermittelt, die als Anpassung an das neue räumliche, allumfassende Sehen betrachtet werden kann.

Neben der Fahrt erlaubt auch der **Kameraschwenk** eine maximale Beweglichkeit der Kamera. Beim horizontalen und vertikalen Schwenk verfolgt die Filmkamera ihr Objekt nach oben oder unten, nach links oder rechts im Bildausschnitt und fertigt mit der gleichförmigen Bewegung zudem eine gesamtheitliche Aufzeichnung von Ereignissen und Objekten an. In Form einer Gesamtansicht dokumentiert Thomas Alva Edison 1901 eine Raumkonstellation, die sich vor seiner Kamera auf dem Ausstellungsgelände der *Pan-America-Exposition*, eine Weltausstellung in Buffalo, New York bietet. In seiner Filmaufnahme vom *Circular Panorama of (the) Electric Tower* öffnet sich mit einem horizontalen Schwenk das Sichtfeld zu einem 360° Raumkontinuum.

<sup>285</sup> Balázs (2001a). S.59.

Mit der von Balázs treffend benannten „panoramierenden Kamera“<sup>285</sup> wird der Raum und seine Objekte immerfort im Bild gezeigt, als gleichsam lückenlos ertastet und beschrieben. Der Beobachter bleibt, ob beim Schwenk und der Fahrt, im Raum, der mit dem panoramierenden und fahrenden Apparat erlebbar wird. Während dieses Vorganges lässt sich der Abstand der Objekte im Raum gedanklich abschreiten und zeitlich erfassen.

Im Sinne einer Abstandsveränderung konfrontiert die **Groß- bzw. Nahaufnahme** den Zuschauer mit einem einzelnen, aus dem Gesamtkontext herausgerissenem Ereignis oder Objekt. Der Gesamtkontext wird zerstört, um mit dem isolierten Objekt eine unmittelbare Nähe zu erzeugen. Es ist ein Vorgang, der das Universum des „Mikrokosmos“ zu ergründen versucht und bereits in der Fotografie wissenschaftliches und künstlerisches Interesse weckte. Der Fotograf Blossfeldt<sup>286</sup> benutzt bei seinen Naturstudien das Mikroskop als technisches Hilfsmittel um materielle Dinge erforschen zu können. „Das Mikroskop“, so leitet Karl Nierendorf Blossfeldts *Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder* ein, „offenbart Weltsysteme im Wassertropfen, und die Instrumente der Sternwarte eröffnen die Unendlichkeiten des Alls. Die Technik ist es, die heute unsere Beziehungen zur Natur enger als je gestaltet und uns mit Hilfe ihrer Apparate Einblick in Welten schafft, die bisher unseren Sinnen verschlossen waren. Die Technik ist es auch, die uns neue Mittel zur künstlerischen Gestaltung an die Hand gibt. [...] Sowohl unsere Architektur, Ingenieurbauten, Autos, Flugzeuge, wie Film, Radio, Photographie bergen phantastische Möglichkeiten hohen ästhetischen Ranges, und tausend Anzeichen beweisen, daß der so oft beklagte Sieg der Technik kein Sieg der Materie ist, sondern des schöpferischen Geistes, der sich nur in neuen Formen manifestiert.“<sup>287</sup> Nierendorf spricht die technischen und gleichsam gestalterischen Möglichkeiten an, mit denen die mikroskopischen Aufnahmen in der Fotografie analog zu den Nahaufnahmen im Film neue Sichtbarkeiten und Zusammenhänge eröffnen. Währenddessen man den Objekten des Films näher kommt, heben die Aufnahmen sie aus dem Raum heraus. Der Raum umgibt die Dinge noch stets, lässt sie damit jedoch in einer anderen Dimension erscheinen.<sup>288</sup>

<sup>286</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 3.3. S.35.

<sup>287</sup> Blossfeldt (1928). S.VII.

<sup>288</sup> Vgl. hierzu Balázs (2001a). S.16.

<sup>289</sup> Vgl. hierzu Benjamin (1963). S.35-36.

<sup>290</sup> Panofsky (1999). S.28.

Abb. 31

Urban Gad: Die arme Jenny. 1912.



Sie ist die Folge der Herauslösung der Einzelemente aus der räumlichen Komposition. Mit dieser Methode lassen sich bislang ungeachtete Details betonen als auch banale Milieus und Schauplätze erforschen.<sup>289</sup> Als filmisches Beispiel sei an dieser Stelle Urban Gads *Die arme Jenny* (1912) genannt. In einer Zeit, zu der es noch keine Tonspur gibt, welche das gesprochene Wort auf dem Zelluloidstreifen fixiert, konzentriert sich die Nahaufnahme auf die Physiognomie des Schauspielers. Sein Mienen- und Gestenspiel verwandelt das Gesicht zu einem Schauplatz, bei dem die kleinste körperliche „Regung [...] zum ausdrucksstarken Ereignis im sichtbaren Raum“<sup>290</sup> wird. Im Fall der armen Jenny verleihen die Ereignisse Jennys dramatischer Lebensentwicklung einen bildhaften Ausdruck, die der Betrachter miterlebt. Das fokussierte Objekt (hier: das Gesicht) vermittelt

dabei sowohl zwischen Ereignis und Raum als auch zwischen Ereignis und Miterleben.

Die Nahaufnahme besitzt nicht nur vermittelnde Eigenschaften, sondern auch manipulative. In Folge der Heraushebung von Einzelementen aus dem Kontext verändert sich deren Maßstäblichkeit und Bedeutung. Durch die vergrößerte und isolierte Betrachtung erlangt das Objekt „eine neue Realität“<sup>291</sup> und Qualität, die in der Gesamtschau nicht zum Vorschein gekommen wäre. Somit bietet die Nahaufnahme - wie bereits Nierendorf feststellt - gestalterische Möglichkeiten im Film, die laut Benjamin uns „eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums“<sup>292</sup> versichert.

Die Experimente mit den neuen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln führten auch zu Entdeckungen im Umgang mit dem Filmmaterial. Das leichte zertrennen und wieder zusammenfügen der Bänder offenbarte neue Möglichkeiten für den Film. Denn sehr bald stellte man fest, dass es technisch und wirtschaftlich unzweckmäßig ist, die Handlung fortlaufend im nathlosen Dreh - außer sie spielt am gleichen Ort und mit den gleichen Schauspielern - aufzunehmen. Nach diesen Erkenntnissen wurde der **Filmschnitt** (cutting) - laut Richter - aus rein organisatorischen Gründen erfunden.<sup>293</sup> Der Schnitt unterbricht nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit, in der die Ereignisse von der Kamera aufgezeichnet werden. In der ersten Dekade der Kinematografie beschränkte sich die Anwendung des Schnitts auf das Aneinanderfügen (editing) von zwei oder mehreren Einstellungen, um das Thema und Ereignis nach der dramatischen Logik des Geschehens zu organisieren<sup>294</sup> und filmische Kontinuität zu erzeugen. Zudem erschafft die Organisation der Bilder einen Sinn und Zusammenhang, der aus ihrer Beziehung hervorgeht.

Erfolgt eine Montage ohne Schnitt, folglich ohne scharfe Abgrenzung der Bilder, so versinken diese im Dunkel oder werden übereinander geschoben. Mittels der Kamerablende entsteht eine Ausdrucksbewegung, die „das Bild gleichsam aus dem natürlichen Raum und aus dem natürlichen Zeitablauf heraus[hebt], deshalb wirkt es nicht wie gesehen, sondern wie gedacht.“<sup>295</sup> Mit der **Überblendung** mehrerer Bilder lässt sich ein unauffälliger und fließender Übergang von einem in den nächsten Bildraum herstellen. Bei dem allmählichen Ineinandergleiten zweier Bilder wird das erste Bild allmählich schwächer, währenddessen sich das neue verstärkt und nach und nach das erste überdeckt.<sup>296</sup> Dennoch bleiben die räumlichen und zeitlichen Distanzen die mit dem Filmschnitt erzeugt und übersprungen werden.<sup>297</sup> Mit dem Vorgang des Trennens und wieder Zusammenfügens von Filmmaterial lassen sich zum einen die physischen Beschränkungen der Aufnahmen - aufgrund der Länge des Filmbandes - überwinden. Zum anderen wird dadurch das zeitliche Nach- und Nebeneinander einer Anzahl von verschiedenen Ereignissen und Handlungen ermöglicht. Dabei verlässt die Kamera den Schauplatz noch bevor die Handlung abgeschlossen ist und vertieft sich in ein neues Ereignis an einem neuen Ort. Es erfolgt ein Handlungs- und Ortswechsel, der ein neues Zeitgefühl und eine neue Raumstruktur vermittelt.<sup>298</sup> Im Wechsel der Einstellung visualisiert die Simultanmontage zwei gleichzeitige, jedoch räumlich voneinander entfernte Handlungen. Für den urbanen Raum stellt dieser Vorgang eine Verknüpfung seiner fragmentierten Einzelteile zu einem überschaubaren Gesamtgebilde her.

Der Raum wird aufgrund der Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel nicht nur großräumig erschlossen und im Detail „enthüllt“,<sup>299</sup> sondern als ein filmisch neuer entworfen.

<sup>291</sup> Léger (1971). S.96.

<sup>292</sup> Benjamin (1963). S.35.

<sup>293</sup> Richter (1976). S.52.

<sup>294</sup> Vgl. hierzu Bazin (1975). S.29.

<sup>295</sup> Balász (2001a). S.54.

<sup>296</sup> Vgl. hierzu Arnheim (2002). S.120.

<sup>297</sup> Vgl. hierzu Tynjanov (2005). S.149.

<sup>298</sup> Vgl. hierzu Engell (1992). S.60.

<sup>299</sup> Vgl. hierzu Eisenstein (1960). S.162 und Kracauer (1985). S.77.

#### 4.2.3 Der Umgang mit dem urbanen Raum en Plein air und im Studio

<sup>300</sup> Die Analyse basiert auf der Kopie des DIF, die unvollständig ist und statt der Originallänge von 858 Metern (3 Akte – mit 18 „Hauptszenen“, laut PAGU-Programm) nur 625m (22min mit 15 Szenen) besitzt.

<sup>301</sup> Vgl. hierzu Vogt (2001). S. 69.

<sup>302</sup> Die Themen des Wohnens und der Arbeit werden zum Ausgangs- und Endpunkt der des Films: Wohnung der Eltern, Hinterhof, Vordertreppe, Wohnblock, Straßenfront des Blockes, Stadtzentrum Berlin-Einkaufsstraße, Ausflugslokal, (groß)bürgerliche Wohnung des Verehrers, Gartenlokal, Park, Allee vor Wohnblock, Friedrichstraße, Variété, Prostituiertenviertel, Café, Zimmer Jenny, freies Feld vor den Toren der Stadt. Der hier verwendete Begriff Querschnittsprofil wird zur Strukturmerkmal der Stadtsinfonie.

<sup>303</sup> Schwirten (26. Juli 1962).

##### 4.2.3.1 Urban Gad *Die arme Jenny* (1912)<sup>300</sup>

Das handlungsbestimmte Melodram Urban Gads *Die arme Jenny* dokumentiert ein modernes Berlin mit seinen sozialen Gegensätzen von arm und reich sowie städtebaulichen Kontrasten von Stadt und Land nach der Jahrhundertwende. Dies erfolgt mit Aufnahmen der Außenräume in und um die Großstadt und der Innenräume, die vermutlich zu großen Teilen im Bioscop-Atelier in der Chausseestraße 123 gebaut worden sind.<sup>301</sup> In dem semi-dokumentarischen Film vermischen sich die vorgefundenen öffentlichen Räume Berlins mit denen der realistisch nachgebauten des Studios, durch die das Schauspiel *Die arme Jenny* führt. Es nimmt an den vorstädtischen Wohnblöcken seinen Lauf und verlagert sich in das Zentrum der Metropole. In der Folge der Aufnahmen entsteht ein Querschnittsprofil<sup>302</sup> topografischer und motivischer Stadtviefalt, bei dem die Straße zum raumerschließenden Element und zum Sinnbild des metropolitanen Lebens wird. Dieses wird größtenteils von den öffentlichen Räume des Konsums (Läden) und Vergnügens (Variété, Café und Ausflugslokal) repräsentiert.

Die lebendige Szenerie, die sich u.a. in der geschäftigen Friedrichstraße bietet, inszeniert ein dokumentarischer Stil von Kameraschwenk und –fahrt. Mit ihm erscheinen die urbanen Elemente der Innenstadt dynamisch, wohingegen die Wohngebäude und Straßen in der Frontalperspektive einen quasi statischen Eindruck der Vorstadt vermitteln. Aus der Fahrt auf einem Doppelstockbus wird die Einkaufsstraße mit dem Stadtverkehr, den Fußgängern, Pferdebahnen, Kutschen und Autos aufgezeichnet. Sie begrenzt die weitläufigen und dominanten Gebäudefassaden, die von Beleuchtungskörpern und Werbetafeln verziert sind. Mit nahem Blick fokussiert die Kamera vom Innenraum eines Modegeschäftes aus, die flanierenden Protagonisten, vorbeifahrenden Pferdewägen und Straßenbahnen im Außenraum. Dabei baut die Einstellung in der Überlagerung beider Räume, dem des Geschäftes und der Straße, einen mehrschichtigen und transparent wirkenden Filmraum auf.

Die Perspektiv- und Blickwechsel bedingen kurze Einstellungen, die Ethel Schwirten in der *Frankfurter Rundschau* vom 26. Juli 1962 als das Vorrüberzucken kleiner Sittengemälde<sup>303</sup> beschreibt. Die Fragmente großstädtischer Schauplätze fügen sich eher zu einer Collage, die ein flüchtiges Bild des modernen Berlins präsentiert. Die urbanen Räume der Stadt werden zu Bühnen, auf denen die vordergründigen Ereignisse mit dem formgebenden Schauspiel der Jenny dargestellt werden. Den Film charakterisiert eine gesellschaftskritische Haltung.

Abb. 32-33  
Urban Gad: *Die arme Jenny*. 1912.



Der Regisseur baut eine Ästhetik naturalistisch geprägter Filmsequenzen auf, die sich an der des „Straßen-Films“<sup>304</sup> orientiert wie sie auch Cavalcantis Stadtsinfonie *Rien que les heures* (1926) kennzeichnet. Es ist nicht nur die Affinität zu den Einstellungsfolgen der porträtierten Räume, sondern auch die modernistische Formensprache, die Urban Gads sozialkritische Darstellung der Großstadt Berlin reflektiert.

#### 4.2.3.2 Der historische Kulissenfilm: Giovanni Pastrone *Cabiria* (1914)

Ähnlich wie Gad nimmt auch Giovanni Pastrones<sup>305</sup> Historienfilm *Cabiria* eine räumliche Strukturierung und Erweiterung des gefilmten Raumes vor. Neben den realen Schauplätzen in Catania (Sizilien), Karthago und Kirta werden die im Studio Turin reproduzierten - Antike rekonstruierenden - mit einbezogen.<sup>306</sup> Dadurch entwirft der Film aus der Perspektive der Gegenwart (20. Jahrhundert) eine fiktive Räumlichkeit der Vergangenheit (218-201 v. Chr.). Dieses Konzeptes bediente sich bereits die Literatur, wie u.a. in Hugos Roman von Paris zu sehen war.

Im Unterschied zu Hugo entwirft Pastrone seine räumlichen Darstellungen in starker Anlehnung an Archäologie und Historie, beziehungsweise historiengetreue Rekonstruktion. Mit mimetischer Sorgfalt und Bedacht aufs Detail wird eine großmaßstäbliche und raummächtige Filmarchitektur gigantischer Bauten (Molochtempel) und Innenräume (Paläste von Karthago und Kirta) geschaffen. In der Inszenierung mit Licht erzeugen die Oberflächen der Architekturen die Anmut realistischer Materialien. Als Beispiel sei der Innenraum des Palastes genannt, auf dessen Boden, der den Anschein von Marmor hat, sich die Schauspieler spiegeln. Diese innenräumlichen Eindrücke, die mit der Kamerafahrt erlebbar werden, vereinen sich ohne spürbaren Übergang mit den Freilichtaufnahmen.

Dabei verändert sich der Maßstab der Abbildungen, welcher die Landschaften nur in der Totale bzw. Panorama-Einstellung<sup>307</sup> erfassen kann. Die Montage wiederum vereint die Außenraum- und Atelieraufnahmen zu einer bildfüllenden Gesamtansicht. Sie geht aus dem Aufbau eines mehrschichtigen Raumes hervor, in dessen Vordergrund die Helden dominieren, in einer zweiten Schicht und im Mittelgrund die Volksmassen und im Hintergrund von einem realen oder erdachten Raum begrenzt wird. Aus den technischen Verfahren von Doppelbelichtung und Übereinanderkopieren geht ein dreidimensional wirkendes Raumbild hervor, in dem mehrere Handlungen modellhafter (Ätna-Ausbruch) und realer Szenen (Schauspiel Darsteller) miteinander verschmelzen.

Die beeindruckenden Räume des Monumentalfilms werden zum einen durch die filmischen Ausdrucks- und Darstellungsmittel (Kamerabewegung, Montage) erschaffen und zum anderen durch die gigantischen Motive sowohl der Alpen, Wüsten- und Küstengebiete als auch der Innenräume der Studios. Hier kreieren die technischen und künstlerischen Zusatzelemente, die Filmarchitektur, Beleuchtung, Schauspiel und gar Musik<sup>308</sup> das „historische Kolossalgemälde, in dem die einzelnen Personen wie Schachfiguren ohne psychologische Notwendigkeit agieren [...]“<sup>309</sup>

<sup>304</sup> Bei dem von Kracauer (1984, S.165f) geprägten Begriff „Straßen-Film“ bricht ein rebellischer Protagonist aus seiner Wohnung aus, um seinen Leidenschaften (Unterhaltung, Vergnügen) auf die Straße zu folgen und unterwirft sich am Ende wieder den Anforderungen des gewöhnlichen Lebens. Kracauer bezieht sich dabei auf Grunes *Die Straße* (1923), wobei aber auch Gads *Die arme Jenny* (1912) und Martins *Von morgens bis Mitternacht* (1920) als Vorgängerfilme zu werten sind.

<sup>305</sup> Pseudonym „Piero Fosco.“

<sup>306</sup> *Cabiria*s ursprüngliche Projektion dauerte über 5 Stunden „Der Film war ein Kolossalgemälde aus der Zeit des 2. Punischen Krieges – in Anlehnung an den 1911 stattgefundenen Krieg von Tripolis: der Kampf des mächtigen Rom gegen das barbarische Punien.“ Sidler (1982), S.174-75.

<sup>307</sup> Vgl. hierzu Berthold (1979), S.23.



Abb. 34  
Pastrone: *Cabiria*. 1914.

<sup>308</sup> Die Musik im Film „Sinfonia del fuoco“ wurde für die Uraufführung am 18.04.1914 von Ildebrando Pizzetti für Bariton, Chor und Orchester opus 55 als „autonome Filmmusik-Komposition“ geschrieben und von 120 Musikern gespielt. Vgl. Berthold (1979), S.43.  
<sup>309</sup> Ebd., S.19.

## C II Die Rezeption von urbanem Raum in der Interbellumperiode 1911-1930

### 1. Kurzer faktischer Überblick über die urbanistische und demographische Situation der Städte: New York (Manhattan), Paris, Moskau, Berlin, Amsterdam, Tōkyō, São Paulo (1911-1930)

Das Kapitel versteht und liest sich als Fortsetzung der Ausführungen zu den urbanen Räumen der Großstädte in Kapitel CI 1. Sie werden mittels eines Leporellos illustriert.

Die Gesamtstadt, oder besser einen Einblick in sie, gibt die Fotografie oder Zeichnung, die aus der Perspektive von oben (Totale) topologische und städtebauliche Strukturen erkennen lässt. Die Abbildung ergänzen grafische und statistische Angaben zu Fläche, Einwohner und Dichte, die zu quantitativen Aussagen metropolitaner Entwicklungen veranlassen.

In den 1920er Jahren haben sich die großräumigen Ausdehnungen der Städte (New York -Manhattan, Berlin, Paris), die Verkehrsstrukturen und Quartiere konsolidiert und kaum mehr verändert. Diese Aussage trifft nicht auf die Städte Tōkyō, São Paulo und in Ansätzen auch Moskau zu, deren historischen Entwicklungen sowie im Fall von Tōkyō die Auswirkungen einer Naturkatastrophe (Kanto-Erdbeben am 01. September 1923) eine zeitverzögerte Urbanisierung und Verstädterung beobachten lassen. Es kommt zu einem Flächen- und Bevölkerungszuwachs. In Moskau leben Ende der 20er Jahre etwas mehr als zwei Millionen Einwohner, in Tōkyō nahezu drei Millionen. Die Eingemeindung 1920 in Berlin, die anhaltenden Agglomerationen in Paris und São Paulo führten zu einem sprunghaften und/oder kontinuierlichen Anstieg der Einwohnerzahlen. Dadurch erreichte São Paulo die Millionengrenze, währenddessen in Paris bereits ca. 5.6 Millionen Einwohner lebten und in Berlin Anfang der 30er Jahre ca. 4.3 Millionen.

In die Quartiere, ihre historischen oder neugeplanten städtebaulichen Strukturen bieten Fotografien und Pläne einen Einblick. Im Vergleich zur Gesamtstadt zeigen die Ausschnitte von ihr eine Maßstabsänderung, mit der eine detaillierte Betrachtung einzelner urbaner Elemente möglich wird.

Der Fokus der Betrachtung liegt auf den Städten Tōkyō und Moskau. Für deren Stadtentwicklung werden Umnutzungskonzepte für Tōkyōs 15 alte Quartiere erstellt und Ideen für Groß-Moskau skizziert. Die zentral gesteuerte großräumige Planung konzentrierte sich nach dem Erdbeben, dessen Zerstörung zentraler Stadtbereiche zu Fluchtbewegungen auslöste, auf die Infrastrukturen und tertiären Sektoren wie Handel und Dienstleistungen (Banken, Verwaltungsgebäude und Warenhäuser). Der Wiederaufbauplan beinhaltete die Anlegung zahlreicher Straßen und Verbreiterung der Hauptverkehrsstraßen, die Errichtung von 55 neuen Parks als Freizeitstätten und mögliche Fluchtorte im Fall neuer Katastrophen, die Rekonstruktion der Brücken über den Sumida-Fluss unter Verwendung feuersicherer Materialien und den Aufbau öffentlicher Schulen in feuerfester Stahlbetonbauweise. Insgesamt wurden 80% der verwüsteten Flächen vom Wiederaufbau-Programm erfaßt. In Moskau wurden im Rahmen der Umstrukturierung bzw. Rekonstruktion Ende der zwanziger Jahre zahlreiche Pläne und Projekte (u.a. Ladowski, G.Krasin) diskutiert, welche die bis dato unkoordinierte Verteilung von Fabriken oder Wohnbauten stoppen sollten. Zum Zeichen der neuen Gesellschaft werden die - bevor die Ausführung des Rekonstruktionsplanes<sup>310</sup> erfolgte - kommunalen Bauten, wie die Wohnbauten (M. Ginsburg, P. Golossar, I. Sholtowski, L. Wesnin) und Klubhäuser (K. Melnikow, Gebr. Wesnin), die Verkehrsbauten wie Garagen, die Elektrizitätswerke oder auch die Verwaltungs-, Presse- und Druckhäuser.

Die Besonderheit aller großen Städte liegt Anfang des 20. Jahrhunderts darin, das

<sup>310</sup> Trager (2003). S.1135f.

sie ihre Rolle als zentrale und innovative Orte ausbauen. Das zeigt sich an den ausgebauten Strukturen des Verkehrs und den neu erbauten Gebäuden der Kommunikation und Administration.

Die Situation der Straßen als Verkehrsraum dokumentieren Pläne und Fotografien. Sie zeigen die ersten U-Bahnen und städtischen Ringbahnen, die erst Mitte der 1920er Jahre in Tōkyō und Mitte der 1930er Jahre in Moskau fahren. (Amsterdams und São Paulos Metronetz wird erst in den siebziger Jahren erbaut.) Die ersten innerstädtischen Kopfbahnhöfe, wie der 1914 eröffnete Bahnhof von Tōkyō oder auch die Endstationen der privaten Bahnen am Yamamote-Ring (vorallem Shinjuku und Shibuya) werden zu den wichtigsten Verkehrsknotenpunkten der Stadt, um die herum und über denen sich prosperierende Einkaufs- und Vergnügungszentren errichten.

Zeitgleich verdichten sich die Verkehrsnetze, die von mehrstöckigen Verkehrsplattformen in Manhattan (Central Station) und Berlin (Alexanderplatz), verbreiterte Straßenverläufe und Boulevardringe (Paris dritter Boulevardring), die die Bewegungen großstädtischer Massen lenken und verteilen. Das „duale System“ von IRT (Interborough Rapid Transit Company) und BRT (Brooklyn Rapid Transit Company) transportierte 1913 in New York täglich 810 Millionen Fahrgäste, 1930 waren es bereits 2049 Millionen.<sup>311</sup> Neben dem Transport auf den Gleisen und Straßen findet auch der in der Luft statt. In einem ersten Bauabschnitt 1927, einem zweiten 1929 wird in Berlin von Paul und Klaus Engler der Zentralflughafen Tempelhof inmitten der Stadt errichtet. Den Städtebau Berlins in den 20er Jahren beschreibt der damals amtierende Bürgermeister Gustav Böss mit den bestimmenden Worten: „Die einen wollen die Großstadt senkrecht, die anderen wagerecht aufgebaut wissen. Der senkrechte Aufbau will zwei oder gar drei Städte übereinander haben. Unter der Erde spielt sich der Bahnverkehr ab, über der Erde steht die Geschäftsstadt mit dem Autoverkehr und noch darüber die Wohnstadt mit dem Verkehr der Fußgänger. Der senkrechte Aufbau der Großstadt will das Hochhaus nicht zum Teil, sondern zur Grundlage der Großstadt machen. Er ist für die deutschen Verhältnisse eine Utopie und würde den deutschen Städtetyp amerikanisieren. Die deutsche Großstadt kann nur wagerecht aufgebaut werden. Die Stadtanlage muß um einen Stadtkern weiträumig geordnet werden.“<sup>312</sup> Genauso wurde die Stadt entwickelt, ein Blick auf die Angaben zu Fläche und Dichte bestätigt es.

In der Rubrik Straßen mit ihren Aufweitungen werden die öffentlichen Plätze, Parkanlagen, Sport- und Vergnügungstätten veranschaulicht. Die Fotografien zeigen die, als natürliche Erholungselemente in den Städtebau integrierten Parkanlagen in Tōkyō und São Paulo auf. Sie ergänzen die als künstliche Welten, Skihalle, Strandbäder (Wannensee Martin Wagner und Richard Ermisch, 1929) und Luna-Park (Berlin) erbauten Stätten des Vergnügens.

Die Straßen mit ihren begrenzenden Gebäuden, Fassaden und Innenräumen illustrieren Aufnahmen und Collagen innovativ entworfener und realisierter Architekturen. Währenddessen in Manhattan weitere Hochhäuser (Wollworth Building, Cass Gilbert, 1913; Equitable Building, Ernest R. Graham, 1915; Bankers Trust Company Building, Trownbridge & Livingston, 1910-1912, etc.) die Stadtsilhouette formen, werden in Berlin (Wettbewerb zum Hochhaus an der Friedrichstraße Entwürfe Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe und Hans Poelzig, 1921) die ersten entworfen und in São Paulo erbaut (Martinelli-Hochhaus William Fillinger, 1923-34). Das Hochhaus, konstatiert Rem Koolhaas im *Delirious New York*, ist mit Bürogebäude und Foyer, luxuriös ausgestatteter Arkade gesäumt von gesellschaftlichen Treffpunkten wie Läden, Bars und Restaurant eine Stadt an sich, in der wie im Equitable Building 16.000 Seelen leben.<sup>313</sup>

Ein anderes Charakteristikum aller Metropolen ist die Konzentration einer Vielzahl von Funktionen in Dimensionen, die weit über die mittelgroßer Städte hinausgehen.

<sup>311</sup> Erst 1935 wurde der Generalplan zur Rekonstruktion von Moskau durch die oberste Staats- und Parteiführung verabschiedet. Die Eröffnung der Metro, deren Bau 1932 begann, erfolgte ebenso im Jahre 1935.

<sup>312</sup> Böss (1929), S.112.

<sup>313</sup> Vgl hierzu Koolhaas (2002), S.85.

I. Gesamtstadt



Manhattan



Paris



Moskau



Berlin



Amsterdam



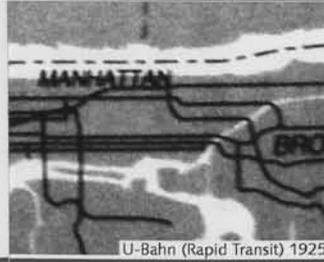
Tōkyō



São Paulo

III. Straße als Verkehrsraum

Verkehrsnetze mit technischen Infrastrukturen (Bahnhöfe)



U-Bahn (Rapid Transit) 1925

Grand Central Station 1913



Struktur 1931 - danach



Metro-Netz 1929  
1914 92 km  
1931 128 km



Komsomolskaja-Platz  
Kasaner Bhf (A. Schtschussew  
1912-26, St. Petersburger Bhf,  
Jaroslawler Bhf (F.O. Schechtel  
1907)



Übersichtsplan  
STADT BERLIN

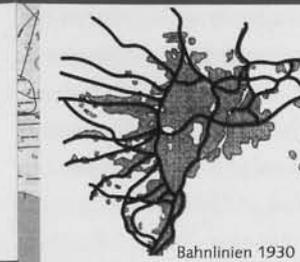
SCHNELLBAHNNETZ  
VON  
BERLIN  
1928



Routekaart 1928  
Autobus-, Straßen-  
bahn-, Fährschiff-  
linien  
(P. Berlage)



Plakat zur U-Bahn Eröffnung



Bahnlinien 1930

1925 Fertigstellung Yamanote-  
Ringbahn  
1927 Eröffnung der ersten U-  
Bahnlinien



14)



Jugendstilparkanlage Dom Pedro (Boulevard 1925)

IIIa. mit ihren Aufweitungen zu Plätzen  
 Marktplätze & -hallen; Parkanlagen, Sport- & Vergnügungsstätten

Industrialisierung, Energie & Kommunikationswerke



Astor Market 1915



Coney Island



Power Plant Station at Park Avenue and 49th Street (1914)



Luna Park am Halensee um 1920



Künstliche Skipiste Ausstellungshalle am Fuhrensee um 1927



Garage Marbeuf (A. Laprade et L. Bazin 1928-1929)

Alexanderplatz nach Umbau 1929-32



MOGES Elektrizitätswerk (Zholovsky & Kozhin 1927)

Weltstadtverkehr



Sumida Park in den späten 1920ern



Großkraftwerk Klingenberg (Klingenberg & Issel 1925-27)



toor nederl. Handels- de Bazel 1919-1926



Ullstein-Druckhaus in Tempelhof (F. Schmohl 1925-26)



Tokyo Central Telephone Exchange



Mercado Municipal (R. de Azevedo 1851-1928)



Fábrica da Ford Bom Retiro 1927

Die Gebäude der Verwaltung, Dienstleistung, Bildung und Forschung, dem Konsum haben – was das Volumen und die Ausstattung angeht – einen raffinierten und/ oder monumentalen Charakter. Diesen repräsentieren die ebenso großangelegten, zeitgemäßen Wohngroßsiedlungen, die sich in dem neuerschlossenen Umland von Berlin (Hufeisensiedlung Britz nach Plänen Bruno Tauts und Martin Wagners 1925-1928), Amsterdam (De Dageraad in Amsterdam-Süd, P.L. Kramer 1920-23) und Paris (La rue Mallet-Stevens 1926-27) vollziehen. Die bestenfalls zur städtischen Gesamtanlage gehörenden Bestandteile wie Sport- und Kindereinrichtungen, Klubs, Theater oder Läden integriert der nach B. Iofans Entwürfen zwischen 1928-31 im Stadtzentrum Moskau erbaute 11geschossige Wohn- und Geschäftskomplex. Er stellt jedoch eine Ausnahme des Wohnungsbaus dar, der sich in den zwanziger Jahren vorwiegend auf Gebiete außerhalb des Stadtzentrums beschränkte. Infolgedessen kommt es zu räumlichen Differenzierungen, wobei in São Paulo die planmäßigen Erweiterungen des städtischen Raumes an die Servicenetze (Wasser, Abwasser, Elektrizität, Telekommunikation, Transport- und Straßenbeleuchtung) angeschlossen wurden, wuchsen gleichzeitig an den Rändern der Stadt Gebiete, die von diesen Erschließungen unberührt blieben.

Die besondere Funktion der Stadt repräsentieren die entstehenden, logistischen und administrativen Einrichtungen wie Verlagsgebäude, Druckerein, Redaktionen und Sendeanstalten. Sie sind die architektonischen Zeugen einer sich explosiv entwickelnden Kommunikationstechnik, deren Bauwerke die Rolle als Reklame und Prestigeobjekte stilbestimmend repräsentierten. Die genannten Einrichtungen symbolisieren die Funktionen Generator und Vermittler von Informationen zu sein. Der Kommunikationstransfer ist durch eine zunehmende Quantität der übermittelnden Inhalte wie auch einen sich stets steigenden Aktualitätsdruck gekennzeichnet. Somit gründen sich die Gebäude der modernen Großstadt, ihre Funktion und Gestalt, auf ihrer organisatorischen Funktion, die von zunehmenden Quantitäten, Informationen, Wissen, Menschen- und Warenmassen, bestimmt wird. Sie prägen das Erscheinungsbild aller Großstädte, das wie in Berlin und Tōkyō zudem formale Parallelitäten erkennen lässt. Sie betreffen das Pressehaus Berliner Tageblatt des Verlegers Rudolf Mosse, das aus dem Umbau und der Aufstockung des kaiserzeitlichen Gewerbebaus von Cremer & Wolffenstein von Erich Mendelsohn 1921-22 entsteht und das von Kataoka-Ishimoto Architectural Studio<sup>314</sup> 1927 erbaute Shirokiya Department Store in Tōkyō.

Als Bauten der Industrialisierung, Energie- und Kommunikationsnetzwerke veranschaulichen die Fotografien zum einen weitere signifikante Großkraftwerke wie das 1927 in Berlin fertig gestellte namens Rummelsburg, oder auch Klingenberg und das Elektrizitätswerk an der Moskwa in Moskau. Zum anderen sind es die technischen, Notwendigkeiten, die wie z.B. Funktürme und Vermittlungsstellen die Informationsübertragung gewährleisten.

In der Zusammenfassung der urbanen Erscheinungen in der Interbellumperiode formte besonders die Atmosphäre der Großstadt Berlin: das Auto, das durch die Straßen fuhr, das Flugzeug, das die großen Städte miteinander verband, die ersten elektrischen städtischen Verkehrsmittel, welche die Randbezirke nahe ans Zentrum heran brachten, die Lichtreklame, Schnellpresse und Funktelegraphie, das Telefon, Kino und Grammophon und der Rundfunk - sozusagen die moderne Technik mit ihren neuartigen Verkehrsmitteln und Massenmedien.<sup>315</sup>

<sup>314</sup> 1920 gründete sich die *Japanese Secessionist Group* in Anlehnung an die Wiener Gruppe unter ihnen der Architekt Kikuji Ishimoto, dessen jetziges Büro unter dem Namen Ishimoto Architectural & Engineering Firm tätig ist.

<sup>315</sup> Vgl. hierzu Kähler (1986), S.39.

## 2. In der Literatur

### 2.1. Die moderne Stadtbeschreibung

#### 2.1.1 New York & Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925)

Der von Dos Passos gewählte Romantitel (1925) ist identisch mit dem Namen des Fährbootes: *Manhattan Transfer*. Das Boot, dessen Ankommen und Verlassen der Halbinsel Manhattan, rahmt die Handlung und definiert Anfang und Ende der literarischen Beschreibung. Über einen Zeitraum von circa 25 Jahren verfolgt der Schriftsteller die Entwicklung der Stadt New York mit Fokus auf das Quartier Manhattan, das er als einen Querschnitt unterschiedlicher urbaner Räume, gesellschaftlicher Ereignisse und Lebensläufe reflektiert.

Die Kapitelüberschriften benennen Wolkenkratzer und Dampfwalzen und verweisen damit auf die technologischen Umwälzungen, die sämtliche Schauplätze des öffentlichen Lebens beherrschen. In Analogie zu den ersten Filmsequenzen der Stadtsinfonie *Manhatta* (1920)<sup>316</sup> beschreibt der Autor sowohl mit der ersten als auch mit der letzten quasi-fotografischen Einstellung das An- und Ablegen des Fährbootes auf der Halbinsel. Sie, die „Metropolis“,<sup>317</sup> stellt der Schriftsteller im ersten Buch Kapitel 2 mit der Stadtsilhouette vor, welche die Wolkenkratzer aus Stahl, Glas, Ziegel und Zement formen. „Dicht gedrängt auf der schmalen Insel ragen millionenfenstrige Gebäude, glitzernd Pyramide auf Pyramide“<sup>318</sup> hervor. Vor einigen Jahren träumten die Architekten noch von solchen Hochhäusern,<sup>319</sup> die, so heißt es im zweiten Buch Kapitel 3, die als „City Palast“ benannt, „...Fünfundsiebzig Stockwerke, terrassenförmig gestuft, mit einer Art Dachgarten in jeder Etage, mit Hotels, Kinos, Dampfbädern, Schwimmhallen, Kaufhäusern, Heizanlagen, Kühlraum und Lagerräume unter ein und demselben Dach“<sup>320</sup> beherbergen. Das Zitat erinnert an das 1915 monolytisch erbaute Equitable-Gebäude in Manhattan, das sich mit seinen 35 Stockwerken zu den Wolken emporschwingt und den kulturellen, kommerziellen und gewerblichen Aktivitäten einer Großstadt Raum bietet.

Die Zwischenräume der dicht bebauten Stadt durchfahren Untergrundbahnen, dampfgetriebene Hochbahnen und Verkehrsmittel auf den Straßen. Sie gehören wie die Fähren oder Restaurants zu den Schauplätzen des öffentlichen Lebens, die Dos Passos als selbsternannter „Techniker“ und „Architekt der Geschichte“,<sup>321</sup> zu einer neuen Bildlichkeit<sup>322</sup> – angereichert mit Zeitungsschnipseln, Polizeimeldungen, Schlag- und Briefzeilen – montiert. Diese Materialien überschwemmen die Eindrücke des Autors und dienen ihm dazu, die Wirklichkeit zu dramatisieren. Es sind Meldungen vom Mord im Haushalt und Unfällen auf der Straße, mit denen die Großstadt – so bestätigt es der im einleitenden Kapitel erwähnte Artikel der *DAZ* am 24. September 1924<sup>323</sup> – über Statistiken darstellbar war. Darüber hinaus schaffen diese Angaben thematisch und räumlich variierende Bezüge, die sich in der Anordnung der Satzteile zudem zu einem zeitlichen Nebeneinander von Straßen, Plätzen und Gebäuden komponieren. Aufgrund ihrer Benennungen (Broadway, VI. und XI. Avenue, W.4. Straße 253, etc.) verankern sich Raum und Ereignis im zweidimensionalen Straßennetz von Manhattan, das als Ordnungs- und Orientierungsmuster<sup>324</sup> der literarisch konstruierten Großstadt erscheint.

Der öffentliche Raum erfährt durch die Benutzung von Protagonisten und Verkehr eine erzählende Beschreibung, bei der das orthogonale Stadtraster ins Vertikale extrudiert und in der Dreidimensionalität ihrer architektonischen Gebäude (Hochhäuser, Hotels, Kinos, etc.) wahrnehmbar wird. Die vierte Dimension ist die Zeit, in der sich die Personen im städtischen Raum bewegen. Das Straßennetz gibt den äußeren Rahmen vor, der sich im Lauf des Geschehens durch Addition und Wiederholung literarisch aneinandergereihter Beschreibungen füllt. Kreuzungspunkte im Straßennetz führen zeitlich ver-

<sup>316</sup> Kap. CII 4.3.6.1, S.95f.

<sup>317</sup> So lautet die Betitelung 1. Buch, 2. Szene. In: Dos Passos (2005), S.12. Die Interpretation basiert auf der deutschsprachigen Ausgabe: Dos Passos (2005): *Manhattan Transfer* [1925].

<sup>318</sup> Ebd.

<sup>319</sup> Im Buch ist die Rede von einem dänischen Architekten Speckter. Für die Erläuterungen wurde Theodore Starretts Entwurf für das 100 stöckige Gebäude von 1906 herangezogen.

<sup>320</sup> Dos Passos (2005), S.142. Vgl hierzu auch Koolhaas (2002).

<sup>321</sup> So lautet die Selbstbezeichnung Dos Passos'. In: Lowry (1974), S.246.

<sup>322</sup> Vgl. hierzu die Beschreibung der kakophonischen Bilderwelt um 1990: „die Verkehrsschilder, die riesigen Neonschriften auf den Dächern, die Reklametafeln und Poster, die Schaufenster, die Videowände, die Zeitungsstände, die Verkaufsautomaten, die ‚Botschaften‘ auf Autos, LKWs und Bussen, all die bildlichen Informationen in Taxen oder U-Bahnen; jede Plastiktüte ist mit irgendwas bedruckt etc., etc.“ Wenders (1992), S.120.

<sup>323</sup> Vgl. hierzu Kap. A. 1. Vorbemerkung, S.2.

<sup>324</sup> Vgl. hierzu Gotzmann (1990), S.52.

<sup>325</sup> Vgl. hierzu Dos Passos (2005), S. 44f.

<sup>326</sup> Ebd. S. 233.

<sup>327</sup> Ebd. S. 289.

<sup>328</sup> Ebd. S. 18.

<sup>329</sup> Ebd. S. 35.

<sup>330</sup> Ebd. S. 95.

<sup>331</sup> Ebd. S. 155.



Abb. 35

Lewis W. Hine: A connector waiting for a grider. 1930-31.

Abb. 36

Paul Strand & Charles Sheeler: Manhattan 1920.

<sup>332</sup> Ebd. S. 19.

<sup>333</sup> Ebd. S. 180.

<sup>334</sup> Vgl. hierzu Kap. CI 2.1

<sup>335</sup> Dos Passos (2005), S. 108.

zögert die Lebensschicksale der Protagonisten wie deren different situierte Räume (Unfall auf Straße und Zeitschriftenlektüre im Büro) im Stadtraster zusammen.<sup>325</sup>

Aufgrund der Simultanität von Ereignis und Raum entsteht ein raumverbindendes oder lückenhaftes abstraktes Raum-Muster, zusammengesetzt aus geometrischen Elementen differenter Tonwerte. Die Muster sind Ausdruck einer Wahrnehmung, die von den Geschwindigkeiten der innerstädtischen Verkehrsmittel - die auf den Straßen, Gewässern, Gleisen, ober- und unterirdisch zirkulieren - bestimmt wird und den Raum poly-perspektivisch und abstrakt präsentiert: „Die hohen Gebäude, weiß gestreift mit Dampf- und Nebelfetzen, [türmen] grau in die tiefhängenden Wolken empor.“<sup>326</sup> „Grau wie ein Foto“ gleiten die Räume in der dynamischen Folge und Wahrnehmung am Betrachter vorüber. Es ist diese Ansicht der Stadt, die eine schnelle Schnitttechnik und den raschen Perspektivwechsel nutzt, um das Wahrgenommene adäquat darzustellen. Zudem ist es die extreme Perspektive von unten nach oben, die den Woolworth-Wolkenkratzer mit seinem glitzernden Schaft als dynamisches Objekt, das „sich wie ein Teleskop in die Länge [zog]“<sup>327</sup> inszeniert. Sowohl die Geschwindigkeit der Stadt, als auch die Bauformen der Architekturen evozieren eine neue Wahrnehmung, die als urbane Räumlichkeit geschildert wird. Sie erstrahlen am Tage „mit Tupfen und Splitter[...] gelben Lichts“<sup>328</sup> und werden von der „zitronengelben Dämmerung“<sup>329</sup> überflutet und von dem untergehenden Sonnenlicht letztendlich in ihren Konturen verdichtet, sodass sie nur noch in Gestalt bedrohlich dunkler Gebäudeblöcke erscheinen: „Dämmerung glättet sanft die sprödwinkligen Straßen. Dunkelheit lastet schwer auf der dampfenden Asphaltstadt, zermalmt das Netzwerk der Fenster und Ladenschilder und Wassertanks und Schornsteine und Ventilatoren und Feuerleitern und Simse und Kantenrisse und Wellblechformen und Augen und Hände und Schlipse, zermalmt sie zu blauen Klumpen, zu schwarzen, riesigen Blöcken“.<sup>330</sup>

Die tageszeitliche Veränderung und die Geschwindigkeit der Transportmittel tauchen die Baukörper der Stadt - ähnlich einer Varietébühne mit ihren Kulissen - in kontrastreiche Tonwerte gelb über grau und blau nach schwarz, die nur noch in Form ihrer abstrakten Geometrien und Geräusche darstellbar wird. „Dampfnietmaschinen rasselten ohne Unterlaß, ab und zu piff ein Hilfsmotor, und Ketten klirrten, und ein neuer Balken schwebte schräg in die Luft. Männer in blauen Overalls kletterten an den Gerüsten auf und ab.“<sup>331</sup> Man könnte meinen, dass Dos Passos Zitat die fotografischen Bilder Lewis W. Hines (um 1930) und kinematografischen Paul Strands und Charles Sheelers in *Manhatta* (1920) beschreibt, so identisch sind Text und Bild.

Neben dem permanenten akustischen Hintergrund der Baustellen vollzieht sich die Erzählung von Manhattan vor dem, der Verkehrsmittel. Knirschendes Rädergerassel, Geklapper der Hufe auf den Pflastersteinen voller Staub produzieren einen „ohrenbetörenden Lärm“,<sup>332</sup> der von den Autos (Limousinen, Kabrioletts, Tourenwagen, Sportsitzer) noch übertroffen wird. Sie ziehen mit unaufhörlich zischendem Geschussel in zwei fortwährenden Strömen und langen „Bändern die gespenstische Betonstraße zwischen schwarzfenstrigen Blöcken grauer Fabriken, zwischen den hellen, klatschigen Farben der Reklameplakate [...]“<sup>333</sup> entlang. Die Verkehrsnetze der Strassen legen sich wie ein farbiges und belebtes Gewebe (Geflecht) in die Zwischenräume der dreidimensionalen Stadt, deren Geräusche und optische Eindrücke der elektrischen Leuchtreklamen des glamourösen Broadways sich in die Innenräume hinein projizieren. Eine Omnipräsenz von Werbung, die schon in Zolas Paris von 1872<sup>334</sup> Erwähnung fand. Die Dominanz der technischen und großstädtischen Elemente entspricht einer technisierten Sprache, bei der der Morgen heranrattert und das Tageslicht rasselt.<sup>335</sup>

## 2.1.2 Berlin & Alfred Döblin *Berlin. Alexanderplatz* (1929)

Im Vergleich zu Paris oder London, wo zu der Zeit „alles dampft, alles raucht, alles glänzt, alles braust, alles flammt [...] funkelt, flimmert und vergeht“<sup>336</sup> empfindet Alfred Döblin Berlin im Jahre 1928 als eine „unpoetische, sehr wenig bunte, aber sehr wahre Stadt“,<sup>337</sup> heißt es im Vorwort zu Mario Bucovichs Fotoband *Berlin*. Mit einer ironischen Bemerkung verweist er immer wieder auf die große, langweilige, unruhige und farblose Metropole: „Es müssen einmal irgendwelche auffallenden Leute, die baulustig waren, durch die Stadt gegangen sein und haben etwas da stehen gelassen: Der eine das Schloß, der andere ein Museum, der dritte Sanssouci [...]. Nun steht das alles da [...] Berlin ist eben nicht systematisch angelegt worden.“<sup>338</sup> Trotz Bucovichs illustrierenden Fotografien bleibt die Großstadt für Döblin bis auf einzelne Elemente unsichtbar, geographisch situiert in der Mark Brandenburg „unter 52 Grad 31 nördlicher Breite und 13 Grad 25 östlicher Länge, 36 Meter über m [...]“.<sup>339</sup>

Mit diesen abstrakten Koordinatenangaben eröffnet der Schriftsteller den Alltagskonfliktroman, der in der Figur des Franz Biberkopf das bürgerliche Leben in *Berlin. Alexanderplatz* (1929) der zwanziger Jahre schildert. Der Stadtraum wird fokussierend beschränkt auf die beiden Plätze Alexanderplatz und Rosenthaler Platz, und einige wenige Straßen, die von keinen, der Berlin kennzeichnenden Bauwerke gesäumt werden.<sup>340</sup> Auf ihnen verdichtet sich alles, alles was ein- und abgeht: Straßen, Zweigstellen der AEG-Werke, Verkehr, Ereignisse, etc. Die urbanen Räume der Stadt beschreiben Wettervorhersagen, Orts- und Haltestellenangaben. In dieser Kombination und kurzem Telegrafienstil führt Döblin in die Szenerien ein, die als Beispiel genannt, im fünften Buch mit: „Wiedersehen auf dem Alex, Hundekälte. Nächstes Jahr, 1929, wird's noch kälter“<sup>341</sup> überschrieben sind.

Den Rosenthaler Platz verorten seine geografische Lage und städtebaulichen Konfigurationen. Bei Döblin entspricht das einer Analyse nach Himmelsrichtungen und wichtigen funktionellen Gebäuden, wie das folgende Zitat zeigt: „Vom Platz gehen ab die große Brunnenstraße, die führt nördlich, die AEG. liegt an ihr auf der linken Seite vor dem Humboldthain. [...] Die Invalidenstraße wälzt sich linksherum ab. Es geht nach dem Stettiner Bahnhof, wo die Züge von der Ostsee ankommen: [...]. Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei.“<sup>342</sup>

Am Alexanderplatz vollziehen sich städtebauliche Veränderungen der Stadt Berlin, die Döblin, wie auch schon Zola in Paris, mit kritischem Blick beobachtet.<sup>343</sup> Im Manuskript zum Roman heißt es: „Am Alexanderplatz murksen und murksen sie weiter. In der Königstraße Ecke Friedrichstraße wollen sie über dem Schuhhaus Salamander das Haus abreißen, daneben das brechen sie schon ab. Die Fahrt unter dem Stadtbahnbogen Alex wird enorm schwierig: es werden neue Pfeiler für die Eisenbahnbrücke eingebaut; man kann da herunter sehen in einen schön ausgemauerten Schacht, wo die Pfeiler ihre Füße hinsetzen.“<sup>344</sup> Die Umbauten der Straße mit ihrer Aufweitung zum Platz bedingen den Abriss einzelner Gebäude, hier des Kaufhauses Hahn, das „leergemacht, ausgeräumt und ausgeweidet“<sup>345</sup> nur noch durch rote Fetzen, die an den Schaufenstern kleben, auf den Bau verweist. Auf dem Alexanderplatz in Berlin führt die Dampftramme – in Analogie zur Dampfwalze in Manhattan – die Ausbauten zu verkehrstechnischen Neuerungen aus: „Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden.“<sup>346</sup> Die Modernisierung des Platzes ermöglicht sowohl eine stärkere horizontale Erschließung der

<sup>336</sup> Bucovich (1928). S.VII.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Ebd. S.VII-VIII.

<sup>339</sup> Ebd. S.VIII.

<sup>340</sup> Das gleiche trifft auch für Ruttmanns Berlin-Sinfonie zu.

<sup>341</sup> Döblin (2006). S.165.

<sup>342</sup> Ebd. S.52-53.

<sup>343</sup> Vgl. hierzu Zolas Beschreibung der Baustellen in Paris, Kap. CI 2.1. S.25.

<sup>344</sup> Döblin (2006). S.123.

<sup>345</sup> Ebd. S.167.

<sup>346</sup> Ebd. S.132.

Ebenen zu den Straßen und Quartieren der Umgebung als auch eine vertikale innerhalb der architektonischen Bauwerke, die zudem dem Konsum dienen.

Das räumliche Querschnittsprofil des öffentlichen Platzes lässt eine vielschichtige Nutzung und Gestaltung der städtebaulichen und architektonischen Strukturen erkennen, die ihn als multifunktionalen, transitorischen Ort präsentiert. Ströme von Bewegungen der „Elektrischen“, von Passanten, Omnibussen, Hoch- und Untergrundbahnen, Autodroschen durchfluten den Alex und zeichnen ein Liniengeflecht als grafisches Muster nach. „Das Gesicht der Ostwanderer ist in nichts unterschieden von dem der West-, Süd- und Nordwanderer, [...] und die jetzt über den Platz zu Aschinger gehen, kann man nach einer Stunde vor dem leeren Kaufhaus Hahn finden.[...] Ja, viele biegen auch seitlich um, von Süden nach Osten, von Süden nach Westen, vom Norden nach Westen, von Norden nach Osten. Sie sind so gleichmäßig wie die, die im Autobus, in den Elektrischen sitzen.“<sup>347</sup>

In der Beschreibung der Himmelsrichtungen abstrahieren die öffentlichen Räume, die der Protagonist durchstreift, Rosenthaler Platz und Alexanderplatz, zu einer faktischen, sachlichen Wortsammlung, die Auskunft über geografische Lagen, Flächen, Routen und Entfernungen oder auch die Anzahl der Beschäftigten, Regelungen und Bestimmungen - wie im vierten Buch über den Schlachthof in Berlin - detailliert erteilt. Die Angaben zu Klima, Geräuschen und Gerüchen entwerfen keine Gestalt der Räume, sondern lassen deren Anmutung nur erahnen: „kalte[r] Wind, gemischt je nach den Häusern mit warmem Kellerdunst, Obst und Südfrüchten, Benzin. Asphalt im Winter riecht nicht“.<sup>348</sup> Insofern scheinen die Strukturelemente der Stadt das literarische Gerüst zu konstruieren, zwischen dem sich die Wortsammlung flächenhaft ausbreitet und Abläufe, Bewegungen und Gedankengängen sich zu einem quasi grafischen und kinematografischen Gesamteindruck montieren. Aus der beobachtenden statischen, fotografischen Einstellung der Fußgängerperspektive heraus wird die Straße zu einer dynamischen Filmsequenz, deren Objekte sich zu verselbstständigenden scheinen: „Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern [...]“.<sup>349</sup> Auch ihre „Häuserfronten, die Schaufenster, die eiligen Figuren mit Hosen oder hellen Strümpfen, alle so rasch, so fix, jeden Augenblick eine andere“,<sup>350</sup> erlauben nur eine flüchtige Wahrnehmung, die keine Farbe, sondern Tonwerte, schemenhafte Objekte und den Lärm der Elektrischen und der Autobusse<sup>351</sup> notiert.

Die assoziativ aneinandergereihte bewegte Folge von Eindrücken reflektiert die Wahrnehmung der urbanen Räume mit der „Knappheit, Sparsamkeit der Worte [...] frische[n] Wendungen [...], rapide[n] Abläufe[n], [einem] Durcheinander in bloßen Stichworten“<sup>352</sup>



<sup>347</sup> Ebd. S.168.

<sup>348</sup> Ebd. S.132.

<sup>349</sup> Ebd. S.17. Vgl hierzu auch die Futuristen. Kap. CII 3.1.1. Zitat Bragaglia S.64.

<sup>350</sup> Ebd. S.18.

<sup>351</sup> Ebd. S.398.

<sup>352</sup> Kleinschmidt (1989). S.122.

Abb. 37  
Alfred Döblin Berlin. Alexanderplatz 1929. Piktogramme: Franz Biberkopf betritt Berlin.  
Die grafischen Symbole festgelegter Bedeutungen unterbrechen die literarische Beschreibung und bleiben unkommentiert. Insofern entsprechen die bildhaften Piktogramme den Stichworten in Döblins Romans.

und der Einblendung von Ereignissen tagesbestimmender Aktualität (Newtonsche Formeln, Gerichtsurteile, Verbrechen, Wetterberichte, statistische Fakten und Piktogramme), die von Döblin zu einer Darstellung arrangiert werden und einem „Formexperiment“<sup>353</sup> gleicht. Die kinetische Phantasie und die unglaublich realen Konturen der Stadt lassen eigenen Aussagen des Schriftstellers zu Folge diesen „Tatsachenroman“ entstehen.<sup>354</sup>

<sup>353</sup> Kähler (1986). S.238.

<sup>354</sup> Kleinschmidt (1989). S.123.

### 2.1.3 Tōkyō & Kawabata Yasunari *Asakusa kurenaiden* [Die Rote Bande von Asakusa] (1929-30)

In das morgendliche Stadtgeschehen von Tōkyō führt das Buch *Die Rote Bande von Asakusa* (1929-30) Kawabata Yasunaris, dessen Handlung sich auf den Tempelbezirk Sensōji der Jahre 1923-30 konzentriert. Die literarische Beschreibung verankert die großstädtischen Ereignisse in der Vergangenheit, dem Erdbeben vom 01. September 1923,<sup>355</sup> die aus der Perspektive der Gegenwart notiert werden. Die genauen Ortsangaben und Benennungen der Stadtteile, Omnibuslinien, Rikschas und Taxis verorten das Treiben der Roten Bande<sup>356</sup> geografisch im Aktionsgebiet, dem traditionellen Vergnügungszentrum Asakusa. Für Maeda Ai ist das Gebiet „home of Tōkyō's most famous temple and the site of an urban park created shortly after the Meiji Restoration.“<sup>357</sup>

<sup>355</sup> Diese Katastrophe wird ebenso zum Ausgangspunkt der japanischen Stadtsinfonie in Kap. CII 4.3.6.6

<sup>356</sup> Eine vermutliche Theater- und Taschendiebgruppe, oder „a troupe of would-be actors“ laut Ai (2004). S.145.

<sup>357</sup> Ebd. S.145.

Menschenmassen strömen durch Asakusa, eine „Geisha beim morgendlichen Tempelbesuch. Schüler auf dem Weg zur Schule. Bettler. Kindermädchen. Tagelöhner. Ehemänner auf dem morgendlichen Heimweg. Penner. Zwar ist es nicht verwunderlich, dass so mancherlei Typen unterwegs sind, aber ein solches Gedränge von Leuten, die nichts mit dem Milieu zu tun haben [...]“<sup>358</sup> Sie folgen einem Strom, „einem von morgens bis abends immer währenden, unergründlichen Strom“,<sup>359</sup> der das Quartier in permanente Bewegung und Dynamik, eine Atmosphäre von Jazzmusik, Akrobatik und Varieté, Lichtspiel und Unterhaltung hüllt. Der „Strom“ wird hier zu einer Metapher, mit der alle Großstadtobjekte und -aktivitäten vereinheitlicht werden. „Asakusa, das Herz Tōkyōs...“<sup>360</sup> präsentiert sich als wildes Durcheinander, in dem sich „Stadtpläne, aufblasbare Kopfkissen, weiße Mäuse, Kalligraphie-Lehrbücher, Parfüm, Pfeifen, Strümpfe, Besen [...]“<sup>361</sup> finden lassen.

<sup>358</sup> Kawabata (1999). S.26-27.

<sup>359</sup> Ebd. S.35.

<sup>360</sup> Ebd.

<sup>361</sup> Ebd. S.167.

Mit dem panoramierenden Blick vom Spitzturm über dem U-Bahnrestaurant,<sup>362</sup> der an die Beschreibung vom Montmartre in Zolas Paris erinnert, spiegelt der Fensterblick einen nach Himmelsrichtungen gegliederten sowie fragmentarischen Aufriss des Stadt-

<sup>362</sup> Endpunkt der Linie, die 1927 als erste U-Bahn Japans Ueno und Asakusa verband. Ebd. S.215. Bei dem Gebäude handelt es sich um das Ryōunkaku („wolkenübertragender Pavillon“), ein zwölfstöckiger, achteckiger Turm aus rotem Backstein, der damals (1890-1923) höchstes Gebäude der Stadt war. Vgl. ebd. S.197 und Kap. CI 1 S.22.

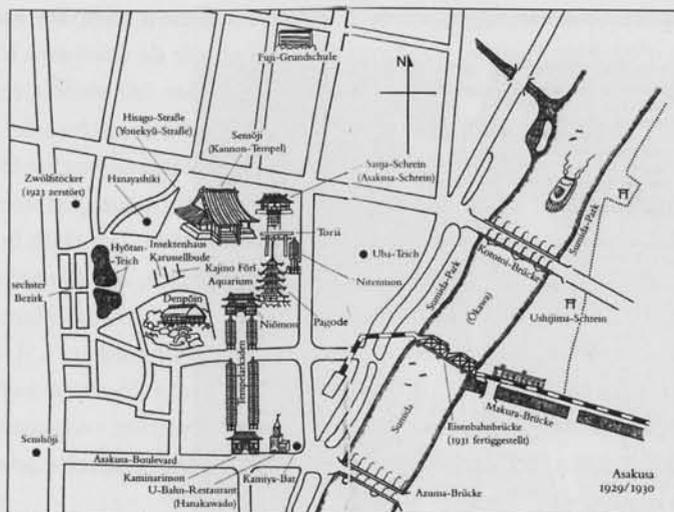


Abb. 38  
Kawabata Yasunari: Die Rote Bande von Asakusa. 1929-30. Lageplan.

raums wieder. „Das Ostfenster [...] links von mir, die Baustelle von Asakusa-Bahnhof der Tōbu-Linie, ein mit Brettern umzäunter freier Platz. Der Ōkawa. Die Azuma-Brücke - die provisorische Brücke und der Bau der Firma Sandaka. Die im Bau befindliche Eisenbahnbrücke der Tōbu-Linie. Der Sumida-Park - am Asakusa-Ufer wird gebaut.[...] Am anderen Ufer - die Sapporo-Brauerei. Der Bahnhof Kinshibori. Der Ōshima-Gas-Tank. Der Bahnhof Oshiage. Der Sumida-Park, die Grundschule, Fabrikanlagen. Der Misono-Schrein. Die Villa Ōkura. Der Arakawa-Entwässerungskanal.“<sup>363</sup> In östlicher Himmelsrichtung bietet die heranwachsende Stadt dem Betrachter ein Bild, dass von den Baustellen der Infrastrukturen, den Bahnhöfen und Brücken - über die die Gleise führen - geprägt ist.

<sup>363</sup> Ebd. S.109.

„Das Westfenster - das Postamt von Asakusa [...]. Der Boulevard. [...] Rechts vom Boulevard die Dächer der Tempelarkaden und die Gasse voller Kinos. Links das Telefonamt und ein großes öffentliches Badehaus. Das Kaufhaus Matsuzakaya in Ueno. Der Ueno-Bahnhof. [...] Das neu errichtete Parlament. - Und über dem weiten Häusermeer thront [...] der Fuji.“<sup>364</sup> In westlicher Richtung bietet sich ein Bild von geschäftigen Hauptstraßen und kulturellen Vergnügungststätten, deren dekorativen Hintergrund die Natur gestaltet.

<sup>364</sup> Ebd. S.110.

Der Blick aus dem Nordfenster vertieft sich in das geschichtliche Japan und beschreibt die Tempelarkaden. „Die halb vergoldeten Delphine an den Dachfirsten. Das Niōmon. Tauben. Die fünfstöckige Pagode - nur die Ziegel auf dem obersten Dach sind grün. Der große Ginkobaum, der gerade seine Blätter verliert.“<sup>365</sup> Unter die zuvor sachliche Aufzählung von Architekturen und Landschaften mischen sich die malerischen Angaben zu Farbe und Materialität. Zudem entwirft die literarische, nahezu konstruktive Beschreibung keinen räumlichen Eindruck, sondern einen grafischen der Flächen und Linien: „Der Sumida-Park ist dagegen ein schlichtes, sauberes H [...] ein auf die Erde gezeichneter Grundriß: Die Kototoi-Brücke verbindet auf halber Höhe die beiden geraden Linien des Mukōjima- und des Asakusa-Ufers.“<sup>366</sup> Aus der Fußgängerperspektive stellen sich die Brückenarchitekturen als ein ästhetisch gezeichnetes Bild geradliniger und in sanften Bögen geschwungener Linien dar.

<sup>365</sup> Ebd. S.111.

<sup>366</sup> Ebd. S.160.

Der dreidimensionale Stadtraum reduziert seine von Klarheit geprägten öffentlichen Räume der Stadt, die mit den neuen Materialien von Stahl, Beton und Asphalt erbaut wurden, zu malerischen zweidimensionalen, abstrakten Bildern. Die topografische Abfolge und Aufzählung von „Fluß, Deich mit Weiden, Uferpromenade, Kirschbaumreihe, Fußweg, Kirschbaumreihe, Autostraße, Kirschbaumreihe, Fußweg, Kirschbaumreihe [...]“<sup>367</sup> suggeriert in der Wahrnehmung anstelle des Raumes ein streifiges Muster organischer und anorganischer Elemente.

<sup>367</sup> Ebd. S.166.

Im Querschnitt der Stadträume wird auf deren städtische Neuerungen moderner Architekturen und Verkehrstechnik verwiesen, die sich als Mischung von neuer und alter Bausubstanz erweisen: „Neben der ursprünglichen Makura-Brücke soll eine Eisenkonstruktion errichtet werden; mitten im Ōkawa steht ein Kran, direkt gegenüber die fünfstöckige Pagode. Das Grün der Dächer, die da über dem bleigrauen Wasser und der Stadt schweben, sieht nicht mehr aus wie der Teil eines Gebäudes, sondern hat eher die Grazie einer Grünpflanze.“<sup>368</sup> Die wie von Kameraschwenks erzeugten Bildausschnitte reihen die Strukturelemente der Stadt in kinematographischer Qualität lückenlos aneinander.

<sup>368</sup> Ebd. S.18.

Zwischen ihnen verbreiten sich akustische Sequenzen vom Räderrollen und Hupen des Verkehrs, von Schritten der Menschenmassen. Die Stadt hüllt sich in ein klanghaftes „Wiegenlied“, „das Trillern des Verkehrspolizisten, das Klingeln der Zeitungsjungen, das Rasseln der Krankette, das Tuckern der Flussschiffe, das Klappern der Holzsandalen auf dem Asphalt, das Dröhnen der Autos und Straßenbahnen, [...], das Klacken der Lifttüren, das Hupen der Autos [...]“<sup>369</sup> In die geräuschvolle Beschreibung der urbanen Räume werden - wie auch schon von Passos und Döblin bekannt - Angaben zu Flächen, Speisekarten und Preisen, Schlagzeilen kultureller Programme, Liedtexte oder journalistischer Themen eingeflochten.

<sup>369</sup> Ebd. S.96.

Auf dem topografischen und geografischen Stadtgrundriss montiert die literarische Beschreibung die Stadt Tōkyō in Analogie zu Berlin und Manhattan in der Vielfalt ihrer optischen und akustischen Eindrücke. Kontrastreich verweben sie sich mit Dokumentarischen und Materiellen (Schlagzeilen und Fakten) zu fiktiven Darstellungen ihrer Räume. Die sprachliche Form der Wiedergabe entspricht mit den Worten Gerhard Hermanns im Großstadroman einem „bloße[n] Wortbrei“, in dem Reportagefetzen als eine Häufung von Infinitiven und unreflektierten Substantiven schwimmen,<sup>370</sup> die die kinematografische Form adaptiert und die die urbanen Räume der Städte als grafisch-abstrakte Muster oder Datenbilder imaginiert.

<sup>370</sup> Hermann (1931) S.24 und S.46.

### 3. In der Fotografie

#### 3.1 Das technisierte Abbild von urbanem Raum

##### 3.1.1 Anton Giulio Bragaglia und der Fotodynamismus

Die fotografischen und kinetischen Aufzeichnungen von Helmholtz, Muybridge und Marey erregten das nachhaltige Interesse der Pariser Künstlerkreise. So berichtet Marcel Duchamp 1912 von der Entdeckung des Zeitlichen und schließlich des kleinsten und feinsten Fragments eines Augenblicks bei den Futuristen, was sich für die Malerei als einer der fruchtbarsten Ansätze erwies.<sup>371</sup> Begeistert artikuliert Umberto Boccioni im technischen Manifest der futuristischen Malerei: „Alles bewegt sich, alles fließt, alles vollzieht sich mit größter Geschwindigkeit. Eine Figur steht niemals unbeweglich vor uns, sondern sie erscheint und verschwindet unaufhörlich. Durch das Beharren des Bildes auf der Netzhaut vervielfältigen sich die in Bewegung befindlichen Dinge, ändern ihre Form und folgen aufeinander wie Schwingungen im Raum.“<sup>372</sup>

<sup>371</sup> Vgl. hierzu Drost (1984) S.359f.

<sup>372</sup> Boccioni (1974) o.S.

Der Vertreter des italienischen Futurismus Anton Giulio Bragaglia versucht 1910 das Manifest auf die Fotografie zu übertragen und verfasst eine neue Fotografietheorie: *Fotodinamismo Futurista* (1911-1913). Sie fordert eine Befreiung des Künstlers vom Fotoapparat, der Macht, der von ihm gelenkten Maschine, „bis er auch das wahrnimmt, was seine fotografische, mechanische Natur an sich übersteigt“ [...]: „die Idee der Bewegung“<sup>373</sup> Sie reflektiert die vitalen und rhythmischen Empfindungen, die sich als fotodynamischer Ausdruck in der Fotografie abbilden. Eine solche entsteht, wenn Menschen in Bewegung mit sehr langen Belichtungszeiten fotografiert werden, um so deren kurzzeitige und kontinuierliche Bewegungsabläufe als Ganzes - statt wie bei Marey in Form von Phasenbildern - dokumentieren zu können. Der Fotodynamismus zeichnet die Bewegungen eines Gestus

<sup>373</sup> Bragaglia (1999). S.51.



Abb. 39  
Anton G. und Arturo Bragaglia: Der Cellist. 1913-14.

Abb. 40  
Umberto Boccioni: Die Straße dringt ins Haus. 1911.



eines Cellospielenden Musikers als fotografisches Experiment von ineinandergelassenen Linienspielen auf. Deren Aufeinanderfolge wird zu einer raum- und zeitbeschreibenden Bewegungslinie synthetisiert, die beim Betrachter ein dynamisches Empfinden erweckt.

Das Sujet, dessen stofflicher und kompakter Körper, unterliegt der Technik, die eine mechanische Deformation und Entmaterialisierung herbeiführt. Das vom Licht und der Eigenbewegung verfremdete Sujet lässt neue Gestalten und Formen erkennen, die Bragaglias sowohl künstlerischen als auch urbanen Wahrnehmungen entsprechen. Denn im Durcheilen und Durchfahren der Großstadt mit höchster Geschwindigkeit, deformieren die Ansichten der Straßen und Gebäude, „die sich neben uns überstürzen und zurückgleiten. [...] Und alle vertikalen Linien der Häuserblöcke verändern sich und stürzen nach hinten. Die Rechtecke der Fenster werden zu länglichen Rhomben. Die Häuser schließen sich wie Fächer mit einem Schlag hinter uns, als eilte man an Straßen vorbei, die von den Mittelpunkten zahlloser Kreise ausgehen, die alle auf einer Linie liegen.“<sup>374</sup>

Die Registrierung der großstädtischen Erfahrung veranlasst dazu, den urbanen Raum als eine dynamische und energiegeladene Vorstellung von Bewegungsmomenten abzubilden. Erst mit den bewegten Filmbildern stellt sich die von den Futuristen vorhergesagte flüchtige Synthese der künstlerischen und realistischen Lebenswelten ein.<sup>375</sup>

<sup>374</sup> Ebd. S.52.

<sup>375</sup> Als Beispiele sind die Filme zu nennen *Vita futurista* (1916, verschollen) und *Velocità* (1917-18, nur als Drehbuch). Vgl. hierzu Apollonio (2009).

### 3.1.2 Alvin Langdon Coburn und der Vortizismus

Neben der Bewegung und dem Licht ist es die Faszination der Maschine, die Bragaglia wie auch später den Fotografen Alvin Langdon Coburn zu fotografischen Experimenten veranlassen.

Die Fotografie *The Octopus* aus dem Jahre 1912 lässt Coburns Interesse an der künstlerischen Verfremdung städtischer Motive erkennen. Aufgrund der Betrachtung vom Metropolitan Tower und der witterungsbedingten Situation am Madison Square – deren Oberfläche vom Schnee bedeckt im Kontrast zu den freigeräumten Wegen steht – wird eine abstrakte Bildkomposition und grafische Anmutung erzeugt. (Abb. 48) Diese Fotografie lehrt das Sehen, in der Aufnahme Formen und Muster natürlicher Objekte – hier des Platzes mit seinen Wegen – zu erkennen.

Angeregt durch die Ideen des Futurismus und Kubismus entwickelt Coburn Ende des Jahres 1916 das Vortoskop, um abstrakte Bilder mit der Kamera erstellen zu können. Das Vortoskop, eine Art optisches Gerät, besteht aus einem Kaleidoskop und alten Rasierspiegeln: „This instrument is composed of three mirrors fastened together in the form of a triangle, and resembling to a certain extent the Kaleidoscope [...]. The mirrors acted as a prism splitting the image formed by the lens into segments.“<sup>376</sup> Die simple Technik der „Maschine“ produziert eine sogenannte *Vortographie*,<sup>377</sup> eine völlig ungegenständliche Fotografie. Die Prismen splitteln die Objekte auf und setzen sie einem Vortex: Wirbel, Strudel aus. Für den Künstler Gaudier-Brzeska stellt der Wirbel die großstädtische Energie der modernen Welt dar, sodass er im Juni 1914 zu der Feststellung gelangt: „Vortex is energy, 'an energy' to be consumed – futuristically – ,through the incessant struggle in the complex city.“<sup>378</sup> Er verleiht den Objekten einen dynamischen Ausdruck stürzender und steigender Linien, die an Bragaglias Erfahrungen erinnern.

Das Vortoskop befreit die herkömmliche Fotografie von ihren materiellen Grenzen und unterwirft die Gegenstände und Räume einem technischen Transformationsprozess, der sie (nahezu) unkenntlich werden lässt. Die Sujets, natürliche Objekte, verändern sich zu ästhetischen und formschönen Arrangements, die nun rein abstrakte Strukturen erkennen lassen. Das technische Instrument wird somit für Coburn zu einem Hilfsmittel,

<sup>376</sup> Gernsheim (1966). S.102.

<sup>377</sup> Die Anhänger des Vortizismus, zu dessen Wortführern u.a.: Ezra Pound, Percy Wyndham Lewis und Henri Gaudier-Brzeska zählten, fanden sich 1914 in England zusammen und entwickelten eine Fotografie gemäß kritischen Leitbildern, die durch eine von Dynamik und Industrie geprägte moderne Welt bestimmt werden, deren unkontrolliertes Wachstum der Maschinenteknik wuchernd wie Natur erscheint.

<sup>378</sup> Cianci (Dezember 1988). S.89.

mit dem die selektierten Ausgangselemente zerlegt und neu geordnet werden. In der Modifikation entstehen Muster aus hellen und dunklen Flächen und Linien. Unregelmäßig verteilen sie sich im *Vortograph* (1917) und lassen auf der Fotoplatte eine geometrische und flächendeckende Komposition entstehen, deren rhythmische Verteilung oder Konstruktion dem Takt der maschinellen Produktion zu folgen scheint. Vieleckige Gebilde erzeugen den ästhetischen Reiz ornamentaler Eindrücke vor allem durch die Wiederholung ähnlicher, aber nicht identischer Formen. Sie bilden die mannigfaltigsten, von Rhythmen geprägten Strukturmuster aus.



Abb. 41  
Alvin Langdon Coburn: *Vortograph*  
1917

Abb. 42  
Alvin Langdon Coburn: *Liverpool Cathedral under construction*. 1919

Mit den abstrakten *Vortographien* regt Coburn zu einer neuen Wahrnehmung und Interpretation. Statt der naturalistischen Abbildung des Stadtlebens mit seinen Architekturen probieren seine *Vortografien* - betrachtet man im Vergleich die Fotografie von der *Liverpool Cathedral under construction* (1919) - die verborgenen Umrisse alltäglicher Dinge zu enthüllen.<sup>379</sup> Dabei rückt der abgebildete Gegenstand formal in den Hintergrund, derweil klare, scharfe Strukturen und Formen sich zu streng vortizistischen Strukturen formatieren und bedeutungsvoll in den Vordergrund gelangen.

Als verwirrungsstiftende Fotografien liefern sie maschinell produzierte „Raummuster“, die Coburn selbst als „latente Bilder“<sup>380</sup> einer unter der Oberfläche schlummern, verborgenen Wirklichkeit bezeichnet. Sie lassen weder unten noch oben, den konkreten Gegenstand oder Raum, seine Materie und Natur, Perspektive oder Blickwinkel unterscheiden. Der *Vortograph* löst die realistischen und materiellen Gegebenheiten und Grenzen der Gegenstände mit gewaltiger Expressivität auf und erzeugt eine neue Wahrnehmung und Vermittlung der Wirklichkeit.

<sup>379</sup> Die Objekte der *Vortographien* waren gewöhnliche Stücke von Holz und Glas. Vgl. hierzu Gernsheim (1966), S.102.

<sup>380</sup> Coburn (1999), S.56.

### 3.1.3 Albert Renger-Patzsch; Alexander Michailowitsch Rodtschenko und die Neue Sachlichkeit

In den 1910er und 1920er Jahren zeichnet sich ab, dass das Material und Werkzeug der Fotografie, die pulsierende Großstadt und „Maschine“, einen gesamtheitlichen, schöpferischen Ausdruck zu kreieren versucht. Die *Essener Allgemeinen Zeitung* berichtet am 26. Mai 1929 im Rahmen der Film- und Fotoausstellung des deutschen Werkbundes<sup>381</sup> davon, dass „seit wenigen Jahren die Bewegung einsetzte, die von den Möglichkeiten der Großstadt her einen neuen Gestaltungswillen emportrieb.“<sup>382</sup> Die Großstadt selbst erweitert mit dem Bau von Hochhäusern, Aufzügen und Funktürmen und die Beschäftigung mit Luft- und Raumfahrt die Rezeptionsmöglichkeiten. Gleichzeitig stimuliert die Formgebung und

<sup>381</sup> Film und Foto (Fifo) ist eine Internationale Ausstellung des deutschen Werkbundes, die vom 18. Mai – 07. Juli 1929 in Stuttgart stattgefunden hat. Vgl. Steinorth (1979)

<sup>382</sup> Keller; Molderings; Ranke (1979), S.70.

Gestaltung der neuen Objekte der Baukunst, Industrie und Technik und der Konsumgüter die künstlerische Auseinandersetzung. Die abstrakten Objekte und Details, ihre blanken und reflektierenden Materialien kennzeichnen eine streng formale Ordnung. Von ihr geht ein Reiz aus, der u.a. den Fotografen Albert Renger-Patzsch animiert, sich den ästhetischen Motiven industrieller, in Serie gefertigter Produkte, die in der rhythmischen Wiederholung eine Steigerung entfalten, zu widmen.

Abb. 43  
Albert Renger-Patzsch: Aluminiumtöpfe.  
1927.



In gleicher Hinsicht überzeugt vom konstruktiven Zusammenspiel großstädtischer Lebenswirklichkeit und künstlerischer Fotografie verkündet Alexander M. Rodtschenko<sup>383</sup> seine Ansichten in *Wege der zeitgenössischen Fotografie* (1928): „Die moderne Stadt mit ihren vielgeschossigen Häusern, die speziellen Bauten der Fabriken, Werke usw., die zweigeschossigen Schaufenster, die Straßenbahn, das Auto, die Leucht- und Großflächenwerbung, die Ozeandampfer, die Flugzeuge, [...], all das hat unwillkürlich, wenn auch nur ein wenig, die gewohnte Psyche der visuellen Rezeption verändert. Man könnte meinen, dass nur der Fotoapparat imstande ist, das moderne Leben widerzuspiegeln.“<sup>384</sup> Die urbanen Räume mit ihren Straßen und Verkehrsmitteln, ihren Gebäuden und Lichtreklamen fordern zu einem neuen Sehen heraus. Mit der Fotografie, dem auch für Moholy-Nagy „neue[m] Instrument des Sehen[s]“,<sup>385</sup> wird eine Veränderung der Wahrnehmung und Erweiterung unserer Körperfähigkeiten und Sinne<sup>386</sup> herbeigeführt.

Rodtschenko sieht eine Parallele im Gebrauch der Perspektive und dem Verhalten des Fotografen, der den Verkehrs- und Passantenstrom der Großstadt unterwandert oder sich über ihn erhebt. Dementsprechend fordert er die Fotografen auf, keine „Bauchnabelfotografien“ anzufertigen, sondern die interessanten Blickwinkel der Zeit: von unten oder von oben zu nutzen. Die „Optik des Nabels“ entspricht seiner Meinung nach einer veralteten Betrachtungsweise: „Die Gebäude, die man beim Gang durch die Straße von unten nach oben sieht, die mit den dahin und dorthin flutenden Autos und Fußgängern, die man aus einer oberen Etage betrachtet: alles, was man mit dem Blick aus dem Fenster einer Straßenbahn oder eines Autos erhascht, das, was man, im Hörsaal oder in einem Theater sitzend, von oben nach unten sieht, all das wird umgewandelt und in die klassische Sicht 'vom Nabel aus' geradegebogen.“<sup>387</sup> In Anpassung an die großstädtischen Lebensräume und sich in ihnen oder aus ihnen heraus bietenden Betrachtungen, erstellt Rodtschenko im Herbst 1925 eine Aufnahmeserie von einem Gebäude an der Mjasnicka-Strasse in Moskau. Diese beschreibt der Dichter Nikolaj Assev treffend: „Hier haben wir das Haus von unten, im Winkel aufgenommen. Es verengt sich, rückt in überraschender Perspektive zusammen, hier das Haus fallend, stürzend, zusammenkrachend unter dem Gewicht der eigenen Mauern. Hier, wie es ungestüm mit seinen neun Balkonen nach unten stürzt, die sich allmählich verkleinern, weil sie von oben aufgenommen sind. Da ist eine neue Form

<sup>383</sup> Rodtschenko ist Angehöriger des Künstler- und Theoretikerkreises „LEF“ (Linke Front der Künste) 1923-25 und „NOVYLEF“ (Neue LEF) 1927-28, der die Synthese von politischer und künstlerischer Avantgarde erstrebt.

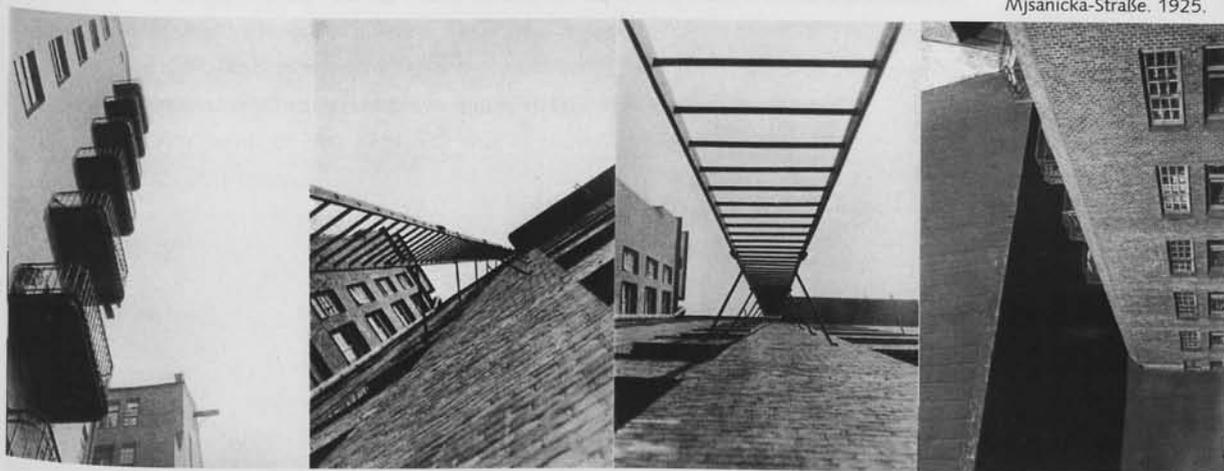
<sup>384</sup> Rodtschenko in einem Brief an Boris Kuschner am 28. August 1928. In: Rodcenko (1993). S.155.

<sup>385</sup> Moholy-Nagy (1986). S.342.

<sup>386</sup> Vgl. hierzu Hausmann; Gräff (1999). S.172.

<sup>387</sup> Rodtschenko (1993). S.155.

zu sehen, eine neue- dem Menschen bisher nicht bekannte – Möglichkeit, die Gegenstände in ihrer exakten Perspektivität zu sehen, die alle Vorstellungen von Proportionen und Verhältnissen völlig verändert. Das ist eine Korrektur der visuellen Wahrnehmung, die sich an der gewohnten Sicht der Dinge (starr, immer vom gleichen Standpunkt) abgestumpft und glattgerieben hat.<sup>388</sup>



<sup>388</sup> Assev (1982). S.8-9.

Abb. 44  
Aleksandr Rodcenko: Haus an der Mjasnicka-Straße. 1925.

Die Fotoserie zeigt ein schlichtes und gewöhnliches, mehrgeschossiges Gebäude, das von einer Lochfassade strukturiert wird, an der sich Balkone,<sup>389</sup> Feuerleitern und Fallrohre befinden. Analytisch und dokumentarisch wird ein und dasselbe Objekt in allseitigen und umkreisenden Positionen erfasst, um eine vollständige Vorstellung von ihm zu geben. Fast alle Fotografien sind von unten aufgenommen und richten den Blick gegen den Himmel, schließen mit waagerechten Linien oder dunklen, kontrastierenden Gebäudeflächen gegen die lichten und weißen Flächen ab. Der Kamerablick erkennt und selektiert die markanten Ausdruckselemente des wuchtig geometrisch und streng gegliederten Volumenkörpers, lässt ihn in der Aufnahme als dynamische Dreiecksfläche identisch mit der Bilddiagonalen erscheinen. Die eintönigen Fassadenelemente wie Fenster oder Regenrinnen werden kompositorisch abgelichtet, die scheinbare Verjüngung der Balkonreihen zum oberen Gebäudeteil hin staffelt die geometrische Figur und wirkt durch die optische Verkürzung dynamisch lebendig. Die fotografische Aufnahme löst durch die Ausschnittwahl, bei gleichförmiger Tiefenschärfe, das Gebäude aus seinem urbanen Zusammenhang und isoliert es in der Abbildung durch den Gebäudeanschnitt. Rodtschenko nimmt, wie Assev bemerkt, eine Korrektur der visuellen Wahrnehmung vor. Den Grundregeln seiner Lehre der Gestaltung des Bildraums folgend, entwickeln sich die Kompositionen „aus den Wechselbeziehungen von Flächen (oder Seiten), diese bestehen aus: 1. Linien, 2. Oberfläche, 3. Volumen; diese beinhalten: 1. Rhythmus, 2. Ausdehnung, 3. Farbe, 4. Struktur [...]“<sup>390</sup> Mit diesen Prinzipien wird der großstädtische Raum mit seinen Architekturen neu gesehen und technisch konstruiert. Beim Blick durch das Objektiv erweisen sich die Räume schnell als Komposition visueller Muster, die in Form abstrakter Linien und rechteckiger Winkel den wirklichen Raum entfremden und auf ein Bildmuster reduzieren.

<sup>389</sup> Vgl. hierzu Mendelsohns Fotografien ungewöhnlicher Perspektiven von Amerika im Bilderbuch Amerika (1925) und Moholy-Nagys Abb. Bauhausbal-kone (1926); In: Haus (1978), die später datiert sind als die motivgleiche Abb. Rodtschenkos Haus an der Mjasnicka-Straße (1925); In: Gaßner (1982).

<sup>390</sup> Bowlt (1978). S.14.

Für die Wahrnehmung urbaner Räume, wie beispielsweise die Moskauer Plätze und Straßen, stellt diese Art des neuen Sehens zudem eine Synthese der unregelmäßigen Anhäufung von Gebäuden, Höfen und Gassen mit den ins urbane Gewebe eindringenden diagonal geordneten Liniennetzen von Wegen und Verkehr her. Die Fotografie ebnet in der Aufnahme vom erhöhten Standpunkt aus das Gewebe alter und neuer urbaner Substanzen ein. Entsprechend dem Appell des Fotografen, im „Neuen das Alte zu sehen, im Gewöhnlichen das Ungewöhnliche zu entdecken“,<sup>391</sup> weicht das Chaos und die Zufällig-

<sup>391</sup> Rodcenko (1993). S.144.

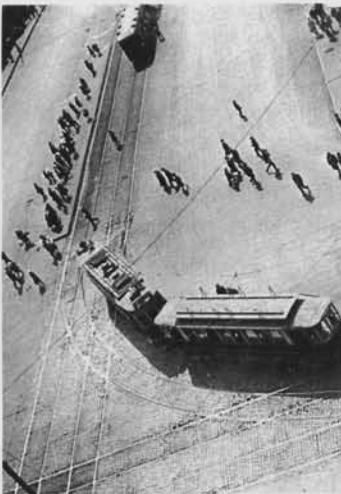


Abb. 45  
Alexander Rodtschenko: Ein Stück  
Moskau. 1927.

<sup>392</sup> Gaßner (1982), S. 87.  
<sup>393</sup> Sartori (1975), S. 70.

Abb. 46-47  
Laszlo Moholy-Nagy: Ohne Titel. (Blick  
vom Berliner Funkturm -im Winter-  
1928)

Abb. 48  
Alvin Langdon Coburn: The Octopus.  
1912.

Abb. 49  
André Kertész: La Tour Eiffel. 1929.



keit der gewachsenen Stadtstruktur den bildhaft fixierten, geordneten und strukturierten Zuständen. Mit den Worten Hubertus Gaßners legt die Fotografie wie zum Beispiel *Ein Stück Moskau* (1927) „im Häuser- und Straßengewirr der alten Stadt die künftige, geometrisch-rationale Gliederung des städtischen Raumes bloß, die dem ungeschulten Passanten noch im Chaos der visuellen Erscheinungen verborgen bleibt.“<sup>392</sup> Somit lässt die Fotografie den vorhandenen Stadtraum, dessen Straßen mit Infrastrukturen und Gebäuden neu entdecken und zu erkennen. Insofern bildet das Medium den Alltag in der modernen Großstadt nicht mehr nur ab, sondern wird einerseits zum Schöpfer einer neuen Welt und andererseits zum Vermittler von Menschen und die sie umgebenden Lebensräume.

Die neuen fotografischen Darstellungen verändern die Sehkonventionen und erweitern die Kenntnisse und Vorstellungen von Objekten und Räumen, mit denen sie ein neues Raumerleben herbeiführen können. Unter der Bevölkerung ruft das neue Sehen Unverständnis und Verständnisprobleme hervor, sodass Genosse Prochnow, Konstrukteur in den Moskauer Bremsenwerken, zu Protokoll gibt: „Straße, Straße, besoffen bist Du, oh! Wo ist nur links und rechts, ja wo? Nur unter diesem Titel kann man Aufnahmen wie die ‚Transformatorwerkstatt‘ von Bogdan veröffentlichen, weil auf dem Bild alles kreist, und man kann nicht verstehen, wo der Boden und wo die Decke ist.“<sup>393</sup>

Gänzlich neu sind die Aufnahmen in der Extremperspektive nicht. Die hohen Bauwerke wie Eiffelturm und Funkturm oder Flugobjekte wie Ballone übten schon vor dem *Neuen Sehen* einen stimulierenden Einfluss auf die Darstellung der urbanen Landschaft aus.



## 4. Im Film

### 4.1 Der Studiofilm

#### 4.1.1 Karl Heinz Martin *Von morgens bis Mitternacht* (1920)<sup>394</sup>

Der Studiofilm Karl Heinz Martins inszeniert einen städtischen Tag, *Von morgens bis Mitternacht* (1920). Unter dem Einfluss von Theater (Schauspieler und stilisierter Bühnenhintergrund) und Literatur (Idee und Konzeption)<sup>395</sup> findet die Geschichte eines Bankiers, der Geld stiehlt - um seinem erbärmlichen Leben zu entfliehen - ihre kinematographische Umsetzung.

Das Schauspiel vollzieht sich dabei nicht in den real nachgebauten Räumen des Studios - wie es im Film *Cabiria* der Fall war - sondern gänzlich vor den phantasievoll entworfenen Kulissen des Kunstmalers Ernst Neppach. Auf unregelmäßigen, schwarzen Wänden erschafft er eine, der großstädtischen Realität nur im entferntesten Sinne verwandte Filmarchitektur von heftig zackigen aufgemalten weißen Linien. Türen, Fenster, Zimmer, Gebäude und Landschaften sind im Stil expressionistischer Theaterprospekte konturiert.<sup>396</sup> Sie deuten die Innen- und Außenräume einer Stadt an und treten als teilweise plastische

<sup>394</sup> Die Analyse basiert auf einer Filmkopie (35mm in der deutschen Originalfassung mit Musik und einem Kommentar, 49min) vom Filmverleih-Deutsche Kinemathek Berlin.

<sup>395</sup> Bühnenstück Georg Kaiser: *Von morgens bis Mitternacht* (1912) Vgl. hierzu Gehler (1994), S. 10-21. Nach Inge Degenhardt war der Film eine Low Budget-Produktion, die hauptsächlich in Drehpausen mit einem Team, das Martins neue Inszenierungsideen mitbrachte, entstanden. Vgl. hierzu Vogt (2001), S. 96.

<sup>396</sup> O. V. (28. Juni 1968).

Modellierung in Form von Treppen und Mobiliar aus den Flächen hervor.

Bis auf die genannten Ausnahmen ist weder eine Räumlichkeit noch Materialität zu erkennen, mit denen die Räume des öffentlichen und privaten Alltagslebens dargestellt werden. In nur jeweils einer Einstellung und statischer Kamera erscheinen die Räume der Bank, Kunsthandlung, Hotel, Stadtpark, Wohnhaus, Bekleidungsgeschäft, Barbiersalon und diverse Nachtlokale, die über die Straße und den Stadtpark erschlossen werden. Mit diesen Orten wird der räumliche Querschnitt einer Großstadt erstellt, der die tageszeitliche Abfolge vom Morgen bis zur Mitternacht anstelle einer entsprechenden Lichtveränderung erspüren lässt. Die Räume erhellt nur eine gleichförmig halb-dunkle Grundbeleuchtung, die einen filmisch-seelischen Innenraum wiederspiegeln soll.



Abb. 50-51  
Karl Heinz Martin: Von morgens bis Mitternacht. 1920.

Im Zusammenspiel von Schauspielern, Handlung und Licht erwecken die Filmarchitekturen den Eindruck sich krümmender und verändernder Linien, welche die schauspielerischen Bewegungen und den Rhythmus im Filmbild unterstützen. Aufgrund der an die Kulissen angepassten Kostümierung der Schauspieler<sup>397</sup> definiert nur ihr betontes Spiel den Raum, der ansonsten im Hintergrund bleibt. Der besondere Inszenierungsstil entzieht von vornherein den urbanen Räumen und Schauspielern die dreidimensionale Gestalt, sodass Flächenbilder sichtbar werden, die den kameralosen Fotoaufnahmen Moholy-Nagys gleichkommen. Unter dem „Röntgenblick des Kinematographen“<sup>398</sup> gestaltet sich ein schwarz-dunkler Bildraum mit immateriell und umrisshaften Figuren. In ihm werden sie flächig und unräumlich. Im Gegensatz zu den Photogrammen Moholy Nagys erzielt Martins Film seine besondere bildhafte und zum Teil räumliche Wirkung weniger mit dem Licht, als mit den technischen Mitteln des optischen Apparates und künstlerischen Zusatzelementen. So berichtet die Zeitschrift *Der Film* am 16. Oktober 1920 von einer erstaunlichen Raumwirkung, die sich in der Parklandschaft und der Halle des Sechstagerennens entfaltet: „Hier handelt es sich um eine neue Darstellungsform, die sich gewollt von der Wirklichkeit entfernt, und doch wird jeder Betrachter sie fehlerlos erkennen, deuten, übersetzen.“<sup>399</sup> Die Wirkung erzeugt das anamorphotische Aufnahmeverfahren,<sup>400</sup> mit dem sich der Bildausschnitt des Sechstagerennens nicht nur seitlich dehnt, sondern auch Raum und Größe der Figuren verändert und eine dynamische Bewegung simuliert. Die besondere Inszenierung der künstlerischen Zusatzelemente betrifft die malerischen „Formelemente“,<sup>401</sup> die Filmarchitektur und Schauspieler. Die filmische Darstellung gestaltet und organisiert sie, indem sie als abstrakte Muster und Zeichen vereint oder optisch hervortretend einen imaginären Raum formen. Für Weihsmann entspricht diese Gestaltung dem Anliegen der Zeit, die „Dinge neu zu begreifen und sich anzueignen, [...] sich der gesellschaftlichen Wahrheit und Alltagsrealität poetisch, konstruktivistisch, wissenschaftlich, soziologisch zu bemächtigen und [diese] ferner zu organisieren.“<sup>402</sup>

<sup>397</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 4.2.1 S.43.

<sup>398</sup> Göttler (1993). o.S.

Abb. 52  
Karl Heinz Martin: Von morgens bis Mitternacht. 1920. Filmstill.



<sup>399</sup> O. V. (16. Oktober 1920). S.89.

<sup>400</sup> Vgl. hierzu Salt (1992). S.166. Unklar ist, ob das Aufnahmeverfahren dabei den Eindruck der Zuschauer des Rennens oder die Gefühle der am Rennen teilnehmenden Radfahrer zu repräsentieren versucht.

<sup>401</sup> Kurtz (2007). S.69.

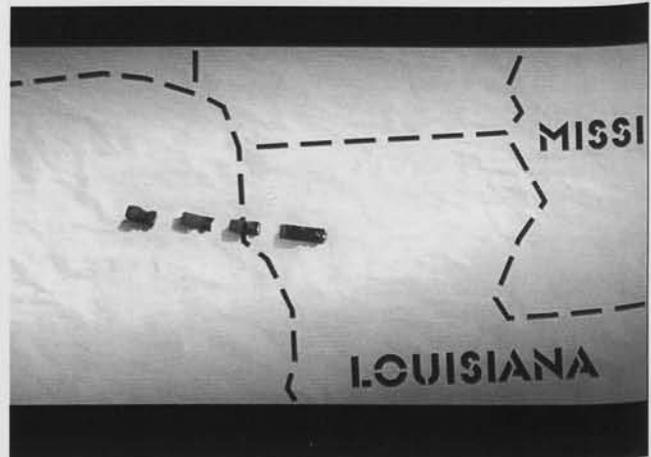
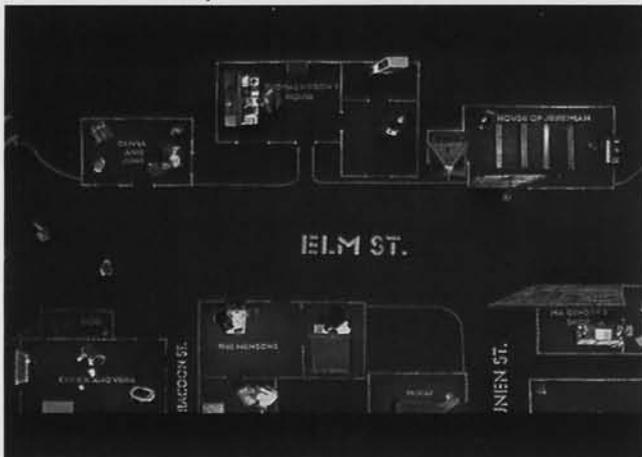
<sup>402</sup> Weihsmann (1994). S.23.

Da der spezielle Charakter des Films an die Gegenwartsfilme *Dogville* (2003) und *Manderlay* (2005) erinnert, werden sie hier kurz erwähnt. Lars von Triers Filme gehen einen Schritt weiter und erreichen eine höhere Abstraktion, indem auf die, das Schauspiel umschließenden Wände verzichtet wird. Ein auf den Bühnenboden aufgezeichneter Stadtplan im Aufriss und Maßstadt 1:1 definiert den Raum, der in minimalistischen Szenerien erscheint "space, a soundstage perhaps, chalk lines on a dark floor, a few props, a village in outline, homes, shops, paths, a garden, of course a kennel or doghouse, humans going through the motions of experiencing objects that are not there, pantomiming gestures while the soundtrack supplies the creak of an invisible opening."<sup>403</sup> Die Kreidestriche auf dem Boden markieren in *Dogville* Gebäude und Landschaften, welche die Blickwechsel der Kamera, die Stimmen und Geräusche von Off-Erzählern und Schauspielern imaginieren, währenddessen im zweiten Teil der Amerika-Trilogie *Manderlay* eine Modelllandschaft die Inszenierungsleistung übernimmt.

Gerade die im Film „verschwindenen“ und „unsichtbaren“, die abstrahierten und stilisierten Elemente können wie in Martins Raumillusion des 20. Jahrhunderts oder aber auch von Triers des 21. Jahrhundert deren Inhalte und Aussagen stärker zum Ausdruck bringen.

<sup>403</sup> Sklar (Summer 2004), S. 48.

Abb. 53  
Lars von Trier: *Dogville*. 2003.  
Abb. 54  
Lars von Trier: *Manderlay*. 2005.



#### 4.1.2 Karl Grune *Die Straße* (1923)

Die Inszenierung der Großstadt findet auch in Karl Grunes Film *Die Straße* (1923) statt, deren „herrliche Aufnahmen, [...] den Wirrwarr, das geordnete Durcheinander einer Großstadtkreuzung wiedergeben.“<sup>404</sup> Mit ihr wird das Schicksal der Menschen - wie auch in Martins *Von morgens bis Mitternacht* (1923) - in einer, ihnen unüberschaubar gewordenen Welt thematisiert.

Der Handlungsraum konzentriert sich auf die „Straße am Abend, die Straße in der Frühdämmerung, die nächtliche Straße, die Straße der Zinskasernen, das alles ist zu einer wahren Sinfonie großstädtischen Lichtes geworden, Aufnahmen von einem bezwingenden Rhythmus, unvergessliche Variationen über das Thema: Großstadtstraße.“<sup>405</sup> Grossmanns Zitat vom 15. Dezember 1923 nennt den Film eine „Sinfonie großstädtischen Lichtes“, der die Großstadtstraße inszeniert. Im Vergleich zu Martins Film, versucht Grune die Szenerie in der tatsächlichen Lichtwirkung von Tag und Nacht im Studio nachzustellen. Auf dem Ufa-Gelände in Steglitz wird die Filmarchitektur, eine von Görge-Prochaska und Ludwig Meidner plastische Stadt, mit einer Länge von 75 Metern und voller Atelierbreite geschaffen. Die Großstadtstraße, so heißt es im Artikel *Die Straße. Neue Bauprobleme im Film* vom

<sup>404</sup> Grossmann (15. Dezember 1923), S.1726.

<sup>405</sup> Ebd.

15. Juli 1923, „beginnt vorn mit einem Wolkenkratzer von 26 Meter Höhe (mit erleuchtetem Café, Ball-Lokal usw.) und schrumpft dann in Höhe und Breite bis zu ganz kleinen plastischen Hausmodellen, durch diese Größenunterschiede die perspektivische Illusion beträchtlicher Distanzen erzeugend.“<sup>406</sup> Mit Ausnahme der perspektivischen Modelldarstellungen entspricht der Nachbau einem künstlerisch ganz freien und doch lebenswahrem Stadtbild.<sup>407</sup> Die Großstadtstraße kennzeichnen die sie begrenzenden Gebäude und eine Aufweitung zu einer Kreuzung, die ein nie versiegender Strom von Fußgängern beherrscht: „In unablässiger Folge sausen knarrende und hupende Autos vorbei, Droschken bahnen sich mühsam einen Weg durch die Menschenmenge, die von flinken Radfahrern und knatternden Motorrädern geteilt wird. Alles dies trifft in verblüffender Echtzeit den Rhythmus modernen Straßenlebens [...]“,<sup>408</sup> schreibt die *Lichtbildbühne* am 25. August 1923. Von nachmittags bis morgens früh lenkt die Straße das Großstadtgeschehen in ihre innenräumlichen Ausweitungen von Gefängnis, Polizeistation, Tanzlokal und Wohnhäuser. Wo am Nachmittag noch alle urbanen Räume Schauplätze der Erzählung sind, werden sie am frühen morgen nur auf den Außenraum mit seinen massiven Wänden und kleinen leuchtenden Fenstern, dunklen Gassen und Hinterhöfen begrenzt.

406 O. V. (15. Juli 1923).

407 Ebd.

408 O. V. (25. August 1923), S.15.



Abb. 55  
Karl Grune: Die Straße. 1923.

Abb. 56-58  
Karl Grune: Die Straße. 1923.



Die Filmbauten erscheinen nicht mehr plastisch räumlich, sondern flächig wie ein Gemälde. Ihre Wirkung beeinflusst das Kunstlicht, das der Großstadtstraße und deren Räume eine authentische Stimmung verleiht. Neben der Grundbeleuchtung garantiert eine Effektbeleuchtung die gewünschte nächtliche Atmosphäre unterschiedlichster Räume. Sie produziert das Glimmen der Straßenlaternen in den trüben Seitengassen, das Glitzern der Scheinwerfer und auch Lichtreklamen im Straßenraum. Der auch am Abend anhaltende Rhythmus und das Tempo des Großstadtlebens spiegelt sich mehrfach in den gläsernen Schaufensterfronten der Gebäude. Leuchtreklamen an Geschäften und im Belag der Trottoirs signalisieren als grafische und aufblinkende Symbole die Eingänge öffentlicher Gebäude wie der des Tanzlokals. Das Licht der Reklamen erleuchtet die Oberflächen des Straßenraums, der Fassaden und Fußwege. Dies gestaltet sich in einer phantasievollen, gar zukunftsweisenden Form, bei der das Licht nicht allein als funktionales Element der nächtlichen Großstadtbeleuchtung fungiert, sondern als akzentuiert, werbendes Element, um auf die Aktivitäten der nächtlichen Großstadt hinzuweisen. Sie bleiben nicht auf den Außenraum beschränkt, sondern dringen als Lichtreflexionen und sich auftürmende Schatten (Abb. 30) in die bürgerliche Wohnung ein, wie es der Großstadtroman *Manhattan Transfer* (1925)<sup>409</sup> ebenfalls beschreibt.

Stellenweise kommt es zu Überlagerungen der Aufnahmen modellhafter urbaner Räume und realer. In der kunstvollen Montage wird Die Straße räumlich um den Luna-

<sup>409</sup> Vgl. hierzu Kap. CII. 2.1.1 Das Licht der Reklamen projiziert sich in die Innenräume der Protagonisten.

410 Vgl. hierzu o. V. (02. Dezember 1923). S.7.

Park ausgedehnt mit der sich die Vision des Großstadtlebens als Film oder als dadaistisches Bild<sup>410</sup> entwickelt.

Mit Grunes Film kündigt sich eine neue Inszenierungsart der urbanen Räume an, welche um die Darstellung der Außenräume bei Nacht ergänzt wird und aufgrund erweiterter filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel montierte Räume entwirft.

#### 4.2 Erweiterte filmische Ausdrucks- und Gestaltungsmittel: Montage

In Kapitel CI 4.2.2, der anfänglichen Entwicklung filmischer Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, wurde die Montage in der fast unmerklichen Ausführungsart (Überblendung) erläutert. Mit der Montage werden die Bilder des Films geordnet, um den Ablauf der Handlung verständlich zu machen. Die Weiterentwicklung dieser ordnenden Funktion überschreibt ihre eine produktive: „Produktiv wird die Montage, wenn wir durch sie etwas erfahren, was in den Bildern selbst gar nicht gezeigt wird“,<sup>411</sup> behauptet der Filmtheoretiker Béla Balász.

Das Verfahren selbst, das die Begriffe „'monter' (bauen, zusammensetzen) und 'cut' (schneiden)“ beinhaltet, beschreibt die Zusammensetzung eines kontinuierlichen Filmganzen aus einzelnen, an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten aufgenommenen Teilstücken. Entsprechend der Meinung des Filmemachers und -theoretikers Wsewolod I. Pudowkin geht dies auf eine Zeit zurück, in der man den Film noch nicht tief genug verstanden und analysiert hatte.<sup>412</sup> Von diesem Betrachtungspunkt aus, lassen sich Referenzen anderer Künste aufführen, die das synthetische Verfahren des Zusammenbaus mit handwerklichen Fertigkeiten bereits vor dem Film erprobt hatten.

Als Beispiel seien die Kunst- und Kombinationsfotografien von Rejlander und Robinson genannt, die 1857 mit dem Schneiden und Kleben von verkleinerten und vergrößerten Negativen und zeichnerischen Skizzen ein abfotografiertes Bild schaffen. In ihm fügen sich - so zeigt es die vorbereitende Studie für *A Holiday in the wood*<sup>413</sup> (Abb. 10) - die verschiedenen Blickpunkte und Perspektiven, die in den Einzelbildern der Fotografie und Zeichnung angelegt sind, zu keinem harmonischen Gesamteindruck.

In den Fotomontagen der dadaistischen Künstler führen diese Unstimmigkeiten zu einer regelrechten Explosion und inneren Störung der Bilder.<sup>414</sup> Nicht nur die Perspektivdifferenz an sich irritiert, sondern auch deren Größenverhältnisse, durcheinanderwirbelnde Wort- oder Textfragmente, gezeichnete und fotografierte Objekte, die sich zu einer simultanen Darstellung vereinen.<sup>415</sup> In ihr vergleichen sich alle in Raum und Zeit zufällig oder künstlich arrangierten, wesenseigenen oder fremden Elemente als „Materialmischungen“, wie sie auch der Fotograf Schad anfertigte. Die neuen Bilder kennzeichnen demzufolge eine doppelte Reflexion, die auf die Herkunft der Materialien bei einer gleichzeitigen neuen Rezeption zurückweist.

Einer solchen bedient sich auch die Literatur. In Döblins Roman *Berlin. Alexanderplatz. Geschichte vom Franz Biberkopf* (1929) vereinigen sich - wie bereits in Kap. CII 2.1.2 dargestellt - beispielsweise dokumentarisches Fremdmaterial: Schlagzeilen, Zeitungsausschnitte und Reklametexte mit dem fiktiven Text der Erzählung. Die handschriftliche Version des Romans veranschaulicht die Montage in der literarischen Beschreibung, die ausgerissene Reklametexte und handschriftliche Zeilen vereint. Ebenso wie in der Fotografie lässt sich auch hier eine sowohl räumliche und zeitliche Interruption als auch ein Standpunktwechsel des Erzählers feststellen, der nun aus der Perspektive des Protagonisten oder auch seines Beobachters sprunghaft und mobil berichtet. Ihre dokumentierten und notierten, papierkonformen und textlichen Elemente stellen eine strukturierte

411 Balász (2001a). S.44.

412 Vgl. hierzu Pudowkin (2005). S.75-76.

413 Vgl. hierzu Kap. CI 1.3

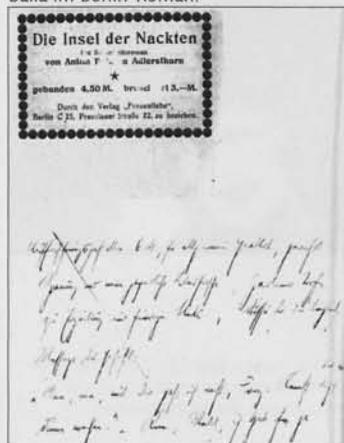
414 Aus perspektivischen Gründen experimentiert die Fotografie mit Spiegeln und Linsenvorrichtungen, welche die gleichzeitige Auffassung von Gegenständen von allen Seiten ermöglichten. Diese Anwendung mit dem Ziel: „Ausschaltung der perspektivischen Darstellung.“ Moholy-Nagy (2000) S.30.

415 Vgl. hierzu Bergius (2000). S.55. Vertreter der Großstadtdarstellungen, welche sich u.a. durch die kumulative Mischung aus Schrift und Fotografie definierte, waren u.a. George Grosz, Paul Citroën, Laszlo Moholy-Nagy und Hannah Höch.



Abb. 59 Henry Peach Robinson: Entwurf für eine Komposition ca. 1860.

Abb. 60 Alfred Döblin: Handschriftliche Version des Auftaktes eines Streitgesprächs zwischen Franz Biberkopf & Lina Przyballa im Berlin-Roman.



Anhäufung vielfältiger Collagen<sup>416</sup> dar.

In dieser Fülle entsteht im Jahre 1921-22 die erste Veröffentlichung Moholy-Nagys Collage *Dynamik der Groß-Stadt*. Skizze zu einem Filmmanuskript.<sup>417</sup> In sechs hintereinander lesbaren Streifen erstellt Moholy-Nagy im Schnitt und Wechsel von Text und Grafik eine montierte typo-foto-grafische<sup>418</sup> Manuskriptskizze, ein Typoskript. Die formale Anordnung und strukturellen Bestandteile erinnern an die frühen Filmexperimente Hans Richters und Vikking Eggelings, deren Rollenbilder den Leser zum Seher eines Films werden lassen (Abb. 66).

<sup>416</sup> Die Collage versteht sich als aufgeklebtes Bild: Vgl. hierzu Möbius (2000), S.196

<sup>417</sup> Vgl. hierzu Passuth (1986), S.46f.

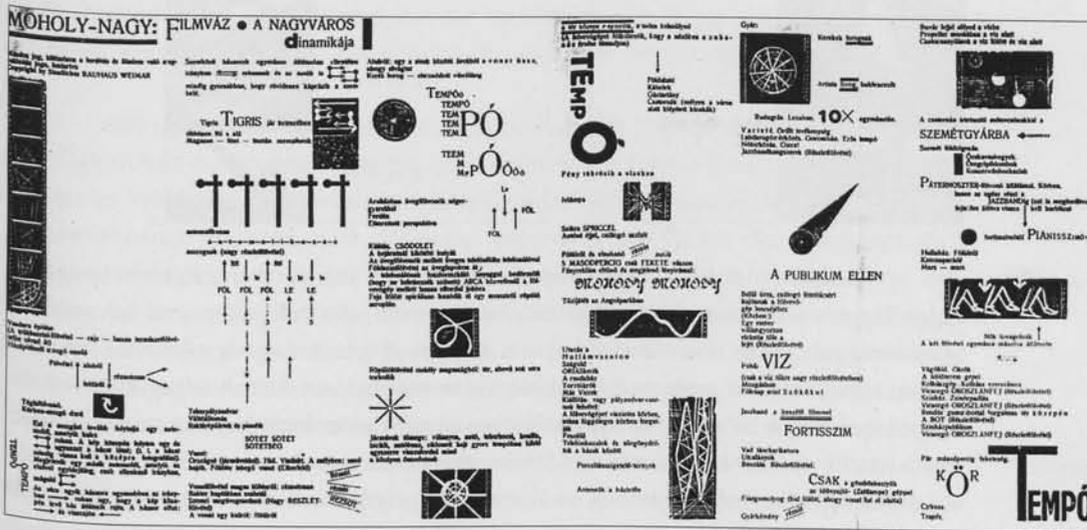


Abb. 61 Moholy-Nagy: Dynamik der Groß-Stadt. Skizze zu einem Filmmanuskript. 1921-22.

Im Unterschied zu Nagy arbeiten sie statt mit Fotos mit dem Linienschnitt, der sie zu dem gemeinsamen Ziel: der Gliederung des optischen Raumes mit sequentiellem Zeit- und Blickrhythmus führen soll. Besonders die zweite Veröffentlichung der Filmskizze im Jahr 1924 verdeutlicht in der stärkeren typografischen Gestaltung von Texten und der zusätzlichen Integration von Bildern dieses Ziel. Die Fotografien zeigen die Objekte in verschiedenen Perspektiven und Blickwinkeln, deren betonte Ausrichtung auf Ästhetik, Kontrast, Abstraktion und Gegensätze in der grafischen Komposition eine spannende Wirkung auslöst. Wie die textliche Beschreibung Döblins fertigt die - einem Drehbuch gleichende - Filmskizze Nagys eine bewegliche Notation ihrer großstädtischen Umgebung an, deren Zusammenhalt durch das Wort „Tempo“ gewährleistet wird. Zudem übernimmt der Begriff eine strukturierende Funktion, die auch in Horino Masaos Collage *Characteristics of Greater Tokyo* (1926-31), die nach des Bauhauskünstlers Vorbild entstanden ist, ersichtlich wird.

<sup>418</sup> Das Typofoto ist die visuell exakteste dargestellte Mitteilung.“ Moholy-Nagy (2000), S.37. Eine Kombination von Text und Fotografie, wobei letztere als typografisches Material, d.h. illustrierendes Material zu den Worten, oder als ‚Fototext‘ anstelle der Worte verwendet wird. Die optischen und assoziativen Beziehungen dieser Elemente gestalten sich zu einer „visuell-assoziativ-begrifflich-synthetischen Kontinuität“, zu dem Typofoto, das sich mittels des Films weiterführen lässt.

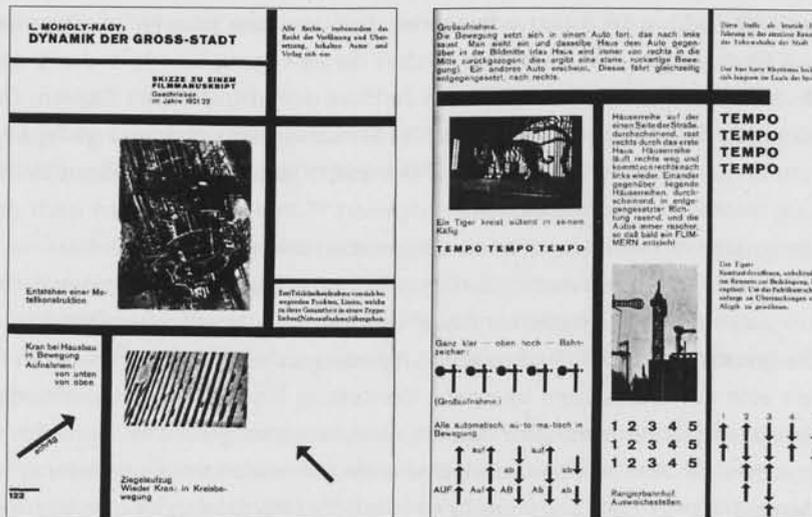
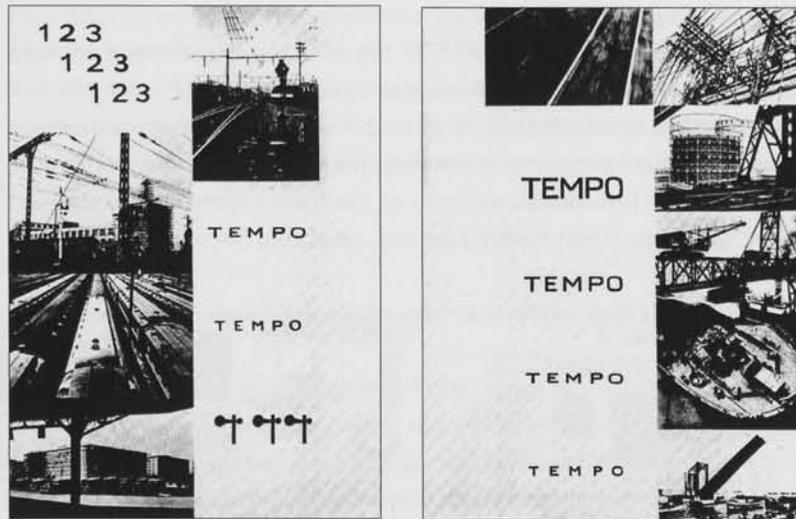


Abb. 62 Laszlo Moholy-Nagy: Dynamik der Groß-Stadt. Skizze zu einem Filmmanuskript 1924.

Abb. 63  
Horino Masao: Characteristics of greater  
Tokyo, 1926-31.



Tempo – löst den äußeren Impuls aus, mit dem sich die Bilder zu einer bewegten Folge fügen sollen und gleichzeitig den Zeitcharakter, die Telegrafen und Schnellzüge, widerspiegeln sollen. Die Vorstellung von Rhythmus und Bewegung verbindet die textlichen, bildlichen und grafischen Einzelemente mit den von Pfeilen angegebenen Richtungen gedanklich zu einen filmsyntaktischen, anstelle eines logischen Zusammenhanges: „Häuserreihe auf der einen Seite der Straße, durchscheinend, rast rechts durch das erste Haus. Häuserreihe läuft rechts weg und kommt von rechts nach links wieder. Einander gegenüber liegende Häuserreihen, durchscheinend, in entgegengesetzter Richtung rasend, und die Autos immer rascher, so daß bald ein Flimmern entsteht. TEMPO.“<sup>419</sup>

Der Rhythmus gliedert die Bewegung und definiert den Takt in der Musik. Wie der Film und die Literatur wendet die Musik die Montage an, um ihre Kompositionen sowohl mehrsätzig und stimmig zu einem wohlklingenden musikalischen Instrumentaltonwerk, der Sinfonie, als auch alle Einzelstücke taktweise zu einer Partitur aufzeichnen zu können. Beide Kompositionsformen der Musik lösen unmittelbare Empfindungen, Gedanken und Gefühle in der Zeit aus und gelten als Strukturprinzipien des Rhythmus, derer sich der Film bedient. Die abstrakten Filmexperimente Eggelings und Richters basieren auf einer Partitur, die Richter als Rhythmus bezeichnet. Die Großstadtfilme orientieren sich an der Sinfonie und tragen das Wort häufig im Titel ihrer Werke.

Die **Montage** definiert den Rhythmus im Film, der nach Richter zu einem dramaturgischen Moment und mechanischen Ausdruck<sup>420</sup> wird. In der „Gegenüberstellung“ mehrerer Bilder und deren „Anordnung zu einem Ganzen“<sup>421</sup> stimmt die Montage die zeitliche Taktung der Bilder aufeinander ab, ob sie lang oder kurz wirken, deren Formen und Bewegungen. Der Rhythmus gliedert die Bewegung innerhalb der Komposition und bindet die Bildaussagen zu einem im Zeitfluss sich abspielenden Ganzen. Dabei wird er, nach den Erkenntnissen der beiden Filmemacher Hans Richter und Andrej Tarkowskij, zum entscheidenden formbildenden Element,<sup>422</sup> der die Aussage des sich in der Einstellung fixierenden, sichtbaren Lebens definiert.<sup>423</sup> Ihre Bilder können nach den Prinzipien der Formähnlichkeit oder des Formgegensatzes montiert werden.

In Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) werden konträre Bildmotive aufgrund ihrer inhaltlichen Beziehung assoziativ zusammengefügt. Die sogenannten „Stellvertreter-Motive“ (Tierherde und Arbeitergruppe)<sup>424</sup> führen infolge der Formähnlichkeit eine auf die Aussage bezogene Darstellung herbei. In Konsequenz dazu kann der Montagerhythmus einen ganz eigenen, unabhängigen, gleichsam musikalischen Wert bekommen, der zum Inhalt nur noch eine entfernte und irrationale Beziehung hat.<sup>425</sup> In Ruttmanns *Berlin-Sinfonie* und Ivens *Regen-Sinfonie* (1929) folgt der Montagerhythmus der in

<sup>419</sup> Nagy (2000). S.123.

<sup>420</sup> Richter (1976). S.147.

<sup>421</sup> Eisenstein (1960). S.430. Die Definition des Terminus „Komposition“ stimmt nach Eisenstein mit dem der „Montage“ überein. Vgl. hierzu S.430 und S.472.

<sup>422</sup> Tarkowskij (2002). S.127.

<sup>423</sup> Ebd. S.129.

<sup>424</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 3.5. S.92. Abb.77-81.

<sup>425</sup> Vgl. hierzu Balász (2001a). S.50.

den Bildern angelegten Tempi und Formen, die von der musikalischen Kompositionsform inhaltlich aufeinander abgetönt werden.<sup>426</sup> In ihm spiegeln sich die Themen und Inhalte der Großstadt wieder, die rasch zusammengedrängte Reihung in der die urbanen Elemente, die Straßen, Gebäude oder Verkehrsmittel wahrgenommen werden. Die Montage fügt diese Eindrücke mit ihrer Methode, ihrem „Bau- und Konstruktionsprinzip“<sup>427</sup> zusammen, das für Eisenstein aus dem Gebiet des „Produktionsbetriebes“ hervorgeht und daher ein Produkt des Urbanismus ist.<sup>428</sup> Zum einen ist diese Ansicht auf die motivischen und thematischen Hintergründe der Großstadt mit den Fabriken, Maschinen und Eisenbahnen zurückzuführen. Zum anderen löst die Vermittlung von ihr im schwindelerregenden schnellen Wechsel der Eindrücke dynamische und vom Tempo der Zeit geprägte Bilder aus.

Mit diesen Prinzipien findet und entwickelt die Filmkunst eine neue Methode und Eigenschaft der Montage, bei der oberflächliche bis tiefere Zusammenhänge, die in der realen Wirklichkeit existieren, aufgedeckt, aufgeklärt und präsentiert werden.<sup>429</sup> Die Zusammenhänge offenbart nach Meinung Tarkowskij die Vielfalt des dokumentarisch Wahrgenommenen, eines in der Einstellung fixierten Lebens,<sup>430</sup> oder geht aus ihrer Verbindung hervor. In der Montage vermischen sich sowohl darstellerische Prinzipien als auch schöpferische, die seitens der Regisseure durch die Zusammenfügung der Bilder oder die perspektivische Aufnahme der Motive vorgezeichnet werden. Gerade durch das Aneinanderfügen zweier konträrer und für Eisenstein „beliebiger“ Stücke, ergeben sich nicht einfach nur, sondern entstehen im dynamischen Prozess „neue Qualität[en].“<sup>431</sup> Mit dieser Aussage bestätigt sich die Behauptung Balász, daß die Montage Informationen liefert, die im Filmbild nicht angelegt sind.

Prinzipiell erzeugen diese Wirkung der Montage nicht nur die bewegten Bilder, sondern auch die Materialien anderer schöpferischer Künste. Die literarische Beschreibung, Fotografie und der Film versuchen, „das Fremde in der Entfremdung durch Montage des Heterogenen gleichsam einem neuen Kontext unter[zu]ordne[n].“<sup>432</sup> Dabei erschafft deren Verbindung mit dem „Effekt des Diskontinuierlichen“, so schreibt die Metropolenforscherin Franziska Bollerey, letztendlich eine neue Entität der Metropole.

Die Montage wird zu einem Kunstmittel, mit dem sich eine neue Ästhetik und ein neues Wesen des komplexen großstädtischen Bewegungsgebildes darstellen lässt. Mit welchen Ausgangselementen und filmischen Ausdrucks- und Gestaltungsmitteln dabei experimentiert wird, veranschaulicht das folgende Kapitel.

#### 4.3 Der experimentelle Umgang mit dem abstrakten und urbanen Raum<sup>433</sup> en Plein air und im Studio

##### 4.3.1 Viking Eggeling *Symphonie Diagonale* (1921-1924),<sup>434</sup> Hans Richter *Rhythmus 21* (1921-23),<sup>435</sup> Walter Ruttmann *Opus III* (1923-34)<sup>436</sup>

Bereits 1912 unterscheidet der Autor Carl Schumacher in seinem Aufsatz *Kinematografie und Kunst* zwischen einer Kinematografie der Volkskunst und einer der „Formvollen.“ Die Aufgabe des schöpferischen Films besteht seiner Aussage zufolge in der Erziehung zur Form, welche die Bewegung und die Gruppierung lehrt und erst durch die Kinematografie darstellbar geworden ist.<sup>437</sup>

Die herrschenden Diskrepanzen zwischen künstlerisch-statischer Darstellung und dynamischer Wahrnehmung der Lebenswelt veranlassen den Künstler Walther Ruttmann sich mit der Kinematografie zu beschäftigen, die er als „Malerei mit Zeit“ (1919) begriff.

<sup>426</sup> Ebd. S.53.

<sup>427</sup> Eisenstein (1960). S.168.

<sup>428</sup> Ebd. S.472.

<sup>429</sup> Pudowkin (2005). S.82.

<sup>430</sup> Vgl. hierzu Tarkowskij (2002). S.128.

<sup>431</sup> Eisenstein (1960). S.326.

<sup>432</sup> Bollerey (2006). S.64.

<sup>433</sup> Darunter verstehen sich die Filmexperimente, die eine Vielzahl von Filmformen und Begrifflichkeiten wie Absoluten-, Abstrakten- bzw. Experimentalfilmen, avantgardistischen-, poetischen- und strukturellen Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen umfassen, für die es bis jetzt noch nicht gelungen ist, eine geeignetere Bezeichnung zu finden. Vgl. hierzu Hein (1990). S.51. Allen gleich ist jedoch „die neue unkonventionelle Handhabung der technischen Mittel und die Aufhebung der etablierten Regeln von Form und Inhalt“ Hein (1971). S.8.

<sup>434</sup> Der Titel der Erstvorführung des Films am 05. November 1924 in Berlin lautete *Diagonalsymphonie (optische Orchestration)*.

<sup>435</sup> Im ursprünglichen Titel *Film ist Rhythmus*. Die Realisierung der ersten Film-Pläne ermöglichte ein Anfangskapital, das ein Bankdirektor aus Forst i.L. (gegen das Pfand eines alten Bildes)

zur Verfügung stellte, berichtet Richter (1973). S.189.

<sup>436</sup> Diese Filme wurden auf der Filmmatinee *Der absolute Film* am 03. Mai 1925, von der Novembergruppe in Zusammenarbeit mit der Kulturabteilung der Ufa im Berliner Ufa-Theater gezeigt. Wilmesmeier (1994). S.6-7. Die Analysen der Filme basieren auf den DVDs *DADA Cinéma* und *Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt*.

<sup>437</sup> Vgl. hierzu Schumacher (1912). S.80.

<sup>438</sup> Ebd. und Richter (1965). S.46-47.

<sup>439</sup> Vöhringer (30. März 2007).

<sup>440</sup> Nerding (1987). S.770.

<sup>441</sup> Vgl. hierzu Richter (1965). S.9.

<sup>442</sup> Tynjanov (2005). S.144..

Sie spielt sich zeitlich ab und entwickelt sich bewußt mit den Elementen des Bildaufbaus und der Komposition des Films. Folglich erwachsen die Filmexperimente aus der Motivation, die „Reproduktion im Film vom Bewegungs-Visuellen her zu überwinden, um so zum freien Gebrauch eigentlicher kinematographischer Mittel zu gelangen.“<sup>438</sup> Die Kinematografie soll angewendet werden, um eine visuelle Wirklichkeit in ihrer Mannigfaltigkeit entdecken, gestalten und darstellen zu können. Damit verfolgt der sich als Psychotechniker<sup>439</sup> verstehende Künstler das Ziel, der inneren Ordnung und „Wirkung einer nicht mehr greifbaren Objektwelt auf den Menschen“<sup>440</sup> visuell sichtbar werden zu lassen. Hans Richter träumte dabei von einem rhythmischen Ausdruck, mit dem das Wachstum des Lebens fühlbar wird<sup>441</sup> und schafft dabei laut Louis Delluc eine „Malerei der Bewegung.“<sup>442</sup>

Mit Zeichnungen und Gemälden auf Papierstreifen, sogenannten Rollenbildern, fertigen die beiden Künstler Hans Richter und Vikking Eggeling um 1920 Bildfolgen an. Ähnlich wie im Film entfaltet sich in der Zeit eine optische Bewegung mit fixierten Höhepunkten. Der einzige Unterschied zwischen der Malerei und dem Film besteht darin, dass sich nicht das Bild, sondern das betrachtende Auge bewegt. Die grafischen Bilder einer „Augenmusik des Films“,<sup>443</sup> schreibt Bernhard Diebold in der *Frankfurter Zeitung* am 02. April 1921, setzen sich dabei in aneinandergereihter Folge zusammen und visualisieren einen zweidimensionalen Raum des Nacheinanders. Um letztendlich vom statischen „Tafelbild [...] wegzukommen und seine Vision einer ebenso in der Zeit wie im Raum und auf der Fläche sich abspielenden dynamischen Bildidee zu verwirklichen“,<sup>444</sup> entwickelten sowohl Richter als auch Eggeling ihre gemalten Rollenbilder auf der Filmleinwand als Malgrund, auf der sich die Zeichnungen verlebendigten.<sup>445</sup> Die zeichenhaften, zweidimensionalen Schauspieler vereint das Zusammenspiel zu einer abstrakten Komposition, bestehend aus rein grafischen Linien, gekrümmten Bögen, kammartigen Formen bei Eggeling, aus geometrischen Gebilden von Quadraten und Rechtecken bei Richter und einfachen impressionistisch-verspielt wirkenden, polymorph runden oder rechtwinkligen Objekten bei Ruttmann.

<sup>443</sup> Diebold (1989). S.99.

<sup>444</sup> Grözinger (22. Mai 1960). S.381.

<sup>445</sup> Vgl. hierzu Kracauer (1985). S.240.

Abb. 64  
Vikking Eggeling: Horizontal-Vertikal-Orchester I 1919-21.

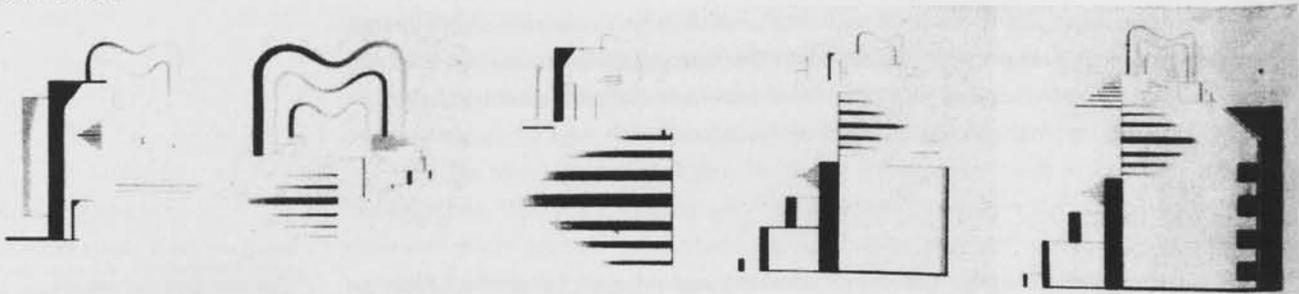
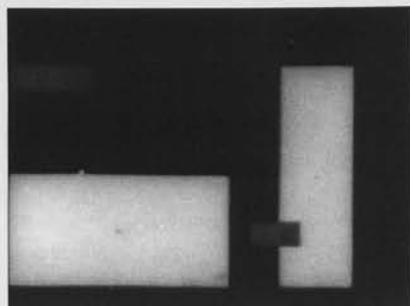


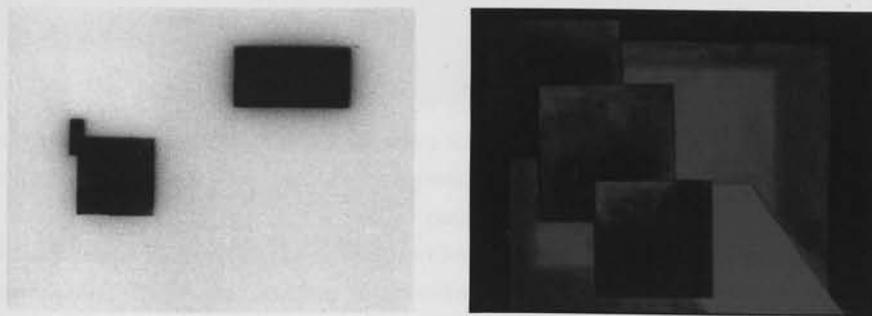
Abb. 65  
Vikking Eggeling: Symphonie Diagonale. 1921-1924.

Abb. 66  
Hans Richter: Rhythmus 21. 1921-23.

Abb. 67  
Walter Ruttmann: Opus III. 1923-34.



Die leblosen Schauspieler im Film sind nun „die Requisiten, das Licht, die Farben, die früher einmal festsaßen beengt, begrenzt, jetzt sind sie lebendig, bewegt“<sup>446</sup> auf der Leinwand, einer „erfundenen Bühne.“<sup>447</sup> Eine Bühne, deren Schauspiel mit unveränderter Kameraposition und –perspektive vor dem Prospekt beobachtet wird. Befreit von jeglicher Dekoration arrangieren sich die Ornamente kontinuierlich auf der Fläche. Der technische Kameraapparat, statisch montiert über dem Tricktisch mit höhenverstellbarer Glasplatte,<sup>448</sup> erzeugt im Auf- und Abblenden, optischen Stop-Trickverfahren und in der Überblendung einen Animationsfilm aus Papier und später Metallfolie geschnittenen Figuren, eine Mixtur aus Proportion, Tempo und Licht, Horizontalität (Richter) und Diagonalität (Eggeling).



<sup>446</sup> Léger (1975). S.6.

<sup>447</sup> Ebd. S.14.

<sup>448</sup> Der Tricktisch mit Glasplatte integrierte ein Beleuchtungssystem aus Glühbirnen und Staniolfolie, das zum Herausschneiden der Formen dienlich war. Vgl. Brinckmann (2000). S.119.

Abb. 68  
Hans Richter: Rhythmus 21. 1921-23.

Abb. 69  
Walter Ruttmann: Opus III. 1923-34.

Sie bezeichnet die *Filmschau* vom Juni/ Juli 1924 als „Symphonie des Optischen“,<sup>449</sup> bei der versucht wird Licht und Farbe klingend zu machen. Ähnlich wie die Musik in Tönen und Rhythmen arbeitet, kann auch der Film mit Flächen und Formen Raum komponieren, so führt Wegener in den *Neue[n] Kinoziele[n]* (1916) aus.<sup>450</sup> Analog zur Baukunst benutzt der Film die kinematografische Rhythmik, um eigene Zeit- und Raumverhältnisse zu erdenken und zu erschaffen. Auf der Suche nach dem „Skelett“ des Films, der inneren Struktur und einer vom menschlichen Geist beherrschten Ordnung,<sup>451</sup> konzipieren Richter und Eggeling Bildfolgen, die sich musikalischen Begriffen bedienen wie Orchester, Sinfonie, Instrument, Generalbaß,<sup>452</sup> Fuge oder Partitur.<sup>453</sup> Die aus der Musik geliehenen Begriffe sollten kinetischen Aktionen eine Regieanweisung, einen Konstruktions- und Orientierungsplan liefern, innerhalb dessen sich die Elemente zu einem in der Zeit ablaufendem Filmbildkontinuum entwickeln. Die Vorgabe macht die Komposition, die nach Eisenstein den ‚Baumeister‘ „vor formaler Willkür ebenso wie vor abstrakter Voreingenommenheit“ bewahrt und ihm die Möglichkeit gibt, „sich auf immer neue Art, fernab von Schablonen und Routine, dem lebendigen Stoff des Werkes zu nähern.“<sup>454</sup>

<sup>449</sup> Pander (Juni- Juli 1924). S.283.

<sup>450</sup> Wegener (1984). S.348.

<sup>451</sup> Richter (1965). S.20.

<sup>452</sup> Der Generalbaß ist eine musikalische Kurzschrift und Notationsweise des Barock, die im ausgehenden 16. Jahrhundert entsteht und Mitte des 18. Jahrhundert endet. Vgl. hierzu Wilmesmeier (1994). S.34.

<sup>453</sup> Als Partitur führt Hein; Herzogenrath (1978). S.58 die genaue Notierung des Zeitmaßes und des Bewegungsablaufes für die Instrumente an.

<sup>454</sup> Eisenstein (1960). S.462.

Die Animation der Elemente entwickelt einen visuell-rhythmischen Eindruck. Während Richter Studien zum Kontrapunkt<sup>455</sup> der Musik betrieb, arbeitete Eggeling zu dieser Zeit an einem „Generalbaß der Malerei“, mit dem es gelang, eine ganze Syntax von Formelementen aufzubauen.<sup>456</sup> Ruttmann hingegen folgte einem inspirativen und intuitiven Ansatz, der für Richter „nothing of an articulate language (which was for us [...] the one and only reason to use this suspicious medium, film)“<sup>457</sup> erkennen liess. In der Dokumentation Walther Ruttmanns betont der Filmhistoriker Jeanpaul Goergen, dass er die Organisation seines filmischen Materials für die Berlin-Sinfonie entlang musikalischer Muster – wie etwa der Sonate – erprobt hätte.<sup>458</sup>

<sup>455</sup> Die Prinzipien des Kontrapunktes dienten der Schaffung einer „universellen Sprache“ [1920] als neues Kommunikationssystem, das auf dem menschlichen Seh- und Aufnahmevermögen aufgebaut war. Außerdem fungierte der Kontrapunkt nicht nur als musikalische Technik, sondern als eine Art Lebens-Philosophie, als ein archimedischer Punkt, von dem aus der Gegensatz zwischen Gefühl und Vernunft, Zufall und Geplantem gelöst werden konnte. Vgl. Richter (vom 20. Juni 1959)

<sup>456</sup> Bereits 1917 begann Eggeling mit der Grundlagenerstellung: seiner Rollenbilder.

<sup>457</sup> Richter (1949). S.222; Ruttmann beauftragte den Komponisten Max Butting, eine musikalische Begleitung zu komponieren, welche die Aufgabe hatte, „Licht und Farbe klingend zu machen, als Musik in sichtbare Bewegung umzusetzen.“ Musik kann jedoch, nach eigenen Aussagen des Komponisten, den in

Mit den rhythmisch bewegten Elementen entfaltet sich ein filmischer Raum, der mit den Mitteln der Phototechnik und gezielter Beleuchtung einer dynamischen „licht- en tijdarchitectuur“<sup>459</sup> gleichkommt. Ihre Räumlichkeit modelliert die Kraft des Lichtes, deren Überschneidungen und Lageveränderungen aus dem Durch-, Neben-, und Nacheinander resultieren. Dabei multiplizieren und reduzieren sich die Elemente und Arrangements, deren Tonwerte von weiß über grau nach schwarz dynamisch variieren. Die unterschiedlichen Helligkeitsabstufungen aufgrund der Lichtdichte und zum Teil überlagerte Anordnungen

den Filmbildern angelegten Rhythmus nur betonen, statt Neues hinzuzufügen, denn der Film war ja, so äußerte sich Max Butting, „gemalte alte Musik.“ Prox (1983). S.34.

<sup>458</sup> Vgl. hierzu Goergen (1989). S.28.

<sup>459</sup> Doesburg (1923). S.62. „Licht- und Zeitarchitektur“

der Elemente imaginieren eine Lichtraum ungeahnter Tiefe und Ausdehnung. Auch die Abstandsveränderung zwischen Objekt und Objektiv, mittels höhenverstellbarer Kamera, lässt den filmischen Eindruck des Heran- oder Wegbewegens der Objekte entstehen. Im Größer- und Kleinerwerden, im nahen und fernen Eindruck erscheint es, als würden die Figuren sich außerhalb der Bildgrenzen bewegen, oder an gedachte Bildgrenzen stoßen und - bei Richter und Ruttman - von ihnen zurück in die gerahmte Fläche prallen. Dadurch findet eine gewisse Verortung und Verräumlichung in der dritten Dimension statt.

Neben der imaginären, räumlichen Ausdehnung des filmischen Hintergrunds - der sich bei Richter und Eggeling im gleichförmigen Schwarz (und bei Richter im partiellen Weiss, durch Inversion des räumlichen Geschehens) artikuliert - kennzeichnet Ruttmans *Opus III* ein teilweise durch Maserung und Lichtveränderung strukturierter, farbiger Hintergrund. In Verbindung mit den sich im Vordergrund bewegenden Objekten scheint der Unterschied beider Ebenen aufgehoben. Vorder- und Hintergrund werden indifferent und erzeugen beim Betrachter den Eindruck eines „ambivalenten Raumgeschehens, in denen Fläche und Tiefe stufenlos ineinander übergehen können und räumliche Verhältnisse zwar immer wieder angedeutet sind, sich aber nicht zu einer zentralperspektivischen Tiefenillusion verfestigen.“<sup>460</sup> Den Raum im Film gestaltet das Kunstlicht unter dem sich die schöpferische Synthese der grafischen Elemente vollzieht, bei der sie auf ein stoffliches Minimum reduziert abstrakte Formen bilden. „Der Film an sich“, so äußerte sich der *Filmkurier* am 22. November 1924 zur abstrakten Filmkunst, „hat die entgegengesetzten Möglichkeiten: die konkreteste Möglichkeit, die stoffliche Mannigfaltigkeit des materiellen Lebens in seiner unmittelbaren Aktualität zu übermitteln, wie die abstrakteste Möglichkeit, das Stoffliche auf ein Minimum zu reduzieren und mit dem Material des Lichtes die größte Mannigfaltigkeit in der Entwicklung der reinen Form (der abstrakten Form) zu produzieren.“<sup>461</sup>

<sup>460</sup> Brinckmann (2000). S.133-35.

<sup>461</sup> Kawan (22. November 1924). S.3. „Die Abstraktion in der Kunst bedeutet Mindestmaß an Stofflichkeit, Höchstmaß an Gesetzmäßigkeit und Klarheit der Form.“

<sup>462</sup> Vgl. hierzu Bulgakowa (1996). S.109-118 und Bulgakowa (1995c). S.119-134. Eisenstein plant das Glashaus als Antwort auf Metropolis (er besucht Fritz Lang bei den Dreharbeiten in Berlin) und die Ideen der Glasarchitekturen Tauts, Melnikows, van der Rohes, etc.).

<sup>463</sup> Darunter verstehen sich Moholy-Nagys Fotogramme, Gemälde und Plastiken; Eisensteins optisch-physische Effekte mit Glas (Eis, Farbe, Feuer, Rauch, etc.).

Die entstofflichten und entmaterialisierten Formen gestalten einen virtuellen Licht-Raum, der nicht ohne Auswirkungen auf den menschlichen Lebensraum bleibt. Die Erkenntnisse regen zu Eisensteins ambitioniertem *Glashaus-Projekt* (1926-1930)<sup>462</sup> oder Moholy-Nagys plastischen Visionen an, die als futuristische Filmsets William Cameron Menzies *Things to Come* (1936) inszenieren sollten. Die vorangehenden fotografischen und technischen Experimente<sup>463</sup> Moholy-Nagys und Eisensteins zu transparenten Materialien lassen das Acryl-Glas (Plastik und Glas) zu raumgestaltenden Sujets werden. An ihnen interessieren die Konsistenz und Oberflächenwirkung oder aber auch die Dematerialisierung mittels Licht. Für die Kinematografie erdenkt Eisenstein ein Glashaus und Nagy Raumsulpturen. Letztere gestalten eine Szenerie, aufgebaut aus „transparent revolving cones surrounded by miniature cantilevered buildings (resembling Mies van der Rohe's glass skyscraper concepts of 1922), rectangular sheets of punched Rhodoid moving in a line like suspended curtain windows, and a glass ball with oil bubbles against a grid background.“<sup>464</sup> Im experimentellen Umgang mit der Durchsichtigkeit werden mehrschichtige, räumliche Strukturen erzeugt, mit denen neue Lebensräume entsprechend konstruktivistischer Visionen erdacht werden: „There were no walls, but skeletons of steel, screened with glass and plastic sheets. The accent was on perforation and contour, an indication of a new reality rather than reality itself.“<sup>465</sup> Das Material löst bei Eisenstein weniger das Nachdenken über das Gebäude selbst aus, als über die Kamera und die Kinematografie. Das Glashaus wird zum Modell für ein neues Film- und Sehverständnis, dass durch die Entmaterialisierung der Baukonstruktion eine Intensivierung des Röntgenartigen Sehens und allseitigen Durch-Blick gewährt.

<sup>464</sup> Frayling (1995). S.73. Nur 5 1/2 Minuten von den beauftragten Sequenzen wurden als Kurzeinblendungen letztendlich im Film verwendet. Das im Zitat beschriebene Set-Design wurde 1975 auf 35mm in der Movietone News Library Denham entdeckt.

<sup>465</sup> Ebd. S.72.

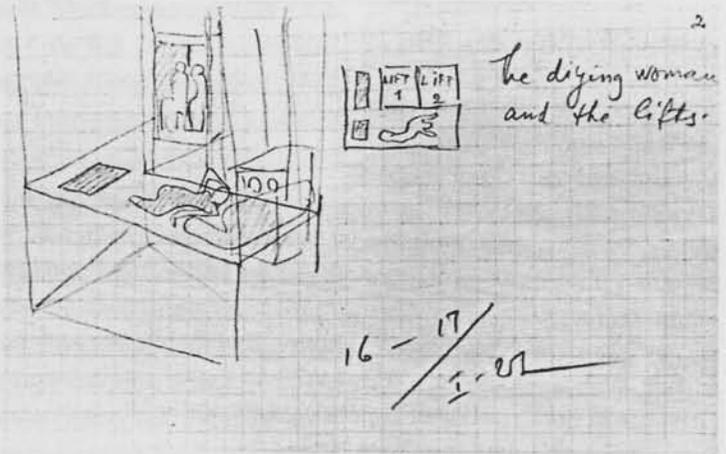
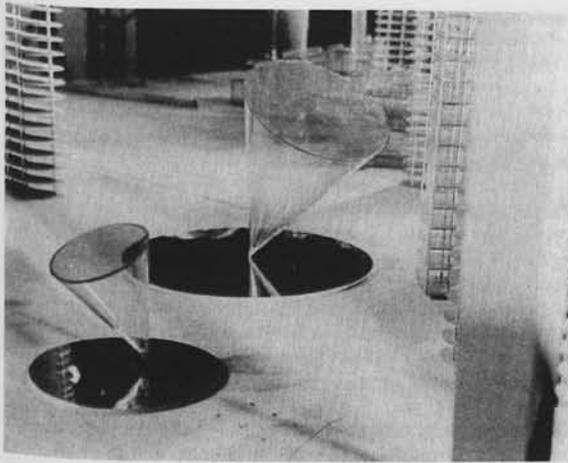


Abb. 70  
Moholy-Nagy: Things to Come (1936)  
Abb. 71  
Eisenstein: Glashaus-Projekt (1926-30)

Die Experimente propagieren eine neue Auffassung von Architektur, die sich nicht mehr kompakt und räumlich geschlossen gestaltet, sondern offen ist und in räumlichen Beziehungen steht. Nach den Beobachtungen Moholy-Nagys durchdringen die Aussen- und Innenräume der neuen Architektur des Bauhauses in Dessau einander in der Spiegelung ihrer Fenster. Die Massivität der Wand und Fassade löst sich auf und läßt die Umgebung mit dem Innenraum verschmelzen. Die Räume fließen ineinander und werden zu „raum in allen dimensionen, raum ohne begrenzung. die grenzen werden flüssig, der raum wird im fluge gefaßt: gewaltige zahl von beziehungen“, führt der Künstler, seine auf die Zukunft gerichtete Denkweise im Bauhausbuch von *material zu architektur*<sup>466</sup> weiter aus. Diese, den gebauten Räumen der Stadt geltende Beschreibung, trifft genauso gut für die imaginären und abstrakten im Film zu. Beide Räume wecken Vorstellungen nahezu unbegrenzter, räumlich-visueller Welten, die auch Eisenstein gedanklich entwirft: „Die Beseitigung der Grenzen des Bildausschnitts, die mehr oder weniger denen der Baukonstruktion (Fenster, Türen, Wände, Wohnzellen) entsprechen, die Gleichzeitigkeit der Handlungen [...], die Aufhebung der Unterscheidungen zwischen innen und außen, oben und unten, nah und fern, sowie die Wahl völlig neuer Perspektiven führen zu einer radikalen Veränderung der Einstellung, des Bildes, bewirken sein Aufbrechen, eine ‚Auflösung der Form‘ [...].“<sup>467</sup> Der Raum scheint sich - ob architektonisch oder filmisch, ob materiell oder immateriell - ohne feste Bezugspunkte, mit wechselnden und schwankenden Blickwinkeln und -ausschnitten in Veränderung bzw. Auflösung zu befinden.

Die filmischen Experimente mit Bewegung und Licht entwickeln sich zeitlich konform zu den kommerziell illuminierten Großstadtstraßen bei Nacht. Die sie begrenzenden Gebäude mit den erleuchteten rechteckigen Schaufenstern und typografischen Leuchtreklamen vollführen vor den dunklen Fassaden ein zum Teil blinkendes und bewegtes Spiel, das sich mit den grafischen und figurativen Elementen in den absoluten Filmen vergleichen lässt. Seit der Verwendung hochwertiger künstlicher Beleuchtungskörper ist das Licht „ein elementarer gestaltungsfaktor“,<sup>468</sup> das nicht nur einen abstrakt-filmischen Raum, sondern auch einen konkret-urbanen Raum modelliert. Der „formvolle Film“ gestaltet einen „idealen Raum“<sup>469</sup> mit eigener Sphäre, die den abgebildeten Raum in seiner räumlichen Lesbarkeit und ebenso Funktion generiert.

<sup>466</sup> Moholy-Nagy (2001). S.222.

<sup>467</sup> Albera (1998). S.131.

<sup>468</sup> Moholy-Nagy (2001). S.166.

<sup>469</sup> Behne (15. Dezember 1921). S.1117.

#### 4.3.2 Fernand Léger *Ballet Mécanique* (1924)

<sup>470</sup> So lautet der Titel der Filmmatinee Der absolute Film am 03. Mai 1925 im Ufa-Theater in Berlin. Vgl. hierzu Wilmesmeier (1994) S.7.

Einen weiteren Experimentalfilm frei erzeugter Formen und Bewegungen produziert der Künstler Fernand Léger mit *Images Mobiles*<sup>470</sup> und im späteren Titel *Ballet Mécanique* (1924). Am Entstehen der avantgardistischen Filmkomposition sind außerdem der Fotograf Man Ray, der Kameramann Dudley Murphy, der Komponist George Antheil und der Poet Ezra Pound beteiligt. Im Vergleich zu Richter, Eggeling und Ruttman integriert das Filmteam nur wenige malerische und (foto)grafische Bilder, die mit den Filmaufnahmen realistischer, vorgefundener Räume montiert werden. Ihre Aufnahmen kennzeichnen materielle Räume wie die Fabrikhalle, die Straße, den Garten und den Jahrmarkt, in denen sich eine äußere Eigenbewegung vollzieht oder diese von der Technik imitiert wird (Stop-trickverfahren). Die *Images Mobiles*, wie der Titel verkündet, dominiert der Rhythmus der Bewegung. Die Objekte werden von der Maschine, dem Seh- und Produktionsapparat der Kinematografie mechanisch aufgezeichnet und gleichzeitig zum puristisch-ästhetischen Formbild reduziert. Alles zusammen, die tänzerisch-rhythmischen Bewegungen, welche u.a. eine mechanische Anmutung der Objekte evozieren, vollführen das *Ballet Mécanique*.

<sup>471</sup> Kracauer (1985). S.249.

Die Betonung der Komposition liegt nach Meinung Kracauers darin, „eine sich selbst genügende Folge rhythmischer Bewegungen aufzubauen.“<sup>471</sup> So schwingen und reihen sich im periodisch wiederkehrenden Zusammenspiel Frauenkörper und Gesichter mit den technisch-glänzenden Details von Maschinenteilen und Geometrien von Christbaumkugeln, Topfdeckeln und Kuchenformen, Titeln und Nummern, Kreisen und Dreiecken. Die Montage differenter Einstellungen und Motive verursacht auch aufgrund der verwendeten Techniken wie der Nahaufnahme eine Verwandlung von organischen Motiven zu anorganisch Künstlichem. Die Vergrößerung der Objekte und das Licht löst sie auch ihren ursprünglichen Kontext heraus, identisch der *Rayogramme* und *Fotogramme*.

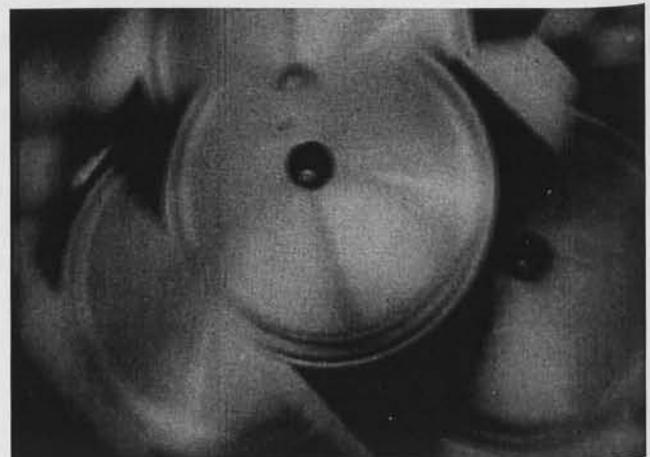
<sup>472</sup> Moritz (Spring 1978). S.38 zweifelt die Verwendung der Prismenlinse vor der Linse an (Vgl. hierzu Lawder (1975), die für die Herstellung der vortoskopischen Bilder, angeregt durch Pound, nötig war. Für ihn erscheint die Erzeugung mit einem „kaleidoscopic arrangement of mirrors“ glaubwürdiger. Hier kommt die Parallelität zu den Vortographien Coburns auf (Kapitel CII 3.1.2), die als Gestaltungsmittel zur Deformierung der filmischen Bilder benutzt wurden. Vgl. hierzu Freeman (1996). S.38.

<sup>473</sup> LeGrice (1977). S.198.

Mittels der Zerteilung und Multiplikation der Bilder durch die - bereits in der Fotografie erwähnte - Kaleidoskop-Technik,<sup>472</sup> beabsichtigt Léger zudem eine Aufmerksamkeitssteigerung. Zum einen gelingt es dadurch tiefer in die Wirklichkeit einzudringen und ihr zum anderen „a personality it never had before“ zu geben.<sup>473</sup> Dieser neue Charakter bezieht sich nicht nur auf die Gesamtaussage der filmischen Wirklichkeit, sondern auf die der Objekte. Denn das „technische“ wie auch „lebendige“ Material montiert und verfremdet die Filmtechnik bei Léger, sodass sie ähnlich gleichwertig wie in Martins Studiofilm *Von morgens bis Mitternacht* (1921) erscheinen.

Die letztendlich abstrakt gemachten Objekte kennzeichnet eine maschinelle Bewegung und schöpferische Gestalt, womit der künstlerische Beweis erbracht wurde, dass Maschinen als fabrizierte Gegenstände ähnliche bildnerische Möglichkeiten enthalten wie

Abb. 72-73  
Fernand Léger: *Ballet Mécanique*. 1924.



die sie bedienenden Lebewesen.<sup>474</sup> Weniger das Sujet als das Sichtbare und Gegenständliche, das Verhältnis von Volumen, Linien und Materialien – das sich an den Flugzeugen, Automobilen und Erzeugnissen moderner Industrie finden lässt – besticht und prägt die künstlerische Alltagserfahrung. Mit dem Experimentalfilm wird es möglich die visuelle Kontrolle und Einheitlichkeit über die Objekte zu erlangen. In der Anwendung des „Kontrastgesetzes“ werden physische Räume und Objekte zu einer neuen, einer Partiturähnlichen Komposition<sup>475</sup> von Raum geformt. Die visuell-rhythmischen Bilder reflektieren eine empfundene Wahrnehmung des Stadtraums mit seinen riesigen Reklametafeln, die „mit ihren schreienden Farben und ihren schwarzen Drucklettern, die hart und trocken die lyrische Landschaft zerschneiden.“<sup>476</sup> In Entsprechung dazu vermitteln die Maschinenteile und Zahlen einen pulsierenden Rhythmus und eine technische Ästhetik eines sachlichen, urbanen Lebensraumes.

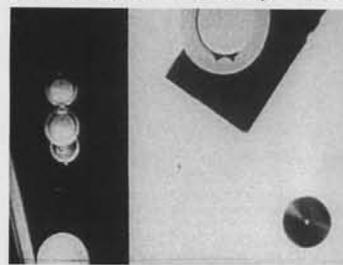
Die Montage erschließt entsprechend der Meinung Légers jedoch keinen Raum, sondern ordnet vorwiegend geometrisch abstrakte Fragmente zu einer polychromen Vorstellung städtischer Welt, da das, was der Mensch auf mechanischen und industriellen Wege schafft, von geometrischen Gegebenheiten bestimmt wird.<sup>477</sup> Für den Künstler erschafft der Film, unterstützt von der musikalischen Komposition George Antheils – eine Musik für Maschinen, Glocken, Ambosse, Autohupen, mechanische Klaviere und Schlagzeuge –<sup>478</sup> ein ebenso „schlecht orchestriert[es] oder vielmehr ein Chaos.“<sup>479</sup> In Analogie zur Wahrnehmung, der lärmenden Intensität der Straße, soll der Film das öffentliche Schauspiel der Großstadt zu einer polychromen Architektur organisieren und ordnen, die sämtliche Erscheinungsformen der modernen Publizität erfasst.<sup>480</sup> Den Begriff „polychrom“ verwendet der Künstler hier, um Städten, Straßen und Fabriken eine auf die Malerei bezogene neue Gestalt sich in stetiger Veränderung begriffene Lebensräume und ihrer Sichtweisen zuzuweisen. Mit dieser Bestrebung schließt sich das *Ballett Mécanique* den Bewegungsstudien Eggelings, Richters und Ruttmanns an und setzt sie fort, da es die Bewegungen des Maschinenzeitalters analysiert. Auf dem tief schwarzen oder inversen Hintergrund vollführen die Ornamente und Strukturen ihre Bewegungsmischungen, die sowohl von den filmspezifischen Techniken inszeniert werden als auch die Vorhandener abbildet und projiziert. Ähnlich den abstrakten Filmen werden nicht nur die im Studio erdachten Räume, sondern en Plein air vorgefundenen mit bildlicher Reinheit und dynamischen Werten mit den Techniken des Films (Dehnungen und Raffungen, Aufeinanderprallen und Durchdringen, etc.) entworfen und zu einer Vorstellung der Lebensräume montiert. Légers Filmexperiment nimmt Motive, „objektive Tatsachen“ und künstlerische Stile später vorweg, die sowohl Dokumentarfilme und Wochenschauen als auch Stadtsinfonien beinhalten.

Die den sinfonischen Großstadtfilmen – den Stadtsinfonien – vorausgehende Studien bezüglich der Darstellung vom urbanen Raum in der Literatur, Fotografie und Film verstehen sich als Annäherung an diese besondere Filmform. In ihr manifestieren sich multimediale Merkmale, wie sich in den folgenden Kapiteln zeigen wird.

<sup>474</sup> Léger (1971). S.189.

Abb. 74-75

Fernand Léger: Ballet Mécanique. 1924.



<sup>475</sup> Vgl. hierzu Richter (April 1926). S.112

<sup>476</sup> Léger (1971). S.59.

<sup>477</sup> Ebd. S.66.

<sup>478</sup> Antheil war der Meinung, dass man diese Musik nicht von Hand spielen könnte und ließ sie von der Firma Pleyela Piano & Co produzieren. Vgl. hierzu Selwood (1999). S.226.

<sup>479</sup> Léger (1971). S.164.

<sup>480</sup> Ebd.

Abb. 76

Fernand Léger: Ballet Mécanique. 1924.



## 5. Sinfonische Großstadtfilme - Städtesinfonien

„Wie der Film von morgen aussehen wird, ist mir im Grunde vollkommen gleichgültig. Ich bin nicht geschäftlich daran interessiert, daß sich ein bestimmtes ‚Dessin‘ durchsetzt und leiste mir infolgedessen den Luxus, ganz einfach davon überzeugt zu sein, daß er etwas sein wird“,<sup>481</sup> schreibt Walter Ruttmann über sein Filmprojekt *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.

<sup>481</sup> Ruttmann nach Clarus (16. Dezember 1926)

### 5.1 Auswahl der Filme

Die Filmauswahl beschränkt sich auf Werke, die den Strukturprinzipien der Stadtsinfonie unterliegen und die in den 1920-30 Jahren produziert wurden. Diesen Zeitraum kennzeichnet zum einen die innovative und ästhetische Gestaltung einer veränderten urbanen Umgebung und einer damit verbundenen Wahrnehmungsstruktur. Zum andern ermöglicht diese zeitliche Begrenzung eine Vergleichbarkeit hinsichtlich der zur filmischen Raumkonstruktion angewandten Methoden.<sup>482</sup>

<sup>482</sup> Vgl. hierzu Kap. A 3.

Zu Beginn der zwanziger Jahre eröffnet die erste Stadtschilderung von New York die Suche nach einer neuen, der urbanen Wirklichkeit angepassten Darstellungsart, um der rasant technologisch und städtebaulich sich wandelnden Großstadt einen zeitgemäßen Ausdruck verleihen zu können. Die Darstellung prägen Motive und Themen der Großstadt, die geschaffenen urbanen Räume und Architekturen, ihre alltäglichen Lebensvorgänge und -aktivitäten, Atmosphäre und Klima. Neben Sheeler und Strands *Manhatta* (USA 1921) reihen sich im Produktionsabstand weniger Jahre weitere bekannte und eindeutig den Stadtsinfonien zugeordnete Werke, wie Cavalcantis *Rien que les heures* (Frankreich 1926), Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Deutschland 1927), Kemenys und Lustigs *São Paulo, Sinfonia da Metrópole* (Brasilien 1929) - aber auch Vertovs *Sagaj, Sowjet!* (UdSSR 1926), Ivens *Regen* (Niederlande 1929) und die noch unbekanntere *Fukkō Teito Shinfoni* (Japan 1929) des *Institute for Municipal Research* in Tōkyō ein. Das visuelle Material der Stadt strukturiert nach formalen und syntaktischen Organisationsprinzipien die Filmform als sinngemäße Verkettung oder assoziative Folge. In Anlehnung an die musikalische Sinfonie unterstützen sie eine rhythmisch-dynamische Komposition, die sich am ausgeprägtesten in der schwungvoll intonierten Berlin-Sinfonie und der sublimen, dem Regen untergeordneten Amsterdam-Sinfonie etabliert. Je nach künstlerischer Intention präsentieren die Filme ihre Großstädte als eine Faszination der Moderne oder auch als reine Poesie.

Aufgrund der Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm und der Weltwirtschaftskrise bildeten sich Ende der zwanziger Jahre frappante Zäsuren im Genre der Stadtsinfonie, die auf die Inhalte und filmischen Stile großen Einfluss ausübten. Nach 1930 standen der technische Fortschritt und die Volksaufklärung im Vordergrund, die Strukturprinzipien der Stadtsinfonien wurden beibehalten. In Folge dieser inhaltlichen (propagandistischen) und stilistischen Veränderungen führte die finanzielle Subventionierung der Filme zwar zur Weiterentwicklung von Technik und Gestaltung. Die Annäherung an die Filmindustrie bedeutete jedoch einen Autonomieverlust. Die Auftragsfilme für Städte und Gewerbetreibende legten einen Rahmen fest, der nur wenig Freiraum für künstlerische Gestaltungen bot. Solche Werke, angesiedelt zwischen Werbefilm und kulturpropagandistischer Aufgabe, sind nicht in die vorliegende Analyse der Stadtsinfonien eingeflossen.

In dem Untersuchungszeitraum wurden zudem noch weitere, das Genre tangierende Filme produziert, die ebenfalls aus mehreren Gründen nicht berücksichtigt werden.

Heinrich Hausers *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (USA 1931) z.B. entspricht nur bedingt den Strukturprinzipien der Stadtsinfonie. Auch wenn die Aufnahmen Spuren des *Neuen Sehens* zeigen, charakterisiert den Film eher die journalistische

Reportage, die weder die abstrakt-formalen Strukturprinzipien noch die rhythmische Form der Stadtsinfonie in sich trägt.<sup>483</sup>

Corrado D'Erricos *Stramilano* (Italien 1929) stellt Leonardo Quaresimas<sup>484</sup> Aussagen zufolge das Gesicht der lombardischen Weltstadt Mailand - beeinflusst durch Ruttmanns Berlin-Sinfonie dar. Hinsichtlich der räumlichen und zeitlichen Gesamtstruktur sowie den typischen Merkmalen wie Dynamisierung, Rhythmus und Perfektion der Bewegung scheint - laut schriftlicher Quellen - *Stramilano* den Stadtsinfonien zuzuschreiben zu sein. Die Überprüfung des Werkes kam jedoch aufgrund des Fehlens einer Filmkopie, die angeblich im LUCE-Archiv (Italien) aufbewahrt wird, nicht zustande.

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit stellt zuletzt folgende Aufstellung von Filmen die schiere Bandbreite der sich seit den 1920er Jahren entwickelnden Städteporträts vor. Sie erfüllen nur teilweise die Kriterien der in Kap. CII 5.2 definierten Strukturprinzipien, wie z.B. die Dokumentation einer Gesamtstadt innerhalb eines Tages. In der unvermittelten Funktion der Aufzählung seien folgende Werke genannt:

*Twenty-Four Dollar Island* (Robert Flaherty, USA 1925), *Twenty-Four Dollar Island: A Camera Impression of New York* (Robert Flaherty, ca. 1925-27), *Skyscraper Symphony* (Robert Florey, USA 1928), *City Symphony* (Hermann Weinberg, USA 1929) *Autum Fire* (Hermann Weinberg, USA 1930-33), *Manhattan Medley* (Bonney Powell, USA 1931), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, USA 1931), *Footnote to Fact* (Lewis Jacobs, USA 1933), *Pursuit of Happiness* (Rudolf Burckhardt, USA 1940), *Halsted Street* (Conrad Friberg, USA 1934), *The City* (Ralph Steiner, Willard Van Dyke, Lewis Mumford, USA 1939), *N.Y., N.Y. A Day in New York* (Francis Thompson, USA 1958), *City Symphonies* (Dominic Angerame, USA 1987-1997, 5 Filme: *Continuum* (1987), *Deconstruction Sight* (1955), *In the Course of Human Events* (1997), *The Line of Fire* (1997), *Premonition* (1995); *Moskau* (Kaufman; Kopalin, UdSSR 1926), *Chelovek s Kinoapparatom* (Dsgia Wertow, UdSSR 1929);

*A propos de Nice* (Jean Vigo, Frankreich 1930), *La Nuit Electrique* (Eugene Deslaw, Frankreich 1930), *Paris la nuit* (Jacques Baratier, Jean Valère, Frankreich 1956), *Empire of the Moon* (John Haptas und Kristine Samuelson, 1991);

*Hoogstraat* (Andor von Barys, Niederlande 1929), *Rotterdam* (Herman van der Horst, Niederlande 1953) *Amsterdam Global Village* (Johan van der Keuken, 1966);

*Människor i stad* (Arne Sucksdorff, Schweden 1947);

*En by ved navn København* (Jørgen Roos, Dänemark 1960), *Hamburg* (Jørgen Roos, Dänemark/ BRD 1962), *Oslo* (Jørgen Roos, Dänemark/ Norwegen 1964);

*Tokai Kogyogaku* [Sinfonie einer Großstadt] (Kenji Mizoguchi, Japan 1929)

*Koyaanisqatsi: Life out of balance* und *Powaqqatsi: Life in Transformation* (Godfred Reggio, USA 1983 und 1988);

*Berlin bleibt Berlin* (Hans Cürlis, Deutschland 1935), *Kleiner Film einer großen Stadt ...*

*der Stadt Düsseldorf am Rhein* (Walter Ruttmann, Deutschland 1935), *Danzig. Land an*

*Meer und Strom* (Eugen York, Deutschland 1939); *Die Stadt* (Herbert Vesely, Deutschland

1960), *Düsseldorf - modisch, heiter, im Wind verspielt* (Herbert Vesely, Deutschland 1961),

*Berlin: Sinfonie einer Großstadt* (Thomas Schadt, Deutschland 2002), *What is a minute,*

*Lumière?* (Felix Lenz, Deutschland 2008), *24h Berlin* (u.a. Rosa von Praunheim, Romuald

Karmakar, Volker Koepp und Andres Veiel, Deutschland 2008), etc.<sup>485</sup>

<sup>483</sup> Vgl. hierzu Vogt (2001), S.183 und Ehrmann (2005), S.463-473. „Hausers Chicago ist rein dokumentarisch, von keinem systematisierend-formalistischen Kunstwillen à la Ruttmann getrieben [...]“ S.467.

<sup>484</sup> Quaresima (1999), S.88f.

<sup>485</sup> Die meisten Stadtsinfonien sind der Film-Reihe „Stadtsinfonien“ entnommen, die in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Film (DIF) in Frankfurt am Main im Sommer 2009 zustande kommen konnte. Weiter Werke listet das Media Resources Centre, UC Berkeley unter <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/citysymphonies.html> (zuletzt geprüft am 14.09.2010) auf.

## 5.2 Einführung in zentrale Merkmale der Stadtsinfonie

Das von Peter Weiss aufgezeigte Spektrum an Faktoren beschreibt die Themen und Stilmittel filmischer Stadtschilderungen: „Die Großstadt, ihr reiches, widerspruchsvolles Leben, ihr Puls, ihre vorübertreibenden Menschenschicksale sind immer wieder im Film geschildert worden. Es gibt eine ganze Flora solcher Werke, die aufbauen auf der Bildwirkung der Architektur, auf dem Rhythmus des Handwerks, des Verkehrs und der Maschinen, auf den Bewegungen der Menschen und auf dem Wechsel zwischen Morgen und Abend. Das Thema ist unerschöpflich; die Stadt eröffnet denen, die zu sehen vermögen, täglich neue Perspektiven.“<sup>486</sup> Dieses von Weiss aufgezeigte Spektrum an Faktoren ist durch einen zeitlichen Rahmen gekennzeichnet, der den Tagesverlauf einer Metropole wiedergibt: „Der Tag begann mit dem Zustrom der Arbeiter in den Fabriken, es folgte der Arbeitsbeginn und die Straßen füllten sich: das Vormittagsleben der Großstadt entwickelte sich zu einem unübersehbaren Gewirr von Fußgängern und Wagen. Dann die Mittagspausen mit den Gegensätzen von arm und reich. Die Großstadt nahm die Arbeit wieder auf, und ein Regenschauer am Nachmittag wurde zu einem bedeutenden Ereignis. Die Stadt machte Feierabend, und mit einem weiteren, etwas wilden Aufmarsch von Wirtschaften und Kabarettis, Tanzbeinen und Lichtreklamen ging der Tag zu Ende.“<sup>487</sup> Neben den zeitlichen benennt dieses Zitat Giersons automatisch die räumlichen Strukturen, mit denen sich der Tag vor der Kulisse von Architektur und Städtebau präsentiert. Er beginnt bei den Fabriken und breitet sich in den Straßen aus, deren Aktivitäten nur ein unverhofft sich ereignender Regenschauer unterbricht, und endet in den Vergnügungstätten, den Kneipen und Kabarettis. Soweit die Stadtschilderungen, kommen wir nun zu deren sinfonischen Komposition.

Das großstädtische Leben, dessen alltägliche, lebendige Szenerie entwickelt sich innerhalb dieses räumlichen und zeitlichen Gefüges nicht, um eine Geschichte zu erzählen, vielmehr galt es einen kaleidoskopartigen Eindruck in überraschendem Licht zu zeigen. Nach formal-abstrakten Prinzipien<sup>488</sup> strukturiert die Stadtsinfonie die urbanen Räume der Großstädte, ihre Straßen, ihre Aufweitungen zu Plätzen und Parkanlagen, ihre die Straße begrenzenden Fassaden und Innenräume mit den sie aufnehmenden Passanten und Verkehrsmitteln. Das von den Maschinen der Fabriken und dem Verkehr, den stampfenden Kolben, Triebriemen und Rädern ausgelöste Tempo und dessen Dynamik überträgt der Film in eine musikalische Partitur. „Jedes Bild, jede Szene, jede Einstellung“, besitzt laut Richter „ihren eigenen, sozusagen musikalischen Bewegungsrhythmus [...]“, der bei zufälligem Zusammentreffen und -passen einen „Klang“<sup>489</sup> des Bildes, etwas einer Melodie Vergleichbares produziert. Nicht als hörbare, sondern als sichtbare Komposition ordnen sich die städtischen Impressionen zu einem „ornamentalen Bewegungsgebilde“,<sup>490</sup> einem „broad representational pattern or style.“<sup>491</sup> Die Heterogenität und Vielgestaltigkeit der städtischen Muster und Gebilde resultiert aus der Dokumentation zeitgemäßer Motive der urbanen Räume und der Anwendung filmischer Stilmittel, aus denen dann wiederum moderne Ideen für die Darstellung und Propagierung der Großstadt geschöpft werden.

Mit Alltagsaufnahmen, deren Anziehungskraft in ihrer Wirklichkeitsreflexion besteht, tangieren die sogenannten Stadtsinfonien das Genre der „Städtefilme“,<sup>492</sup> der „Kulturfilme“ [interests]<sup>493</sup> und der „Erziehungsfilm“ [lecture films].<sup>494</sup> Die Aufzeichnung ihrer naturgegebenen, in der lebendigen Wirklichkeit verankerten Themen erfolgt an Ort und Stelle des Geschehens, sodass in erster Linie von dokumentarischen Filmen gesprochen werden kann, „deren beobachtende, beschreibende und analytische Formenvielfalt [...] die Stadt als architektonisches Ensemble in ihren Erscheinungsformen und Veränderungen zu erfassen vermag“,<sup>495</sup> stellt Guntram Vogt in seinen Analysen und Beobachtungen zur

<sup>486</sup> Weiss (1995). S.87.

<sup>487</sup> Gierson (1998). S.106.

<sup>488</sup> Dem Begriff der Sinfonie sind die abstrakt-formalen Strukturprinzipien, nach denen sich die Kunstwerke organisieren, festgeschrieben. Vgl. hierzu Warth (1992) S.14.

<sup>489</sup> Richter (1976). S.35.

<sup>490</sup> Ebd. S.59.

<sup>491</sup> Uricchio (1983). S.2.

<sup>492</sup> Vgl. hierzu Goergen (2005c). S.158. Die „Städtefilme“ kennzeichnet sowohl die Motivwahl (moderne Repräsentations- und Verwaltungsbauten, Wohnsiedlungen, etc.), die auch gern mit der Vergangenheit alt-neu, einst-jetzt gegenübergestellt werden, als auch die Filmtechnik (starre Ansicht der Stadt als Panorama und meint keine Filme über Stadtgemeinden oder Kulturen, mit Propaganda- und Werbecharakter für Unterricht oder dergleichen. Vgl. hierzu Günther (1928).

<sup>493</sup> Gierson (1998). S.100.

<sup>494</sup> Ebd. S.101.

<sup>495</sup> Vogt (2001). S.27.

*Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000* fest. Auch Eva-Maria Warths Schilderungen zu den Städten New York, Paris, Berlin ordnen die Darstellungen der „Großstadtfilme“ in das Subgenre des Dokumentarfilms ein.<sup>496</sup> Da jedoch in der filmischen Ausdrucksform entsprechend der Beobachtungen Balász keine „eigenlebigen Gestalten von wesenhafter Prägnanz, sondern nur Impressionen von Gestalten: Bilder der Bilder“ erscheinen, ersetzt dieser die Bezeichnung Dokumentarfilm, durch den „Tatsachen- und Wirklichkeitsfilm.“<sup>497</sup> Konkretheit und Konstruktion der Elemente im Raum werden wie in den Experimentalfilmen zum tatsächlichen, rein optischen Erlebnis und zugleich zur bloßen, impressionistischen Erscheinung, bei der die „psychischen und geistigen Tatsachen“ der Bilder in den Vordergrund gelangen.

Diese Zitate verdeutlichen, dass die Stadtsinfonien eine nur formale Einordnung in die Kategorie des Dokumentarfilms erlauben, da sie aufgrund schöpferischer Gestaltungen und modernistischer Tendenzen darüber hinaus neue Ausdrucks- und Darstellungsformen der Stadt entwickeln.

Solche neuen Formen präsentiert Sheelers und Strands Film *Manhatta* (1921). Dessen Bilder dokumentieren die Urbanität New Yorks, die kubische Komposition der Wolkenkratzer von Down Town Manhattan, grafische Licht- und Schattenmuster im atmosphärischen Wechsel von Rauch und Dampf. Die Komposition wendet sich von der traditionellen Erzählform ab und orientiert sich an einer linearen, dem Tagesverlauf folgenden Stadtschilderung. Deren formale und stilistische Kompositionsprinzipien werden von Cavalcantis *Rien que les heures* (1926), Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) und auch Vertovs *Sagaj, Sowjet!* (1926) aufgegriffen und weiterentwickelt. In der Abfolge ihrer dokumentarischen, d.h. größtenteils ungestellten oder rekonstruierten Bilder entfaltet sich ein „Querschnittkonzept“,<sup>498</sup> das sowohl einen raumzeitlichen Überblick der Stadt erstellt, als auch deren „Enthüllungen“ lesbar werden lässt. Hier beginnt sich der Dokumentarfilm in eine Form zu differenzieren, die nur die oberflächlichen Eigenschaften eines Gegenstandes beschreibt, und zugleich mit plötzlicher Gewalt das wahre Leben durch ein Nebeneinanderstellen von Aufnahmen enthüllt.<sup>499</sup> Eine solche Methode folgt einer schöpferischen Absicht, bei der nach Gierson die erzählende Handlung aufgeben wurde und nach einer neuen, dem Geist und dem Sinn entsprechenden Form gesucht werden musste. Den Begriff „Erzählung“ ersetzt Gierson durch den der „Sinfonie“, den er in seiner Beschreibung zu *Rien que les heures* verwendet: „Paris was cross-sectioned in its contrasts – ugliness and beauty, wealth and poverty, hopes and fears. For the first time the word ‚symphony‘ was used, rather than story“.<sup>500</sup>

Der Ausdruck „Sinfonie – der Großstadt“ taucht erstmals im Titel von Ruttmanns Berlin-Film auf und ist laut Giersons Urteil durchaus berechtigt, da er sich mit „Bewegungen und dem Aufbau von Einzelbildern zu Bewegungen“<sup>501</sup> befasst. Anregungen, zu dem vom Filmkritiker Joe Hembus überschwänglich benannten Dokumentarfilm „Berlin – die Symphonie einer Weltstadt“,<sup>502</sup> erhielt der Maler und Musiker Ruttmann<sup>503</sup> von den Dramaturgen Carl Mayer, der von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926), den er 1926 in Berlin sah, tief beeindruckt war. Mayer war obendrein überzeugt, dass einem solchen Stil die Zukunft gehören werde. Diesen Stil kennzeichnet zum einen der harte Rhythmus, mit dem sich die Bilder montieren und zum anderen die Themen, die sich aus der vorgefundenen, wirklichen Welt entwickeln. Diese Inspiration erhielt Mayer auf der Straße, auf der er den Verkehr und die Menschen erblickte und äußerte: „Das ist eine neue Welt. Das ist das neue Milieu. Wir brauchen keine Studios mehr, keine Schauspieler, kein Atelier.“<sup>504</sup> Das Tempo und der Rhythmus eines Films, den die schnellen Folgen unzähliger Einzelbeobachtungen kennzeichnen, vereinen ebenso die Ruttmann vorausgehenden Filme Légers *Ballet Mecanique* (1924), Adolf Trotz' *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* (1925), Cavalcantis *Rien que les heures* (1926) und Vertovs *Sagaj, Sowjet!* (1926). Die letztgenann-

<sup>496</sup> Warth (1992). S.10.

<sup>497</sup> Balász (2001a). S.88-90. Der „Querschnittfilm“ bildet für ihn den Übergang zum Tatsachenfilm, „obwohl in ihnen jede einzelne Szene erfunden ist.“ S.72. Kracauer (1984). S.192 übernimmt den Begriff „Querschnittfilm“ für die Berlin-Sinfonie. Da in den zur Analyse ausgewählten Stadtsinfonien die Stadt und nicht ihr Querschnitt im Vordergrund steht, wird der Terminus hier nicht gebraucht. Vgl. hierzu Ehrmann, (2005). S.576–600.

<sup>498</sup> Das aus der Neuen Sachlichkeit hervorgehende Stichwort „Querschnitt“ ist auf den Titel eines berühmten, mit vielen neusachlichen Bildern illustrierten Life-Style-Magazins der zwanziger Jahre zurückzuführen, dessen alltägliche Bilder eine Durchdringung von realem und medialem Erleben evozierten. Vgl. Kurtz (2007). S.193. Nicht als Fortsetzung, sondern als bloße Reihenfolge wirkt der Querschnittfilm nach Meinung Balász ungestellt. Vgl. (2001a). S.71f.

<sup>499</sup> Gierson (1998). S.104f und Kracauer (1985). S.71. Kracauer spricht von einer Enthüllung, die aufgrund der Filmkamera und besonderer Filmtechnik gelingt.

<sup>500</sup> Monegal (Summer 1955). S.346.

<sup>501</sup> Gierson (1998). S.106.

<sup>502</sup> Hembus (1961). S.33.

<sup>503</sup> „Es war ein weiter Weg [...] bis ich mich mit meinem eigenen Stil durchsetzen konnte. Das Musikalische und Optische, verbunden mit Mathematischem lag schon immer in mir, ich habe Musik und Malerei studiert.“ In: Goergen (1989). S.92.

<sup>504</sup> Aus einem Gespräch von Rolf Hempel mit Paul Rotha. In: Hempel (1968). S.166. Darüber hinaus soll Mayer Ruttmann die Frage gestellt haben: „Warum machst du nicht einen Film ohne Geschichte?“ S.167.

ten Werke sind Mitwirkende und Schöpfer der neuen Filmgattung, worauf insbesondere Vertov großen Wert legt. In einem Schreiben an die Redaktion der *Frankfurter Zeitung* am 09. Juli 1929 unterstreicht der Regisseur, dass die kinematografischen Errungenschaften vom *Kino-Auge*,<sup>505</sup> deren Gründung auf das Jahr 1918 datiert ist, folglich keine - wie von der Berliner Presse behauptete - Fortführung, sondern Vorwegnahme der Prinzipien von u.a. Ruttmanns Sinfonie darstellen. Vertov betont, „dass die Mehrzahl der Kino-Auge-Filme konstruiert wurde als Symphonie der Arbeit, als Symphonie des Sowjet-Staates im ganzen, als Symphonie einer Stadt usw. Dabei erstreckt sich häufig die Handlung in diesem Film auf die Zeit vom frühen Morgen bis zum Abend. So erwacht die Stadt und beginnt zu leben [...], so rollt der Tag allmählich in den Abend ab und endet in der Nacht in dem Film *Marschiere Sowjet*.“<sup>506</sup>

<sup>505</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 5.3

<sup>506</sup> Vertov (09. Juli 1929). S.2.

Der Terminus „Stadtsinfonie,“ Sinfonie der Stadt, scheint sich eher retrospektiv zu etablieren. Neben ihm werden Varianten konstruiert, die - wie Vertov bereits erwähnte - als „Sinfonie der Arbeit“ in der *AIZ* vom 24. April 1929 hier als Nächtliche Arbeits-Symphonie der Grosstadt<sup>507</sup>, im *Kinematograph* vom 07. Juni 1925 in Bezug auf Trotz' Film *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins* (1925) - als „Symphonie der Arbeit und der Maschinen“<sup>508</sup>, eine Sinfonie des „Sowjet-Staates“ und gar der „Welt“<sup>509</sup> beschrieben werden.

<sup>507</sup> O. V. (24. April 1929).

<sup>508</sup> Ebd.

<sup>509</sup> „Die Symphonie der Welt“ bezieht sich auf Ruttmanns Film *Melodie der Welt* (1929-30) In: Goergen (1989). S.86-87.

Der Titel der „Sinfonie – der Großstadt“ wird teilweise durch den Stadtnamen konkretisiert. Für den Regisseur Ruttmann fiel die Wahl auf Berlin: so er in der *BZ* am 20. September 1927: „Berlin, die interessanteste aller Städte, weil die jüngste unter den Metropolen der Welt, weil die Stadt, die noch wird und nicht schon erstickt ist hinter Fassaden, erdrückt von der eigenen Monumentalität, Berlin, eine Stadt des überall Aufstrebenden, ist Mittelpunkt und einziger Akteur in meiner sinfonischen Arbeit.“<sup>510</sup> Mit dem Fokus auf eine Stadt entstehen die Sinfonien von Paris, Amsterdam- und vermutlich auch von Manhattan und São Paulo - aus künstlerischer Eigeninitiative - wohingegen die Berlin-Sinfonie erstellt wird von der Fox-Europa-Filmproduktion, die Moskau-Sinfonie im Auftrag von dem Mossowjet (Moskauer Stadtrat) und die Tōkyō-Sinfonie im Auftrag des Tōkyō Insitute for Municipal Research. Die hier auch im Filmtitel bezeichneten Stadtsinfonien finden erst mit Ruttmanns Berlin-Sinfonie aus dem Jahre 1927 eine nachhaltige Verbreitung: *Fukkō Teito Shinfoni* (Sinfonie vom Wiederaufbau der kaiserlichen Metropole), *São Paulo, a Sinfonia da Metrôpole* (São Paulo, die Sinfonie der Metropole).

<sup>510</sup> Ruttmann (1989). S.79.

### 5.3 Zur Einordnung der Stadtsinfonien aus filmhistorischer Sicht

Ausgehend von der kritischen Auseinandersetzung mit zeitgenössischen kurzen Dokumentarfilmen, Spielfilmen und Experimentalfilmen entwickelt sich die Stadtsinfonie. Für den Kunsthistoriker und Autor medienkünstlerischer Studien Stephen Barber, oszilliert bei der Bildgebung die Stadt im Film „between scanning its surfaces, as the ephemeral traces of a day and night pass over its buildings and avenues, and examining the nature of perception in the city, with the camera following the inhabitants' gaze at its incessant spectacle.“<sup>511</sup> Die Betrachtung mit der Kamera tastet die Oberflächen der Gebäude und Straßen wie bei einem Scan sorgfältig registrierend ab; sie orientiert sich an der im 19. Jahrhundert entwickelten fotografischen Präsentationen der Stadt unter Einbeziehung der Blicke des Betrachters.

<sup>511</sup> Barber (2002). S.32-33.

Aus der Zentralperspektive der Straße oder von leicht erhöhtem Standort, aus der Totale und überwiegend statischen Kamerapositionen wurden die Eigenbewegungen der Objekte im diagonalen Bildaufbau festgehalten. Die Aufzeichnungen des alltäglichen Le-

bens führte zu den Anfängen der ersten „motion picture snapshots“ der Gebrüder Lumière und Skladanowky auf den Straßen der Großstadt zugleich zur Annäherung an die und zur Entstehung der Dokumentarfilme. Als sogenannte „Ansichten“ bzw. „Aktualitätenfilme“,<sup>512</sup> präsentieren sie einen besonderen Blickpunkt oder ein bestimmtes Ereignis. Anfang des 20. Jahrhunderts entstehen die Straßenfilme als inszenierte Spielfilme im Studio. Sie eröffnen eine Wirklichkeit der Welt, die gespielte Handlungen in künstliche Szenerien (Gad, Grune, Martin) aufnimmt. Angestrebt aber wird zugleich eine naturalistische Darstellung der Stadt, von lebendigen Szenerien und realen Räumen. Daher etabliert sich zeitgleich<sup>513</sup> die Berichterstattung und Wochenschau sowie der Experimentalfilm. Zum einen hatten die Konzerne und Ministerien<sup>514</sup> die werbeträchtige und erzieherische Wirkung des Films erkannt,<sup>515</sup> so dass die Wochenschauen eine propagandistische Prägung erfuhren: deren Inhalte und Informationen präsentieren ein analytisch erfasstes und fixiertes „Filmfaktum“.<sup>516</sup> Zum anderen entwickelt sich das fantasievolle Experiment mit abstrakten Objekten, neuen Blickwinkeln und dem Licht. Beiden gemein ist eine kreative und analytische Darstellung von Raum, eine bewusste künstlerische Registrierung von Wirklichkeit, die dieser so nahe wie möglich zu kommen versucht.

Auf der Suche nach dem „objektiven Bild“ verfassen die Filmemacher Dziga Vertov und Joris Ivens ihre Manifeste – das aus der russischen Organisation der *Kinoki*<sup>517</sup> hervorgegangene Manifest *Wir*<sup>518</sup> (1922) und den aus der niederländischen Filmliga<sup>519</sup> hervorgegangenen *Ik-film* (1927).<sup>520</sup> Ihre Forderungen bestehen hierbei darin, den Film als expressives und kommunikatives Medium zu gebrauchen, in dem sich zeitgenössische Empfindungen stimulierend vermitteln.<sup>521</sup> Statt zu unterhalten und zu illustrieren, soll der Film aufwecken und aufrütteln. Er dient der Vermittlung einer neuen Weltanschauung, bei der in Peter Weiss' *Empfinden die chaotische Stadt mit der Kamera* – so definiert es auch Vertov „als das menschliche Auge, zur Erforschung des Chaos von visuellen Erscheinungen [...]“<sup>522</sup> – „wie ein Bewußtsein umherglitt, auf der Suche nach kontrastierenden und vergleichenden Eindrücken.“<sup>523</sup>

In den abstrakten Filmexperimenten Eggelings, Richters und Ruttmanns reihen sich formal-analoge Gestalten und Bewegungen zu einem kontrastreich flutenden Assoziationsstrom. Das bewegte Spiel der auf geometrische Formen und klare Linien reduzierten Objekte, von Schatten und Licht, entwickelte die visuell rhythmische Filmkunst der zwanziger Jahre.<sup>524</sup> Ruttmann, der sich vor der Stadtsinfonie lange Jahre mit abstrakter Bewegungsgestaltung beschäftigte, ließ „die Sehnsucht nicht los, aus lebendigem Material zu bauen, aus den millionenfachen tatsächlich vorhandenen Bewegungsenergien des Großstadtorganismus eine Filmsinfonie zu schaffen.“<sup>525</sup> Mit dieser Intention vermischen sich in abstrakten und realen Sequenzen grafische Linien mit gegenständlichen Objekten der vorgefundenen städtischen Räume, die in der geometrischen Komposition oder rhythmischen Montage künstlerisch und künstlich erzeugte Muster bilden.

Dieses markante Bauprinzip der sinfonischen Großstadtfilme – aus den genannten Gattungen entstanden und dennoch keine eindeutige Einordnung aus filmhistorischer Sicht erlaubend – soll hier als eigene, besondere Filmform behandelt werden.

<sup>512</sup> Vgl. hierzu Gunning (1995). S. 114.

<sup>513</sup> Seit 1919 beschäftigt sich Vertov, der Gründer von *Kino-Glas* (Kino-Auge) mit der Filmberichterstattung (Film-Chronik) als Aufnahmeleiter. 1922 organisiert er die Gruppe *Kinoki* (Leute vom Kinoauge), die die Träger der neuen Richtung sind. In: Woinoff (1927). S. 60.

<sup>514</sup> Arbeitsministerien, Shell, BBC, Gas Light und Coke Co, etc. (Vgl. hierzu Hardy (1947). S.172) und Stollwerck-Schokoladenfabrik, Köln. 1896 erwirbt der Stollwerck-Konzern die deutsche Lizenz des Cinématographe Lumière und mechanisiert somit den Schokoladenverkauf und die Unterhaltung. Vgl. hierzu Loiperdinger (1999).

<sup>515</sup> Stimulierend auf die Funktion des Kinos wirkt u.a. der russische Kommunistenführer Lenin. Vgl. hierzu Rotha (1973). S.17.

<sup>516</sup> Drobasczenko (1967a). S.44: „Jeder ohne Inszenierung aufgenommene Lebensaugenblick, jede einzelne Einstellung, die im Leben so aufgenommen ist, wie sie ist, mit unverhoffter Aufnahme oder mit einem anderen analogen technischen Verfahren, ist ein auf Film fixiertes Faktum, eine Filmfaktum, wie wir es nennen.“

<sup>517</sup> *Kinoki* nannte sich die Gruppe junger Filmemacher um Vertov mit den Kameraleuten M. Kaufman, I. Beljakow, a. Lemberg, I. Kopolin und die Schnittmeisterin E. Smilowa. Sie forschten nach neuen Filmtechniken und Formelementen um sich der Wirklichkeit soweit wie möglich zu nähern. Vgl. Staatliches Filmarchiv der DDR (1962b). S.52. *Kinoki* (pl.) *Oko* (veraltet: Auge), *Glaz* (Auge) *Kinoglaz*. Vgl. hierzu Österreichisches Filmmuseum; Tode; Wurm (2006). S.80. <sup>518</sup> Das Manifest *WIR* wird angeregt von den nicht gesehenen, jedoch durch Lektüre erschlossenen abstrakten Filmen dynamischer Geometrien (Ruttmann und Eggeling). Vgl. Bulgakowa (2000). S.107.

<sup>519</sup> Aus der Organisation von Filmabenden im Mai 1927 nach ausländischen Liga-Modellen (Film Society London) entstandene Plattform für Filmvorstellungen, Lesungen und Diskussionen mit Filmemachern, die einen Austausch von Filmtheorie und Praxis initiierte.

<sup>520</sup> Vgl. hierzu Stufkens (1988b). S.51f.

<sup>521</sup> Vgl. hierzu Gunning (1999). S.229. „Het was als zodanig een tendentieu, expressief en communicatief medium, en dat botste met het concept van 'autonome' cinema waarin de zuivere esthetische vorm als het meest essentiële aspect gold.“

<sup>522</sup> Vertov (2005b). S.40.

<sup>523</sup> Weiss (1995). S.87.

<sup>524</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 4.3.1

<sup>525</sup> Ruttmann (08. Oktober 1927). S.24 und O. V. (November 1969). S.228.

#### 5.4 Die „bereinigte“ Filmform

Die Stadtsinfonien verfolgen ähnlich der Experimentalfilme und Filmberichterstattungen die Absicht, eine ‚reine‘ und ‚echte‘ Darstellungs- und Ausdrucksform ihrer Lebenswelt zu schaffen. Aus diesem Grund bleibt oberster Grundsatz: „Aufnahmen von Lebensausschnitten so, wie sie sind, ohne Spiel, ohne Regie, ohne Schauspieler und ohne Dekorationen“<sup>526</sup> zu erstellen. Die 1927 in der *Filmtechnik* abgedruckte Forderung der sowjetrussischen *Kinoki* ist in der Bewertung der Berlin-Sinfonie ziemlich deckungsgleich. Über sie heißt es parallel, in der *Lichtbildbühne* des gleichen Jahres: „Es spielen keine Schauspieler und doch handeln Hunderttausende. [...] Es gibt keine Kulissen und keine Ausstattung und man schaut doch in der wilden Flucht des hundertpferdigen Panoramas die unzähligen Gesichter der Millionenstadt. Paläste, Häuserschluchten, rasende Eisenbahnen, donnern-de Maschinen, das Flammenmeer der Großstadtnächte [...]“<sup>527</sup>

Vertov unternimmt als erster Regisseur der Stadtsinfonien bewußt den Versuch, einen „reinen“ Film zu erstellen. Ziel der filmischen Großstadtdarstellungen ist es, das „übrumpelte und ungeschminkte Leben“<sup>528</sup> in „unverhofften Aufnahmen“<sup>529</sup> zu registrieren. Die Glaubwürdigkeit dieses Konzeptes duldet kein Filmprotokoll und dergleichen Konkretisierung oder gar Kategorisierung des Dargestellten, die ganz im Gegenteil vor Drehbeginn spontan überlegt oder in Kurzform skizziert werden. So verkündet Alberto Cavalcanti in einem Interview mit Elizabeth Sussex (1975), dass er zusammen mit Freunden ein „Script“ für den Paris-Film entwarf.<sup>530</sup> In den Berichten der Kritiker und Poeten P[etr] Neznamov und Izmail Urazov wird die Verwunderung darüber spürbar, dass Vertovs interessanter und wohlkonstruierter, eindrucksvoller „Report“ [Bericht] über Moskau ohne Drehbuchautor, ohne Regisseur und Schauspieler realisiert werden konnte.<sup>531</sup> Das Drehbuch zu Ruttmanns Berlin-Film bestand dem Artikel der *Filmwoche* vom 18. Mai 1927 zufolge „aus einer Kartothek mit richtigen ‚Reiterchen‘, - jede Idee bekam ihre Karte in dieser Kartothek, und jeder neue Einfall konnte schnell am richtigen Platz eingereiht werden.“<sup>532</sup> Ein solches System erlaubte demzufolge einen spontanen und überschaubaren Dreh Tausender von Einzelszenen und ein nachträgliches Hinzufügen weiterer Einfälle. Bei seiner Regen-Sinfonie ließ sich Joris Ivens nur von einer Idee Amsterdamer Regenimpressionen leiten, deren Vorstellungen Mannus Franken im Oktober 1927 in Paris als lyrisches Gedicht beschrieb.<sup>533</sup> Statt einem strikten Drehbuch, so konstatiert Joris Ivens, „bestimmte der Regen den Ablauf und schrieb das Drehbuch. Er führte die Kamera auf geheime, wasserglänzende Wege, von denen wir niemals geträumt hätten, als wir den Film entwarfen.“<sup>534</sup> Als quasi „Inhaltsangaben“ beschreiben die Notate des Tōkyō-Films alle Drehorte von Tōkyō und Yōkohama, alle Bewegungsabläufe und Ereignisse. Da die Daten zu Filmlänge und Filmrollen in Drehbuch, auf der Filmrolle und in einem Artikel der Zeitschrift *The Toshi Mondai* [The Municipal Problems] vom Januar 1930<sup>535</sup> übereinstimmen, lässt sich schlussfolgern, dass der Film tatsächlich auf dieser Grundlage erstellt worden ist.

Mit der versteckten Kamera ist Ruttmann neun Monate „mit seinen Operateuren unterwegs, belauscht seine Kamera aus dem Versteck eines geschlossenen Lastwagens das hastende Leben und den Alltag dieser Stadt [...]“<sup>536</sup> In einer Anekdote zu den Dreharbeiten beschreibt der Filmarchitekt Erich Kettelhut weitere Tarnmanöver: „Wir pflanzten Büsche, wo nie welche standen, stellten an einer belebten Straßenkreuzung ein Zelt für Kabelarbeiten auf und errichteten für wenige Stunden einen Bauzaun vor einem Geschäft, das gar nicht umgebaut wurde. Der Clou aber war eine Litfaßsäule.“<sup>537</sup> Aus einer nachgebauten und mit Plakaten beklebten Litfaßsäule wurden u.a. die morgens um vier Uhr in das Werktor einer Maschinenfabrik bei Borsig strömenden Arbeiter gefilmt.<sup>538</sup> Mehrere Spezialvorrichtungen für Aufnahmen nach der Methode der „Aufmerksamkeitsablenkung“

<sup>526</sup> Woinoff (1927). S.61.

<sup>527</sup> O. V. (24. September 1927b). S. 17.

<sup>528</sup> Tode (2000). S.91.

<sup>529</sup> Drobascchenko (1967). S.44.

<sup>530</sup> Vgl. hierzu Sussex (1975). S.207.

<sup>531</sup> Vgl. hierzu Neznamov (2005). S.160 und Urazov (2005). S.163. Von Vertovs Moskau-Film liegt eine Montageliste mit den Zwischentiteln und laufenden Metern vor, die handschriftlich mit der Jahreszahl 1923 versehen ist und den Aussagen zufolge eher nachträglich im Prozess des Filmschnitts entstanden zu sein scheint.

<sup>532</sup> O. V. (18. Mai 1927). S.474 und Goergen (1989). S.26-27.

<sup>533</sup> Schoot 1995) S.77. „Van een reis naar Berlijn en Dresden terugkomend vond ik je twee brieven over ‚Regen‘, Ivens aan Mannus Franken, am 19. und 25. Oktober 1927.

<sup>534</sup> Ivens (1974). S.25.

<sup>535</sup> Tōkyō Insitute for Municipal Research (January 1930). S. 26.

<sup>536</sup> Avril (November 1936). S. 135–136.

<sup>537</sup> Sudendorf (2009). S.189.

<sup>538</sup> Ebd. S.189-91, S.32-34.

erarbeitet auch Vertov für die Dokumentation seiner städtischen Eindrücke in *Sagaj, So-wjet!*<sup>539</sup> Weniger aufwendig erweist sich der kleine, handliche Kinema-Apparat, der immer einsatzbereit, ohne Stativ benutzbar ist. Als sozusagen stiller und unauffälliger Beobachter zieht der Regisseur auf der Suche nach lebensechten Szenen durch die Großstadt.

Mit diesen Methoden der Filmaufnahme verlagert sich das Augenmerk auf die städtische Realität und deren ungestellten Alltagshandlungen.<sup>540</sup> Dabei zeigt sich die Stadt für William Uricchio als ein „architectural amalgam, as a transport system, as a workspace; class variation and spatial separation within it are presented through playing fields, construction sites, restaurants and streets.“<sup>541</sup> Auffällig ist, dass sich in der bildhaften Verdichtung der Motive die Darstellung der Großstadt auf ihre Außenräume konzentriert und nur selten anderes betrachtet: im Falle von Berlin die Restaurants, die Kaufhäuser wie in Tōkyō oder Bildungsstätten und ein Gefängnis wie in São Paulo.

Die Stadtsinfonie erhebt den Anspruch, ein geschlossenes, zeitliches und räumliches Porträt der Stadt zu erstellen und dringt daher auch in die Nacht- und Innenräume ein. Da deren Dokumentation allerdings vermutlich auch einen erhöhten technischen Aufwand bedeutete, wurden sie seltener dargestellt. Denn mit den bisher bekannten Mitteln von Scheinwerfern und Lichtwagen ließen sich nicht jene Ergebnisse erzielen, die erst mit einem sensibilisierten Filmmaterial<sup>542</sup> möglich wurden und nun einen von den Lichtverhältnissen unabhängigen Dreh erlaubten. Reimar Kuntze, der Kameramann der Berlin-Sinfonie, äußert sich über die neue Aufnahmemöglichkeit in folgenden Worten: „Nun konnten wir auch hier die Menschen überlisten, nachts durch die Straßen fahrend Verkehr und Leben einfangen, wirkliches Leben in der Kaschemme zeigen, im Tanzlokal, Sportpalast, Kino, Varieté, Revuetheater, kurz all das was ich brauchte, um das nächtlich bewegte Berlin erleben zu lassen.“<sup>543</sup> Es waren u.a. die erleuchteten Schaufenster mit den als Silhouetten vorbeiströmenden Fußgängern oder auch Fahrzeugen, auf der Leipziger Straße bis zum Spittelmarkt und von dort aus zum Potsdamer Platz, die vom nächtlichen Berlin dokumentiert wurden.<sup>544</sup>

Mit der Verwendung von hochempfindlichen Filmmaterial und mobilen Kleinstkameras waren die Voraussetzungen für das unerkannte Aufzeichnen des städtischen Lebens an jedem erdenklichen Ort und zu jeder Zeit gegeben. Ausgehend vom Objekt werden die Aufnahmen im fotografischen Stil des Neuen Sehens produziert und auf die bewegte Kamera größtenteils verzichtet. Nur bildinhaltlich motiviert fährt die Kamera bei einigen Einstellungen auf dem Zug, dem Auto oder dem Boot und unterstützt die Eigendynamik der großstädtischen Bewegungen. Auch die charakterisierenden Stimmungen und Atmosphären der Räume werden zu Bestandteilen der Bilder, so dass auf die filmerklärende Zwischentexte und -verse verzichtet werden konnte. Der sinfonische Großstadtfilm löst und befreit sich zunehmend von Elementen, die den anverwandten Künsten entliehen waren. „Wir säubern die Filmsache von allem, was sich einschleicht, von der Musik, der Literatur und dem Theater; wir suchen ihren nirgendwo gestohlenen Rhythmus und finden ihn in der Bewegung der Dinge,“ fordert Vertov im *Wir. Variante eines Manifestes* (1922).<sup>545</sup> In einem von L.J. Jordaan benannten „Säuberungsprozess“,<sup>546</sup> unterzieht sich die Filmkunst einer neuen Maxime, die zur Entfaltung eines autonomen Filmstils führt.

Im Ergebnis zeigt sich die gebaute Stadt zum einen mit bestimmbaren Faktoren, den urbanen Räumen mit ihren Architekturen, Menschen und Verkehrsmitteln. Zum anderen erweisen sich ihre unbestimmbaren, klimatischen Faktoren als besonders inspirierende Elemente, mit denen sich eine poetische oder gar visionäre Wirkung erzielen ließ.

Die vorgefundene Welt wird imaginativ verändert.

<sup>539</sup> Vgl. hierzu Österreichisches Filmmuseum; Tode; Wurm (2006). S.98.

<sup>540</sup> Es gibt einige wenige inszenierte Spielhandlungen in Ruttmanns Film wie die provozierte Schlägerei, die Selbstmordszene oder der nach Anweisungen handelnde Berliner Polizist. Vgl. hierzu Goergen (1989). S.27.

<sup>541</sup> Uricchio (1983). S.223.

<sup>542</sup> Vgl. hierzu Sudendorf (2009). S.135.

<sup>543</sup> Ruttmann (08. Oktober 1927). S.24.

<sup>544</sup> Vgl. hierzu Sudendorf (2009). S.185.

Abb. 77  
Iverson und ChengFai: Dreharbeiten zum Film Regen (1929)



<sup>545</sup> Vertov (2005). S.32.

<sup>546</sup> Jordaan (April 1928). S.12. charakterisiert Ruttmanns Berlin, als „een fase in het voortdurende zuiveringsproces, dat de film doormakt en dat haar emancipatie en autonomie moet tot stand brengen: het stuk voor stuk weglaten van alle elementen, die aan andere kunsten ontleend zijn, om ze te vervangen door zuiver filmische potenties.“

## 5.5 Die sinfonische Komposition der Stadt

Wie die Musik, deren Töne und Rhythmen, einen visuellen Raum abstrakter Elemente gestaltet, zeigten die Experimentalfilme Eggelings und Richters auf. Deren Titel *Symphonie Diagonale* und *Film ist Rhythmus* verkünden bereits eine sinfonisch-rhythmische Organisation der stummen Bilder, mit der sie eine dynamische, sich in der Zeit verändernde Bewegung im Film vorführen. Dabei verbinden sich reine Kinetik und optische Lyrik, so formuliert Paul Wegener seine vorausschauenden Ideen im Jahr 1916, zu „eine[r] optische[n] Vision, eine[r] große[n] symphonische[n] Phantasie!“<sup>547</sup>

<sup>547</sup> Wegener (1984). S.350.

Die sinfonische Fantasie wird von den Elementen erzeugt, die sich aufgrund der filmtechnischen Animation bewegen. Sie werden zu Bestandteilen der Sinfonien Ruttman-Berlin und Kemeny & Lustigs-São Paulo und ergänzen die bereits vorherrschenden realen Aufnahmen der Stadt, die von einem im Tagesverlauf wechselndem Tempo gekennzeichnet sind. Als sogenannte Eigenbewegung lösen in den bewegten Bildern Verkehr, Maschinen und Menschen Momente des Dynamischen aus, welche in der frühen Manhattan-Sinfonie zu fehlen scheinen, die noch mit nahezu fotografischen - zwischen Piktoralismus und Neuer Sachlichkeit changierenden - Bildern komponiert war. Anstelle der aus den Eigenbewegungen der Stadt geschöpften Bewegung spiegeln Sheeler & Strands Bildkompositionen eine formale Dynamik wieder von ungewöhnlichen und extrem-perspektivischen Blickwinkeln und diagonalen Ausrichtung der Räume.<sup>548</sup> Diese geht nun von einer beweglich gemachten Kamera aus, die Vertov 1923 als mechanisches Auge, als Maschine, die die Welt von der menschlichen Unbeweglichkeit befreit, propagiert: „ich nähere mich Gegenständen und entferne mich von ihnen, ich krieche unter sie, ich klettere auf sie, ich bewege mich neben dem Maul eines galoppierenden Pferdes, ich rase in voller Fahrt in die Menge, ich renne vor angreifenden Soldaten her, ich werfe mich auf den Rücken, ich erhebe mich zusammen mit Flugzeugen, ich falle und steige zusammen mit fallenden und aufsteigenden Körpern.“<sup>549</sup> Die Bewegung der Kamera und letztendlich des Menschen passt sich der der Stadt an. Die Großstadt hat ihren Rhythmus verändert, stellt die *Deutsche Allgemeine Zeitung* in einem Kommentar zur Berlin-Sinfonie am 24. September 1927 fest: „Das Problem der Großstadt liegt im Rhythmus. Unsere Häuser und unsere Straßen sind seit Jahrzehnten dieselben geblieben, geändert aber hat sich die Schnelligkeit, mit der wir uns darin bewegen. Nicht kurzer Rock, Lippenstift und Bubikopf drücken dem Großstädter den Stempel auf, sondern die jagende Hast zeichnet die Gesichter. Diese nervöse Rastlosigkeit, die die Arbeit noch als ruhevollste Beschäftigung erscheinen lässt, galt es zu fixieren.“<sup>550</sup>

<sup>548</sup> Vgl. Horak (November 1987). S.12 und Hammen (January 1979). S.6.

<sup>549</sup> Vertov (2005b). S.46.

<sup>550</sup> O. V. (24. September 1927a).

<sup>551</sup> Sinfonie [ital. *sinfonia*, über lat. *symphonia* von griech. *symphōnia* ‚das Zusammenklingen‘, zu *symphōnos* ‚zusammentönend‘]: der Begriff ist im 18. Jahrhundert als repräsentative Orchesterkomposition entstanden. Deren Wurzeln (neapolitanische *opera seria*) ist eine dreiteilige Folge: schnell-langsam-schnell (in der klassischen Gestalt vier Sätze: Allegro, Andante oder Adagio, Menuett oder Scherzo, Allegro). Vgl. hierzu Zwahr (2006). S.228.

<sup>552</sup> Goergen (1989). S.28.

Ihre Bilder vereint die Stadtsinfonie, indem sie sich die Musikform zum Grundsatz gemacht hat. In schneller (Allegro) bis langsamer (Andante) Aufeinanderfolge<sup>551</sup> beruht die klassische Sonatenform auf der Dialektik gegensätzlicher Themen, die in Größe und Prägnanz, Kühnheit und Harmonie wechseln und ihre kontrastierenden Wirkungen mittels variierender Satzfolgen, Wiederholungen und Steigerungen erzeugen. In der musikalischen Kategorie beschreibt der Autor der *Düsseldorfer Lokalzeitung* am 14. Juli 1928 den Berlin-Film: „Das kurze, einleitende Andante der stillen Morgenstunden, in denen Berlin erwacht; das alsbald einsetzende stürmische Allegro con fuoco des Verkehrs (...); das gewaltig aufklingende Adagio eines Intermezzos in der herben Schönheit der märkischen Wälder; das frohe Allegretto der Sport gewidmeten Freistunden und endlich das glänzende, rauschende Finale des abendlichen Berlins.“<sup>552</sup>

Mit dem Begriffen aus der Musik beschreibt der Autor die filmische Darstellung eines Tagesverlaufes, die sich an der Abfolge musikalischer Strukturprinzipien orientiert. Die Komposition nimmt die Strukturelemente dargestellter städtischer Erscheinungen auf, deren inneren Impulsen ein Rhythmus entspringt. Entsprechend des lebendigen, emotio-

nalens Erlebens intoniert und stimmt der Regisseur hierbei die Filmbilder aufeinander ab. Dies erfolgt nach ähnlichen Prinzipien jener Musik, die Eisenstein mit Johann Sebastian Bachs meisterlichen Lehren zur Komposition erläutert. In ihr sollten die Instrumentalstimmen als Personen - die zur rechten Zeit sprechen, aber besser schweigen, wenn sie nichts zu sagen haben - und das mehrstimmige Instrumentalwerk als Unterhaltung zwischen diesen Personen betrachtet werden.<sup>553</sup> Somit diktieren dynamisch sich ändernden Motive der Stadt und deren Erleben „den Rhythmus der Steigerungen, die Zäsuren, die Beschleunigung und die Verlangsamung der Bewegung.“<sup>554</sup> Diese Strukturen und Organisationsformen der Sinfonie verankern sich im und überlagern das großstädtische Zeit- und Raumraster. Den konkreten Wirklichkeitsbildern der Stadt wird eine zweite Textur verliehen. So dienen die Motive und Inhalte der Stadt als Struktur- und Ausgangselemente für die rhythmisch-sinfonische Komposition. Die Kompositionen der Großstädte bestimmen zum einen formalistische Prinzipien, mit denen die Regisseure „die Erscheinungen der Wirklichkeit und deren Gesetzmäßigkeiten in ihrer ganzen Kraft wiederzuspiegeln“<sup>555</sup> versuchen. Zum anderen bestimmen die Kompositionen Inhalte und Themen, mit denen ein Gesamtbild ausgedrückt werden soll. Bei den Stadtsinfonien wirken die Motive, die Inhalte und Themen, so bestimmend, daß sie stilisiert und formalistisch empfunden und vordergründig dargestellt werden - wie in Ruttmanns *Berlin*, Ivens *Amsterdam*, Sheelers & Strands *Manhattan* oder gar Vertovs *Moskau*. Die Komposition der Großstadtbilder korrespondiert mit der jeweiligen Einstellung des Regisseurs in Bezug auf sein Sujet; sie findet nicht in der stringent komponierten Form der Sinfonie ihren Niederschlag,<sup>556</sup> sondern im Ausdruck der Grundidee der Filme. In jenem Augenblick, in dem die Bilder aufeinanderstoßen, sich aus einem Bild ein neues entwickelt, verschiebt sich die Betrachtungsweise, findet sich im Übergang von Dokumentation einer Tatsache zu deren subjektiver Wahrnehmung.<sup>557</sup>

Die künstlerischen Empfindungen werden in eine optische Sinfonie übertragen, die sich von den akustischen und visuellen Impressionen der Großstadt leiten lässt, um erfundene und reale Phänomene des Lebens und der Fantasie zu vermitteln. „Wie aus dem Musiker die Themen zu einer Sinfonie der Töne empor klingen mögen, so verdichteten sich“ für den Drehbuchautor der *Berlin-Sinfonie* Carl Mayer „ganze Bildreihen zu Akkorden.“<sup>558</sup> Ihre Anordnung legt der Regisseur Vertov mit Montagetabellen fest, mit deren verschiedenen Auszählungsergebnissen er, ähnlich einem Notensystem, Rhythmen und Intervalle ausarbeiten konnte.<sup>559</sup> Inwieweit diese Methode in der *Moskau-Sinfonie* angewendet wurde, muß ungeklärt bleiben. Ruttmann jedenfalls arbeitete mit Karteikarten, auf denen sich neben der Bezeichnung der Aufnahmen auch eine Skizze mit Angaben über Länge und Stimmungsgehalt der Szene und deren Bewegung und Tempo befand: „Es handelte sich darum, eine Art Grundriß zu schaffen, in dem nicht nur die Vorgänge, sondern vor allen Dingen auch die rein bewegungsmäßigen und genau präzisierten zeitlichen Absichten nach Tempo, Bewegungsrichtung und optischen Charakter zu fixieren“<sup>560</sup> sind.

Die Wirkung und der Sinn der sinfonischen Filmform bleibt ambivalent. In jedem Fall stellt sie unterschiedliche Bewegungsvorgänge in einem harmonisierenden, ungebrochenen Strom sinngemäßer Verkettung zusammen, um dramaturgische Zusammenhänge zu schaffen.<sup>561</sup> Diese können nicht nur zwischen den bildhaft ähnlichen, den Tagesablauf folgenden Bewegungen zu Arbeit, anlaufender Fabrik oder Straße hergestellt werden, sondern auch zwischen dem in Raum und Zeit differenten Bildern.

Als Beispiel können hier Ruttmanns assoziative Verknüpfungen metaphorischer Bilder von in die Stallungen getriebenen Viehherden und in die Fabrik strömenden Arbeitern, von Beinen der Tiere und Passanten gelten. Weniger offensichtlich, in sublimer Assoziation komponiert Ivens die Bilder von Blättern, die im Grachtenwasser treiben - und zwar analog zu Passanten, die im Regen durch die Einkaufstraße eilen oder Wasser, geführt

<sup>553</sup> Eisenstein (1960). S.279.

<sup>554</sup> Ebd.

<sup>555</sup> Eisenstein (1960). S.432.

<sup>556</sup> Vgl. hierzu Korte (1991). S.82.

<sup>557</sup> Vgl. hierzu Uricchio (1983)

<sup>558</sup> Mayer (1989). S.115.

<sup>559</sup> Drobascenko (1967). S.163-64. Vertov benennt die Methode als „Montageformel“, die sich nicht auf einen bestimmten Film bezieht, sondern die dokumentarischen, mit den Praktiken der *Kinoki* erstellten betrifft. Den Begriff „Montageplan“ erläutert Eisenstein (1960). S.340f.

<sup>560</sup> O. V. (1989). S.115.

<sup>561</sup> Im Gegensatz zu meinen bisherigen Filmen, in denen ich reine ornamentale Formen in Bewegung setze, werden hier die jedem bekannten Dinge unserer Umwelt zu dramatischen Ablauf zusammengeballt und ergeben in ihrem Querschnitt [...] - die *Symphonie der Großstadt*. Ruttmann (1989). S.78-79.

Abb. 78-81  
Walter Ruttmann: Berlin. Die Sinfonie  
der Großstadt. 1927.



Abb. 82-85  
Joris Ivens: Regen. 1929.



in der Gracht und einem Rinnsaal, das durch die Straßen strömt.

Die Stadtsinfonie thematisiert die aufgesplitterte dynamisierte Wahrnehmung der Großstadt. Deren dokumentarische Bilder kommen zum einen als visuelle und für Gierson als harmonische, gar sehr gefällige Bildfolgen<sup>562</sup> oberflächlicher Erscheinungen und zum anderen als Tiefenstruktur des Sichtbaren zur Darstellung. Mit dieser Intention versucht die Filmform eine für das menschliche Auge unsichtbare Welt zu dechiffrieren. Das Chaos und die Tatsachen des alltäglichen Lebens verwendet der Regisseur, wie der Musiker die Töne; er ordnet und montiert sie in neuem Kontext, der in den Stadtsinfonien einen künstlerischen Ausdruck findet. In diesem Kontext vermischen sich die raumbeschreibenden und durchdringenden Absichten mit den raumkonstruierenden Visionen der Filmemacher.<sup>563</sup>

Diese Visionen repräsentieren Lorenz Engell zufolge die Veränderung der modernen Stadt, indem und während sie sich selbst verändern.<sup>564</sup> Ihre visuellen und sich im Takt bewegenden Bilder verweisen selbst-reflexiv auf die Bedingungen einer beschleunigten und durchrationalisierten Lebenswelt, um dieser einen zeitgemäßen Ausdruck zu verleihen.

<sup>562</sup> Gierson (1998). S. 108.

<sup>563</sup> Vgl. hierzu Kap. DII 3.1

<sup>564</sup> Engell (2003). S. 8.

hen. Deren Ausdruck tritt nicht nur im Sinne einer tiefgründigen rhythmisch-sinfonischen Struktur auf, sondern kann sich auch oberflächlich in der Bildfolge visualisieren: Einer Bildfolge, die abstrakten Kompositionsmethoden folgt und laut Eisensteins These zu Folge eine politische und ideologische Einstellung zum darzustellenden Objekt auszudrücken versucht.<sup>565</sup> Die impressionistischen und eigendynamischen Bilder werden quasi zu visuellen Vermittlern der musikalischen Sinfonie. Eben dieses offensichtliche Erscheinen löst in der Presse Kritik aus, da die Sinfonie der Stadt nur deren Oberfläche, Schein und Äußerliches reflektiert: „Aber sonst ist Rhythmus nur Oberfläche, nur Schein, nur Äußerliches. Und das ist Berlin? Nun ja, wenn man das Wesen einer Stadt mit Äußerlichkeiten zu erfassen vermag, kann das zutreffen; aber wie wenig ist das alles, solange es einem Worte untertan ist, wie diesem leeren, scheußlichen, irrlichternden ‚Rhythmus‘!“<sup>566</sup> Auch Gierson hinterfragt die Kompositionen der visuell anziehenden Bilder, deren Räder und Kolben bei der klangvollen Darstellung einer Maschine analog zu den Menschen der Stadt umhersausen, ohne aber eine Wertung ihrer Notwendigkeit zu treffen.<sup>567</sup> Prüfend hebt er in seinem Aufsatz *Grundsätze des Dokumentarfilms* (1933) hervor: „Sie [Symphonien] bieten neue Schönheiten und neue Formen an, aber sie versagen, wo sie neue Überzeugungen bringen sollten.“<sup>568</sup> In den formalen Filmbildern, so schließt sich Kracauer der Kritik an, entstehen „irgendwelche“ Beziehungen fotografischer Gegenstände, in denen sich ihr Gehalt und ihre Qualitäten zu verflüchtigen drohen.<sup>569</sup> Das städtische Bewegungsgebilde wird zudem, der Meinung Balász folgend, optisch erlebt und ist doch nicht sichtbar. Die urbanen Elemente werden in Analogie zu den Filmexperimenten in der visuellen Darstellung „bloße Erscheinung, nicht anders wie eine Vision.“<sup>570</sup> Aus allen drei Aussagen artikulieren sich Zweifel an der Filmform, denen zufolge mit dieser Filmform kein aussagekräftiges Stadtporträt gewonnen werden kann.

Der sinfonische Großstadtfilm – und dabei spricht Goergen in seinem Aufsatz über *Walter Ruttmann – Ein Porträt* „scheint sich aber von allen anderen Künsten dadurch zu unterscheiden, daß ihm die größte Nähe zur Wirklichkeit – oder anders ausgedrückt: der größte Illusions-Effekt – eigen ist.“ Wozu also die Sinfonie und ihre Strukturprinzipien dienlich sein sollen kann nur interpretatorisch gemutmaßt werden. In jedem Fall erfasst die Filmform die Großstadt analytisch und fixiert sie innerhalb der künstlerischen, musikalischen Form der Sinfonie und der filmischen Form der Assoziationsmontage. In der Darstellung erscheinen die urbanen Räume im kinematographischen Spiel von Licht und Schatten, Linien und Flächen, Konkretem und Abstraktem, Ähnlichkeiten und Kontrasten, die, zu einem „Netz ornamentaler Beziehungen“<sup>571</sup> verflochten, als ästhetisch-imaginäres Konstrukt neue Konzepte raumzeitlicher, moderner Relation zu erforschen versuchen.

## 5.6 Ergänzungen zur Methode

In Punkt A 3: Der urbane Raum in den Stadtsinfonien wird die Analyse und Interpretationsmethode gegenüber der Stadtsinfonien bereits auf zwei Ebenen erläutert. Ausgehend vom Filmbild fragt sie sowohl nach den städtebaulich-architektonischen Mitteln und übergreifenden Themen einer Raumabbildung (Motiv-Ebene) als auch nach den Mitteln zur filmischen Rauminszenierung (Stil-Ebene).

Die Motiv-Ebene teilt die Großstadt ein in:

- I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahme)
- II. Quartiere (Totale und Nahaufnahme)
- III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahme)

<sup>565</sup> Eisenstein (1960). S.437.

<sup>566</sup> O. V. (05. Oktober 1927). S. 949f.

<sup>567</sup> Gierson (1998). S.108.

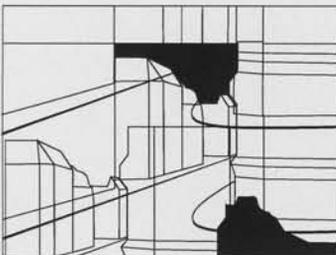
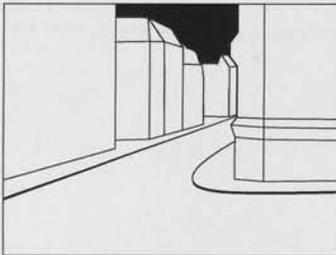
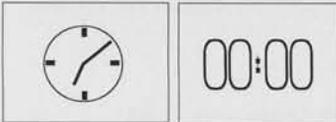
<sup>568</sup> Ebd. S.109.

<sup>569</sup> Kracauer (1985). S.276.

<sup>570</sup> Balász (2001a). S.87.

<sup>571</sup> Kracauer (1985). S.277.

Abb. 86-91  
Piktogramme



IIIa. mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahme)

IIIb. mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahme)

Die gewählte Methode analysiert die Stadtsinfonien beschreibend und grafisch. Die Grafik ist in horizontaler Richtung als fünf, mit Filmstills und Zeichnungen sich entwickelnde Streifen strukturiert, die in der Vertikalen als Film gelesen werden können. Die grafische Analyse illustriert die Orte filmischer Beobachtung und deren filmischen Stile.

- A. Das urbane Gefüge, deren städtebaulich-architektonischer Rahmen von Straßen, Plätzen, Gebäuden mit begrenzenden Fassaden und Innenräumen (kontrollierte Faktoren der Stadträume). Die Räume der Großstädte definiert ein stadtsinfonisches Themenspektrum, d.h. die im Verlauf des Tages abgebildeten, sich wiederholenden Sujets und Orte.

Ihre Auswahl unterliegt

- B. dem zeitlichen Ablauf eines Tages von morgens bis mitternachts, Tag und Nacht (Zeitrahmen) und  
C. dem besonderen, thematischen Inhalt (Stadtarchitektur und -detail, Fortschritt, Baustelle, etc.)

Die vorgefundenen Räume registriert Vertovs „mechanisches Auge“, das einen

- D. Bildausschnitt (Kadrage) des Raumes durch den Beobachtungsstandort, die Blickrichtung und -winkel bestimmt, der ihn in seiner Größe und Maßstab von Totale, Panorama- und Nahaufnahme, Vorder-, Mittel- und Hintergrund komponiert. Die schwarz-weißen Zeichnungen entsprechen einer auf den Raum bezogenen Darstellung, deren Abstraktion die räumlich-strukturelle Komposition verdeutlicht und eine plakative Gegenüberstellung mit den anderen urbanen Räumen differenter Großstädte ermöglicht.

In Abhängigkeit dieser „Einstellungen“ manifestieren sich im Bild die klimatischen und atmosphärischen Erscheinungen: natürliches und künstliches Licht, Dampf und Dunst, etc. (unkontrollierte Faktoren der Stadträume)

Unter Zuhilfenahme der

- E. Bildtechnik findet eine transformierende und inszenierende Veränderung der Räume statt. Mit der Kamerafahrt und -schwenk, sie signalisieren die Richtungspfeile in der Grafik, und der Montage, werden die Räume nach rhythmisch-sinfonischen Gestaltungskriterien konstruiert.

Ausgehend von den visuellen Bildern geht die vertiefende Methode folgenden Fragestellungen nach:

1. Welche Rolle übernimmt der faktische, der reale urbane Raum in den filmischen Darstellungen?
2. Welche Absichten verfolgen die Darstellungen in Bezug auf den urbanen Raum und wie wird dieser wahrgenommen (Rezensent und Regisseur)?
3. Welche filmischen Räume produziert die Moderne, in deren historischen Strukturen sich visionäre konstruieren? Bleiben sie theoretisch abstrakt und imaginär?
4. Was unterscheidet die Darstellungen der urbanen Räume von den Räumen einer vorgefundenen Welt?
5. Lassen sich Rückkopplungen feststellen zwischen der Darstellung und Wahrnehmung von urbanem Raum im Film und dem in der Realität?
6. Bewährt sich die Stadtsinfonie zur Darstellung der Metropolen?

5.7 Stadtsinfonien der Jahre 1920-1929

Abb. 92  
Collage Filmstills und Grafiken

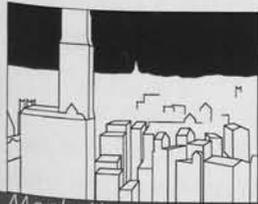
I. Gesamtstadt

II. Quartiere

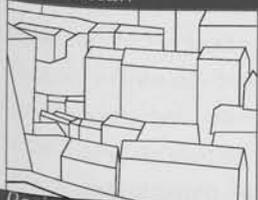
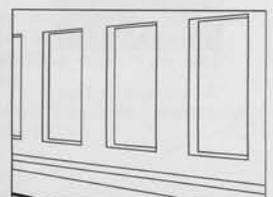
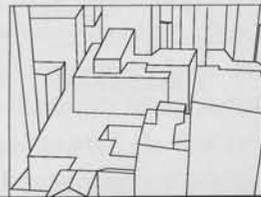
III. Straße als Verkehrsraum

IIIa. mit ihren Aufweitungen zu Plätzen

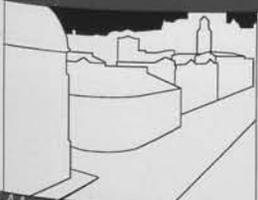
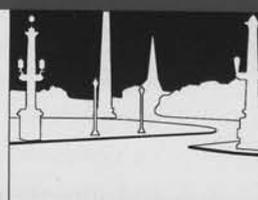
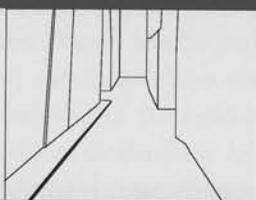
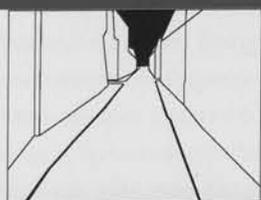
IIIb. mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen



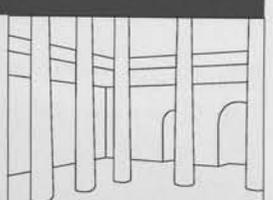
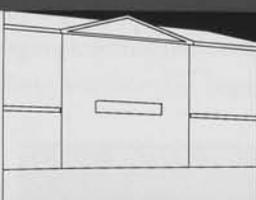
Manhattan



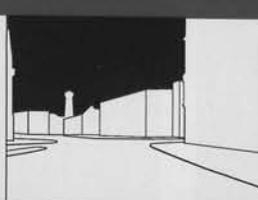
Paris



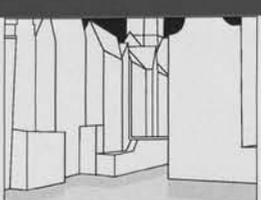
Moskau



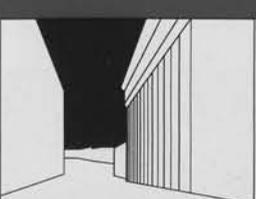
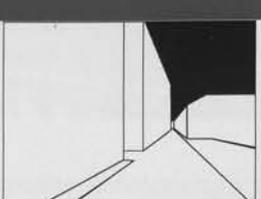
Berlin



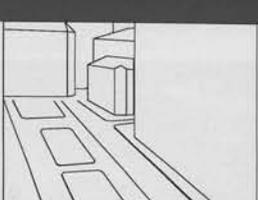
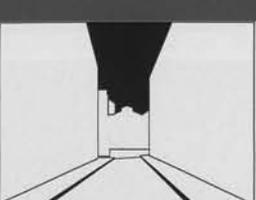
Amsterdam



Tōkyō



São Paulo



# MANHATTA



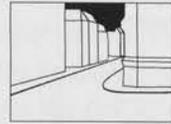
A. urbanes Gefüge



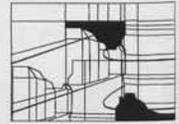
B. Filmzeit



C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



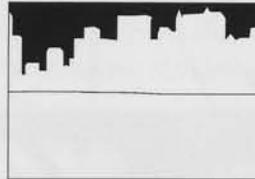
E. Bildtechnik



## GESAMTSTADT



← *Kameraschwenk*



A STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Ankommen in Manhattan



*Nahaufnahme*



B STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik im Stadtraum

Morgan Trust Company Building

5.7.1 New York & Charles Sheeler & Paul Strand *Manhatta* (1921)<sup>572</sup>

[alternative Titel: *Mannahatta*, *New York the Magnificent*, *Fumée de New York-Smoke of New York*]

In der Zeit von morgens bis abends und dem geografischen Raum von Staten Island Ferry bis Lower Manhattan<sup>573</sup> versucht der Film den Einklang von natürlicher und technisierter Umgebung zu inszenieren. Dabei dokumentiert die handliche Debrise 35mm Kamera, mit der Paul Strand seine Arbeiten als Wochenschaukameramann ausüben konnte, über mehrere Monate des Jahres 1920 einen tatsächlichen und metaphorischen Tagesverlauf. Ihn begleiten die sich wiederholenden Bildmotive, eines von der Wasserfront betrachteten Lower Manhattan am Anfang und am Ende des Films und die poetischen Zwischentitel von Walt Whitmans Gedichten.<sup>574</sup> Beide verleihen dem Film einen visuellen Rhythmus und eine formal sichtbare Struktur, die eine syntagmatische statt visuelle Einheit von Bildern und Text herzustellen vermag. Im Dialog mit der Natur lässt die filmische Vision Amerikas New York zum ersten Mal als architektonisches Erlebnis ihrer Wolkenkratzer erscheinen.<sup>575</sup> Für beide Filmamateure, den Fotografen Charles Sheeler und den Maler Paul Strand, wurde die architektonische Stadtlandschaft zum Gegenstand einer technisierten und puristischen, von Präzision und Exaktheit gezeichneten Darstellung. Als Fotografie oder Gemälde dienten sie zum Teil als identische Vorlage für den Film. Mit ihm gelingt es, die großstädtischen Sujets – die Fassaden der Hochhäuser oder Verkehrswege zwischen den Gebäudeblöcken – in ein anderes Medium zu transferieren. Das Sehen durch die Foto- und Filmkamera und Hinzufügen von Bewegungsmomenten verleiht der Malerei und Fotografie retrospektive Impulse für die Schaffung äquivalenter, plastischer Bilder.



<sup>572</sup> Die Analyse des Films basiert auf der DVD: *unseen cinema* (2005). Nr. 5: *picturing a metropolis*

<sup>573</sup> Lower Manhattan ist einer der fünf Stadtbezirke von New York an der Südspitze der Insel und der Mündung des Hudson River gelegen. Alte Kirchen und Denkmäler stehen inmitten moderner Wolkenkratzer, in deren fünf-Block Radius um: Battery Park, Staten Island Ferrydocks, Wall Street, Broadway und Trinity Place der Film die Stadt porträtiert.

<sup>574</sup> Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher S.210f

<sup>575</sup> Vgl. hierzu Horak (1997). S.11

Abb. 93  
Paul Strand: Wallstreet New York. 1915.

Abb. 94  
Paul Strand: Fifth Avenue and 42nd Street. New York. 1915.

Abb. 95  
Charles Sheeler: Church Street El. 1920.

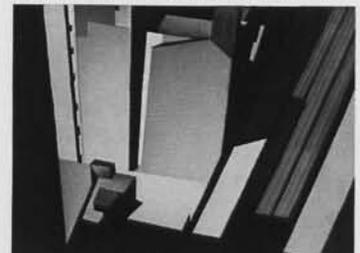


Abb. 96-98  
Charles Sheeler & Paul Strand: *Manhatta* 1921.

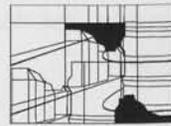
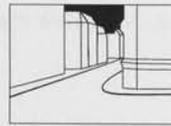
Dieser experimentelle Entwicklungsprozess vollzieht sich im Film *Manhattan*, dessen Darstellung der Stadt zwischen Modernität und Whitmanscher Romantik, zwischen fragmentierter und erzählender Filmform osszilliert. „As a result, the subject is positioned in the oblique perspectives of the modern skyscraper, but is simultaneously asked to view technology as an event ideally in tune with the natural environment.“<sup>576</sup> Das moderne Filmexperiment geht aus der einzigen filmischen Zusammenarbeit der beiden sich aus dem Umfeld der New Yorker *Galerie 21* kennenden Künstler hervor.

Nach der Premiere in Broadway's Rialto Theater am 24. Juli 1921 unter dem Titel

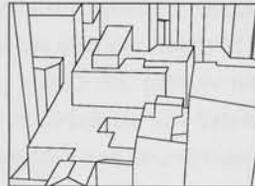
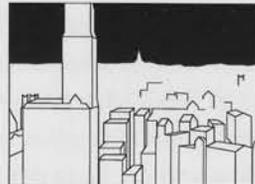
<sup>576</sup> Horak (1995b). S.268.



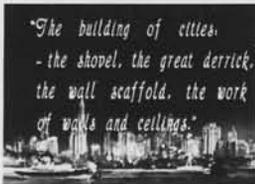
*"High growths of iron,  
slender, strong,  
splendidly uprising  
toward clear skies."*



QUARTIER - Innenstadt



Woolworth- Park Row Building



*"The building of cities,  
- the shovel, the great derrick,  
the wall scaffold, the work  
of walls and ceilings."*

Fokus: Baustelle



Nahaufnahme



*"Where our tall topt  
marble and iron beauties  
range on opposite sides."*

*New York the Magnificent* gelangt der Film als *Fumée de New York* 1923 auf ein Dada-Festival in Paris und wurde neben Filmen von Man Ray und Hans Richter im Théâtre Michel gezeigt.<sup>577</sup> Das vielfach umstritte und kritisierte Filmwerk, ein Vorläufer der Stadtsinfonie,<sup>578</sup> blieb trotz seines großen Aufsehens erfolglos.<sup>579</sup> In einem Brief an Alfred Stieglitz schreibt Paul Strand am 3. August 1921 „in spite of these [good reviews], I fear we will not be able to distribute it generally. Apparently everybody has been making a reel of New York.“<sup>580</sup>

### I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Der Stadtbezirk Manhattan wird in zwei panoramatischen Aufnahmen porträtiert. In ihnen verdeutlicht sich zum einen dessen städtebauliche Silhouette, zum anderen seine geografische Position. Um die dicht gereihten Wolkenkratzer der New York City Hall, dem Woolworth-, Singer-, Equitable- und Banker's Trust Building breitet sich eine Stadtlandschaft aus: deren stringente Fassadenflächen teils im Schatten naher Baukörper verschwinden.

Das Nebeneinander ihrer Bebauung lässt hier keine für Lower Manhattan bekannte, und in der Literatur *Manhattan Transfer* (1925) von Dos Passos<sup>581</sup> beschriebene geometrische Rasterstruktur erkennen. Ersichtlich wird jedoch ein kompakter Städtebau, der sich gebündelt und dominant in der Vertikalen erhebt. An den Rändern der Stadt geht die gebaute Kompaktheit in flächige Ausbreitungen von Hafens- und Wasserlandschaften über. Beide Panoramen zeigen ein Großstadtprofil, das sich in der horizontalen und in der vertikalen Dimension zu einer durch Hochhäuser und Straßen geformten Landschaft aus Beton und Stahl modelliert.

### II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

Mit der bewegten Annäherung an Manhattan aus der Perspektive des Wasserspiegels nimmt die Stadtansicht plastische Formen an. Hinter der Brooklyn-Brücke und den nur zweigeschossigen, fast miniaturhaft wirkenden Gebäuden der Hafenzzone zeichnet sich eine zerklüftete Silhouette der Großstadtlandschaft ab. Deren Struktur und Helligkeit produziert mit der sich im Vordergrund befindlichen, gleichförmig sich wiegenden dunklen Wasserfläche eine kontrastreiche Ansicht. Mit dem Eindringen in den urbanen Raum verändert sich aufgrund der gewählten Kamerapositionen auch der städtische Maßstab. So gelingt es einer dem menschlichen Maßstab angepassten Perspektive, die unmittelbare Umgebung von Passanten und Verkehr aufzuzeichnen. Mit Kirchen, Wohn- und Geschäftsgebäuden, Wolkenkratzern und Baustellen modellieren sich die innerstädtischen Straßenblöcke, die von mehrspurigen Straßen und horizontal geschichteten Bahntrassen scharfkantig durchschnitten werden.

In der anderen, dem städtebaulichen Maßstab angepassten Perspektive oberhalb der Gebäudeblöcke manifestieren sich die Zwischenräume einer gebauten Stadtlandschaft. Die Räume formen die hochformatigen Fassaden der Hochhäuser, die unregelmäßigen, zum Teil abgetrepten und flachen (Terrassen-) Dächer mit ihren Schornsteinen. In ihnen inszenieren Rauch und Dampf, Licht und Schatten einen atmosphärischen, aber unbestimmten Baukörper-Zwischenraum.

Nur selten gibt die urbane Blockstruktur den Blick in die räumlichen Tiefen der Gebäudefluchten frei, durch die der bewegte Verkehrsstrom hindurchzieht. Vielmehr repräsentieren die Aufnahmen eine abstrakte Collage aneinander gestoßener und überlagerter geometrischer Flächen horizontaler und vertikaler Ausrichtung. Fast störend wirken die einzelnen historischen Bauwerke der Kirchen, die von Hochhäusern und Wohnblök-

<sup>577</sup> Horak (1995b). S.269 datiert das Event auf den 07. Juli 1922, das Brock (2006). S.45 mit Quellenangaben – die den 06. Juli 1923 angeben – wiederlegt.  
<sup>578</sup> Vgl. hierzu die einleitenden Worte Horaks: DVD 5.

<sup>579</sup> Vgl. hierzu Weiss (1995). S.166. Ursache für den Misserfolg war seiner Meinung nach u.a. die Platzierung des Films im kommerziellen Filmprogramm, dem das entsprechende Publikum fehlte.

<sup>580</sup> Horak (1995b). S.270-71. Eine Woche nach der Aufführung projektierte die Kinet Company of America ihren Film *Old New York* (1921).

<sup>581</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 2.1.1. S.55f.

Fokus: Block



Zwischenräume

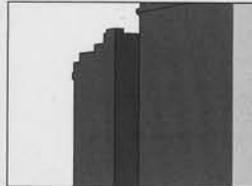


Fassaden

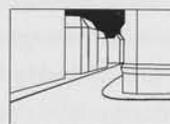
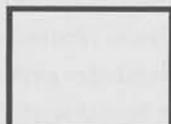


Kameraschwenk

Equitable Building



QUARTIER - Randstadt



ken umgeben sind.

Der Dampf von Schiffen und Lokomotiven verbindet in der filmischen Aufzeichnung die urbanen Orte im Bezirk, die zentralen Hochhäuser am Broadway und randständigen Industrie- und Handelsquartiere mit ihren querformatigen Industriearchitekturen und einzelnen Bürotürmen.

### III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

Tag

Der Blick direkt auf den Straßenraum oder indirekt durch die Balustraden einer Dachlandschaft hindurch inszeniert einen schluchtenartigen Verkehrsraum. In ihm bewegt sich die Großstadtmasse, die Passanten und der beschleunigte Verkehr von Straßenbahnen, Pferdroschken und Automobilen. In überwiegend diagonal ausgerichteten Kompositionen von Trottoirs und Fahrbahnen wird eine eigne Bild- und Raumdynamik von ansonsten statischen Aufnahmen evoziert. Diese Ausrichtung wiederholt sich bei einem Schiff, dessen Deck eine übereinstimmende Interpretation und Darstellung erfährt.

Neben dem Verkehr bestimmen auch die Baustellen den Straßenraum einer noch im Aufbau befindlichen Metropole. Felsige Untergründe, die geologische Substanz New Yorks, werden für die Errichtung weiterer Gebäude vorbereitet, um das noch lückenhafte Stadtbild zu schließen. Diese Beobachtung bestätigt die Aufnahme einer fensterlosen Gebäude-Brandwand, hinter der sich ein mehrstöckiger Wohnblock über die obere Bildgrenze hinaus erstreckt. Als ganze Brandwand-Reihe signalisiert die Aufnahme eines Baulücken-Blockes inmitten der dichten Stadt die räumlichen Freiflächen städtebaulicher Planungen. Auf ihnen gründet sich das abstrakte Skelett einer vertikalen Hochhausstadt, die durch ihre bautechnische Konstruktion und stählerne Materialität besticht.

#### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

Die Aufweitungen der Straßen in Form von Parkanlagen und Plätzen erhalten im Film eine nur geringe Beachtung. Parkähnliche Funktion und Gestalt besitzt der Friedhof der Trinity Church, der durch hell leuchtende Wege und schwarz-weiß gesprenkelte Grabtafeln strukturiert ist. Die schmalen Wege - und deren Bestückung mit Sitzbänken - durchziehen und säumen die baumlosen Rasenflächen, deren haptische Oberflächen einen Kontrast zu den ansonsten betont glatten Megabauten bilden. Der umzäunte und halböffentliche Raum wird zum Flanier- und Verweilort inmitten des geschäftigen Treibens. Ergänzung erfährt dieser Ort durch die zentralperspektivisch dokumentierte Brooklyn-Brücke, deren Oberfläche als städtische Erweiterung der Fuß- und Flanierwege gezeigt wird. Wie in der Innenstadt dominiert auch hier das Zusammenspiel der stahleisernen, filigranen Konstruktionselemente und der monumentalen, steinernen Baukörper, die in der Gesamtheit ein zukunftsweisendes Stadtbild erbauen.

#### III.b. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

Tag

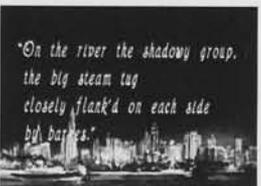
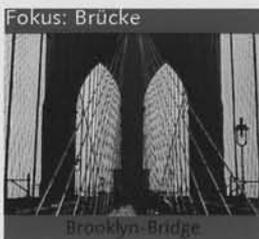
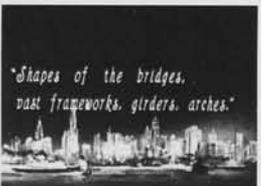
Die imposanten Architekturen mit ihren maßgebend großformatigen und untergeordnet ornamentalen Fassadenflächen prägen und beherrschen das Bild der urbanen Räume. Besonders aus der Perspektive des Straßenraums (Wall Street) wirken die im Vergleich zu Passanten etwa vierfach so hohen dunklen Fensteröffnungen des Morgan Trust Company Building in unmenschlichen und befremdlichen Proportionen. Die Kamerafahrten vom Dach- bis zum Erdgeschoss und umgekehrt tasten deren typologische und architekto-



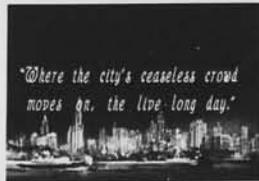
C STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik im Industrie- und Hafenraum (Bahn)



D STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik im Industrie- und Hafenraum (Boote und Schiffe)



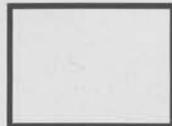
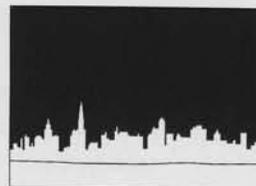
nische Formgebung ab. Neben Vorbauten ihrer voluminösen Kubaturen und turmartigen Aufbauten tragen die fast raumhohen Fensteröffnungen und geschossbegleitenden Verzierungen im Sockel- und Dachbereich zur detailreichen Gestaltung der Baukörper bei. Im Vergleich zu den historisch erbauten Wohnblöcken manifestieren sich die Hüllen der Büro- und Geschäftsgebäude in ihrer Gesamtheit eher zurückhaltend und schlicht im Stadtbild. Nicht allein der abwechslungsreiche, teils durch Rundbögen und Markisen dekorierte Baustil der Wohnblöcke, sondern auch die Materialität der vermutlichen Klinkerfassaden evozieren kontrastierende Strukturen und Helligkeiten der Gebäude, die sich von einander abheben.



E STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr

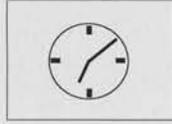


abends





A. urbanes Gefüge



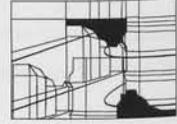
B. Filmzeit



C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik



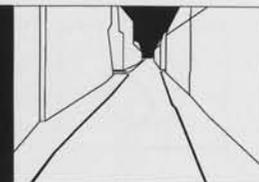
24:00 Uhr mitternachts



QUARTIER



Innerstädtische Gasse bei Nacht



5.7.2 Paris & Alberto Cavalcanti *Rien que les heures* [Nichts als Stunden, Only the Hours] (1926)<sup>582</sup>

Die Stadtsinfonie *Rien que les heures* gibt mit ihren Zwischentiteln vor, keine Handlung zu besitzen<sup>583</sup> und nur eine Folge von Eindrücken der vergehenden Zeit, die in der Struktur von Prolog, Hauptthema und Epilog geordnet sind, darzustellen. Als Aufnahmen gespielter und fiktionaler Erzählung dreier Frauengestalten vermischen sie sich mit den „authentischen“ der Stadt Paris. Der Zwischentitel betont nicht irgendeine Stadt zu synthetisieren war beabsichtigt.<sup>584</sup> Ein Anliegen, dass der Regisseur im Prolog des Films mit der Einblendung sowohl ausgewählter, jedoch replizierter Sehenswürdigkeiten wie Eiffelturm und Kirche La Madeleine als Miniatur visualisiert, als auch den zu lokalisierenden, realen Orten wie Montmartre<sup>585</sup> und Place de la Concorde. Denn sonst, so konstatiert der Zwischentitel im Prolog, wären alle Städte gleich, wenn ihre historischen Denkmale sie nicht voneinander unterscheiden würden.<sup>586</sup> Im Hintergrund des Verkehrskreisels Place de la Concorde zeichnet sich die Silhouette des Eiffelturms ab, der in einer der folgenden Einstellungen als Replik im Großformat zu sehen ist. Die Nahaufnahmen dokumentieren die großstädtischen Architekturen von Paris. Zum einen eine opulent gestaltete Gebäudetreppe, auf der elegant gekleidete Damen posieren. Zum anderen eine moderne Architektur, deren schlichte Fassadenansicht eines Geschäftes von groß-, und kleinformatigen, vertikalen und horizontalen Öffnungen, Türen und Etalagen strukturiert wird. Der Film montiert die Gegenwart (Limousine) im Kontrast mit der Vergangenheit (Eselskarren) und verweist damit auch auf die sozialen Missstände, die unzählige Augen beobachten, ähnlich wie im späteren Filmwerk Hans Richters *Filmstudie* (1929).



<sup>582</sup> Die Analyse basiert auf einer ehemals im Internet existierenden Filmversion: <http://video.google.de/videoplay?docid=-4197671867245908870&q=Rien+que+les+heures+cavalcanti>.

<sup>583</sup> „Ce film ne comporte pas d'histoire. Il n'est qu' une suite d'impressions sur le temps qui passe [...]“ Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.216f.

<sup>584</sup> „Et ne prétend synthétiser aucune ville.“ Vgl. hierzu Ebd.

<sup>585</sup> Vgl. hierzu Weihsmann (1997). S.18.

<sup>586</sup> „Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas.“ Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.216f.

Abb. 99-100  
Alberto Cavalcanti: *Rien que les heures* (1926).

Abb. 101  
Hans Richter: *Filmstudie* (1929)



Der brasilianische Filmarchitekt<sup>587</sup> und Regisseur Alberto (de Almeida) Cavalcanti selbst bezeichnet die Entstehung seines Filmes eher als einen Zufall. Aus der Idee und dem persönlichen Anliegen heraus, das es zum Dreh spannender Dokumentarfilme keiner weltlichen Ereignisse oder Postkartenmotive bedarf, entwarf Cavalcanti mit ein paar Freunden das Script für einen Film über Paris.<sup>588</sup> „Wir fühlten, dass im Leben und in der uns umgebenden Arbeit dramatisch außerordentlich wertvolle Elemente vorhanden waren. So drehte ich ‚Rien que les heures‘, der vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Stadt zu zeigen versuchte.“<sup>589</sup>

Innerhalb weniger Wochen und mit niedrigsten Produktionskosten erfolgten die Filmaufnahmen in den französischen Straßenräumen, die eine Idee über das Leben in der Großstadt widerspiegeln sollten. Die Dokumentation und Organisation der Straßenbilder geschieht im Einklang mit der chronologischen Tagesfolge, einem nach Georges Sadoul benannten „dawn-to-dusk“<sup>590</sup> – Muster, indem sich „nichts Ausgefallenes, sondern Alltägliches, Momentfilmaufnahmen aus der Tagesrubrik einer Zeitung“<sup>591</sup> abgebildet werden sollte. In den Rezensionen tauchen zum ersten Mal die Begrifflichkeiten auf, mit denen das alltägliche Großstadtleben dem Ablauf einer Uhr folgend und ihrer architektonischen Geschichte dargestellt wurde.<sup>592</sup>

<sup>587</sup> In Paris schuf Cavalcanti u.a. die Bauten zu dem berühmten Film *L'inhumaine* (1923) von Marcel L'Herbier, gemeinsam mit dem Architekten Mallet Stevens und dem Maler Fernand Léger. Vgl. Seelmann-Eggebert (April 1952).

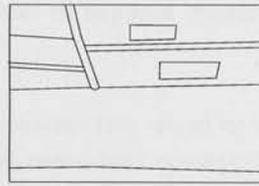
<sup>588</sup> Vgl. hierzu Sussex (Autumn 1975). S.207.

<sup>589</sup> Staatliches Filmarchiv der DDR (1962a). S.88.

<sup>590</sup> Sadoul (1953). S.41.

<sup>591</sup> O. V. (25. Oktober 1926).

<sup>592</sup> Der Film beeindruckte und beein-



früh morgens



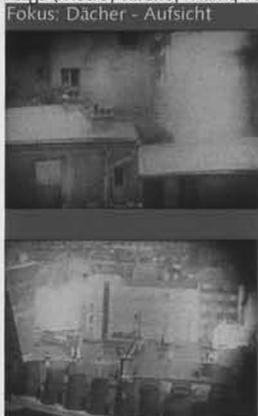
Fokus: Fassaden - Ansicht



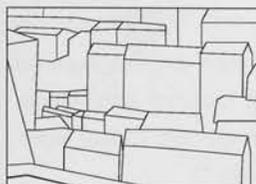
morgens



A STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Beginn des städtischen Alltags (Metro, Kirche, Markt, Fabrik)



Fokus: Dächer - Aufsicht



Im Oktober 1926 hatte der Film im Studio *Des Ursulines* in Paris seine Premiere.

### I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Gleich in zwei Aufnahmen am Anfang und Ende des Films präsentiert sich die Stadt Paris zum einen mit einer aus der Fotografiegeschichte bekannten Aufsicht einer innerstädtischen Dachlandschaft. Zum anderen mit einer an Nadars Fotografie aus dem Ballon im Jahre 1868 erinnernden Luftaufnahme der städtebaulichen Quartiere. Während bei ersterer aufgrund des nahen Kamerastandpunktes ein detaillierter Stadtraum gleichförmiger Bebauungen von mehrgeschossigen Wohnblöcken im architektonischen Maßstab sichtbar wird, dokumentiert die Luftaufnahme den städtebaulichen Maßstab. Im weitaus größeren Stadtausschnitt zeichnen sich die prägnanten historischen und baulichen Strukturen der Metropole ab. Aus der unspezifischen Dachlandschaft erwächst das dreidimensionale Modell von annähernd geometrisch identischen Quartieren, durch die sich geradlinige Avenuen sternförmig von der Mitte des Place Charles de Gaulle<sup>593</sup> bis zu den Rändern des Filmbildes ziehen.

### II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

#### Tag

Frontal im Bild manifestieren sich zwei Gebäudeblöcke, deren Abstand eine räumliche Tiefe erkennen lässt. Nahezu senkrecht verläuft die dunkle Schlucht ihres Zwischenraumes, der seine Räumlichkeit durch den extremen Aufnahmewinkel zwischen kopfsteingepflastertem Gassenbelag und verputzten Gebäudefassaden entfaltet. Der urbane Raum, in der Ausprägung seiner Trottoirs und angrenzenden Fassaden, scheint der topografischen Gestalt seines historischen Quartiers angepasst. Der Blick senkrecht von oben inszeniert den Zwischenraum der Gebäude als abstrakte Komposition horizontaler und unebener (Ober)flächen. In der allseitigen und systematischen Betrachtung entsteht das „Zwischenraumprofil“ eines altstädtischen Pariser Quartiers auf dem Montmartre. Dessen Mauern verwinkeln und begrenzen die sichtlich introvertierten und halböffentlichen Räume. Weitere Quartiere werden nur in den fragmentarischen Aufnahmen ihrer Details angedeutet: dem Fabriktrakt und dem Riemenantrieb großer Maschinen statt einem Industrieviertel, dem Schaufenster statt einem Dienstleistungsviertel. Kontextlos wie die Bildfolge einer Baustelle, deren Holzkonstruktion sich vermutlich über den Fluß Seine wölbt, wirken die Nahaufnahmen selbstreflexiv.

#### Nacht

Der urbane Raum der Nacht wird in zwei Darstellungsarten inszeniert. Die eine negiert den mehrdimensional erbauten Raum, auf dessen Existenz nur einzelne Straßenlichter hin deuten. Elektrische Leuchtkörper zu Buchstaben und Wörtern angeordnet etikettieren die kulturellen Vergnügungsräume (Cinema, Salon, Bal), die ansonsten verborgen bleiben. In der filmischen Repräsentation wird eine schwach illuminierte Großstadt sichtbar.

Die andere Darstellungsart simuliert mittels der Filmtechnik (Kamerablende) und dem Schauspiel (Themen und Uhrzeit). In den identisch ausgewählten Außenräumen des Tages, den engen Gassen mittelalterlicher, teils verwahrloster innerstädtischer Quartiere, manifestieren sich ebenso identische Lichtverhältnisse. Licht und Schatten produzieren eine Atmosphäre, die nicht vom Kunstlicht der Straßen- und Umgebungsbeleuchtung der Stadt produziert werden kann.<sup>594</sup>

flusste die großen Dokumentarfilmer der Stummfilmzeit wie Ruttmann und Ivens, weil, so schrieb letzterer „man in ihm mit den Augen eines Poeten in vielen Groß- und Nahaufnahmen 24 Stunden Paris ‚erlebte‘. Der Film mit seiner sauberen, ehrlichen und emotionellen Gestaltung hat einen großen Einfluss auf meine eigene Arbeit gehabt. Er hat mir zum Beispiel geholfen, mutiger und sicherer, an die Dreharbeiten meines Films ‚Regen‘, den ich mit Mannus Franken in Amsterdam 1928 drehte, heranzugehen.“ Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.) (1962a). S.47.

<sup>593</sup> Bis 1970 trug er den Namen Place de l'Étoile.

<sup>594</sup> In diesem Fall wird die Divergenz im bewegten Bild sichtbar zwischen ambitionierter Aufnahme nächtlicher Stadt aufgrund mangelnder Beleuchtung und hochempfindlichen Filmmaterials.



**B** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik im Stadtraum (Wäscherei, Fabrik)



*Nahaufnahme*



12 Uhr mittags



**C** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Mittagspause im Stadtraum (Stadtbad, Restaurant, Straßen)



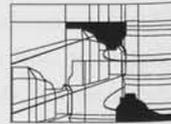
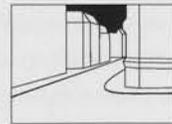
*Simultan-Montage*



nachmittags



**D** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Ende des Alltagslebens (Fabrik)



Fokus: Baustelle



Fokus: Presse



*Nahaufnahme*

### III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

Im Großteil der Aufnahmen werden die Straßen und Gassen nur von Fußgängern und Radfahrern belebt. Das verkehrstechnische Treiben wird indirekt als Reflexion in einem Schaufenster (Straßenbahn) und als Simultanmontage im Epilog des Films (Automobile) sichtbar.

#### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

In Gestalt enger Gassen und Stiege führen die Straßen durch die Zwischenräume der Wohnquartiere. In ihnen lassen sich unregelmäßig erbaute Freiräume finden, die jedoch keine sichtbare Funktion im städteplanerischen Sinne übernehmen. Der Platz im öffentlichen Raum der Großstadt dient der Ausbreitung eines Restaurants oder Cafés (Außenterrasse) und der Positionierung eines temporären Jahrmarktes. Während der Kamerafahrt auf dem Karussell wird der Blick frei für die flüchtigen Impressionen angrenzender Umgebungsarchitekturen und breiter Avenuen, die eine großstädtische Weite offerieren.

Neben den oberirdischen Straßenräumen bleiben die unterirdischen, sich über Zu- und Abgänge der Pariser Metro ausbreitenden, nicht unbenannt. Bildprägende gusseiserne Gitter separieren und trennen den Raum von der gebauten Oberwelt. Es tritt eine neue Materialität in den Vordergrund der Kamera, die sich als funktionales (Tore und Gitter) und gestaltendes Element (Beleuchtungskörper) wieder finden lässt.

#### III.b. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

##### Tag

Im Hauptteil des Films tragen die Gebäudeoberflächen die Spuren gewachsener Wohnquartiere, die sich in ihrer inhomogenen Materialität und Gestalt von Dächern und Fassadenöffnungen abzeichnen. Dem gegenüber dokumentiert der Prolog gar ausgewogene zeitgenössische, architektonische Kompositionen. Hier besticht die schlichte Ansicht eines Entreegeschosses, die im ausgewogenen Verhältnis gestaltet wird von großformatigen, doppelflügigen Glastelementen und vertikal sowie horizontal ausgerichteten Fensterbändern. Gusseiserne Gitter sind den Fassadenöffnungen als ornamentale Vorhänge vorgelagert. Der bereits erwähnte konstruktiv wie dekorativ verwendbare Werkstoff Gusseisen schmückt auch die Tore einer der Industriearchitekturen.

Die Porträtierung der städtischen Innenräume bleibt nahezu aus. Mit der Ausnahme eines innerstädtischen Freibades und einer Fabrik erscheinen nur die sich in ihnen bewegenden Elemente wie Maschinen und Menschen. Diese generieren wie die Stahl-tanks einer Fabrikanlage zu abstrakt-grafischen Figurationen scharfer Kanten und ornamental verzierter Verschraubung.

##### Nacht

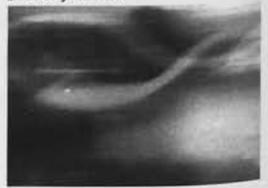
In ähnlichem Stil werden die nächtlichen Innenräume abgebildet. Der Kronleuchter deutet ebenso wie die Plakate und Leuchtreklamen die Vorstellungen in den Kultureinrichtungen an. Mit Blick in den dunklen Außenraum der Stadt überlagern und montieren sich die Außen- und Innenräume in der Präsenz ihrer Lichter.



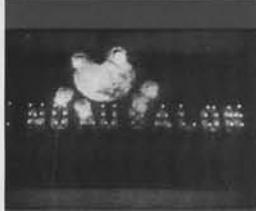
„Fotogramm“



„Fotodynamik“



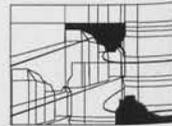
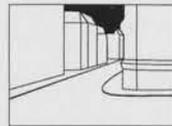
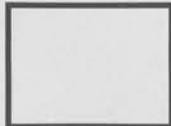
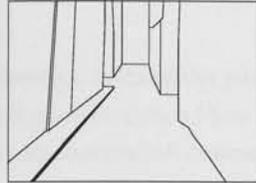
E STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Beginn des Nachtlebens (Jahrmkt, Tanzlokal)



QUARTIER



Innerstädtische Gasse bei Nacht





24:00 Uhr mitternachts



GESAMTSTADT



EPILOG



*Simultan-Montage*

# ШАГАЙ СОВЕТ



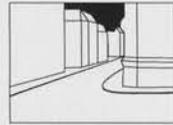
A. urbanes Gefüge



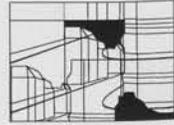
B. Filmzeit



C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik



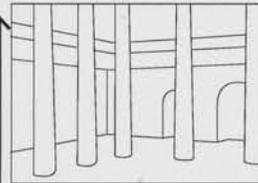
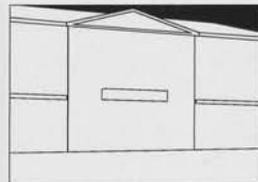
QUARTIER - Straße



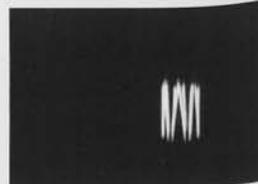
begrenzende Fassade (Gesellschaftsgebäude Sowjet)



Innenraum



Überblendung



### 5.7.3 Moskau & Dziga Vertov<sup>595</sup> *Sagaj, Sowjet!* [Vorwärts, Sowjet!, Stride, Sowjet!]<sup>596</sup> (1926)

(alternativer Titel: *2.000 metrov v strane bolshevikov* [2.000 Meter im Land der Bolschewiki])

Der Film mit dem alternativen Titel *2000 Meter im Lande der Bolschewiki*<sup>597</sup> (*2000 metrov v strane bol' ševikov; 2,000 Metres in the Land of Bolsheviks*) wurde im Jahr 1926 von unterschiedlichen Auftraggebern verwirklicht: dem russischen Filmemacher Dziga Vertov und *Kinoki*-Team, aber auch dem Mossowjet (Moskauer Stadtrat). Der Moskauer Stadtrat stand Ende 1925 zur Neuwahl und beabsichtigte *Sagaj, Sowjet!* als Propagandamittel für die Errungenschaften auf dem sozialen Gebiet und der geregelten Urbanisierung zu verwenden.<sup>598</sup> Zudem sollte mit ihm um Baumeister und Aktivisten für den Wiederaufbau einer sozialistischen Ordnung geworben werden.<sup>599</sup>

Dem Kontext der Lehrfilme sind daher die dokumentarischen Themen wie Verkehr, Kommunikation, Transportwesen, Ernährung, Arbeit, Hygiene und Medizin entnommen. Ihnen widmet sich Vertov jedoch nicht in der Form der von ihm verachteten Spielfilme und langweiligen illustrativen Dokumentarfilme. Die Aufgabe des Films lautete, schreibt Vertov *Aus der Geschichte der Kinoki* (1929), die Institutionen des Mossowjet in einem primitiven Niveau abzufilmen. „Ich wußte sehr wohl, dass der Mossowjet unzufrieden sein würde, aber ungeachtet dessen konnte ich nicht anders als die sich bietende Gelegenheit zu ergreifen, und so erweitere ich die Aufgabe zum ‚Vorwärts, Sowjet!‘ – vorwärts, Sowjetland, zum Sozialismus.“<sup>600</sup> Statt der bloßen Dokumentation erweitert Vertov den Film mit den Ansichten seiner *Kinoglaz* (Filmauge)-Methode, mit der er die sichtbare Welt wahrnahm, beschrieb und organisierte. Seine kinematografischen Theorien und praktischen Erfahrungen als Redakteur, Regisseur und Schnittmeister der Wochenschau *Kinonedelja* (Filmwoche)<sup>601</sup> kommen Eisensteins Meinung zufolge als „die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung und des Faktums; die Eindringlichkeit und die Scharfsinnigkeit bei der Zusammenfassung des Gesehenen, die Enthüllung des Lebens und der Wirklichkeit und vieles andere mehr [...]“<sup>602</sup> im Dokumentarfilm zum Ausdruck.

Interessanterweise basieren Vertovs visuelle Wahrnehmungen auf seinen vorausgehenden akustischen Kenntnissen.<sup>603</sup> Ähnlich eines Großstadtschriftstellers erdenkt er im Frühjahr 1918 mittels auditiver Geräuschoziationen und Klangerinnerungen, mittels Fetzen von Tönen und Sätzen visuelle Bilder als schnelle Polyphonie: „Einst, im Frühjahr 1918, Rückkehr vom Bahnhof. In den Ohren noch das Ächzen und Stuckern des fahrenden Zuges...irgendwelches Geschimpfe...einen Kuß...irgendeinen Ausruf...Lachen, einen Pfiff, Stimmen, Schläge der Bahnhofsglocke, das Keuchen der Lokomotive...Flüstern, Rufe, Abschiedsgrüße...und Gedanken beim Laufen: Es muss endlich ein Apparat geschaffen werden, der nicht beschreiben, sondern diese Töne aufzeichnen, fotografieren wird. Sie anders zu organisieren, sie zu montieren ist unmöglich. Sie verrinnen, wie die Zeit verrinnt. Kann es vielleicht eine Filmkamera? Das Sichtbare aufzeichnen...Das Hörbare ist nicht zu organisieren, nur die sichtbare Welt. Kann darin der Ausweg liegen?...“<sup>604</sup>

Mit *Sagaj, Sowjet!* entsteht ein „dialektisch aufgebauter Film“, schreibt die *Pravda* am 12. April 1926,<sup>605</sup> in dem es laut *Izvestija* vom 06. April 1926 gelingt, „Behördliches und Sachliches mit der Kunst zu vereinen.“<sup>606</sup> Von der zentralen *Pravda*-Presse einstimmig begrüßt, wurde der Film – der nach W. Fefer<sup>607</sup> auch „Das Neue kämpft gegen das Alte und siegt“ hätte heißen können – dennoch ein Misserfolg. Die Öffentlichkeit und die Auftraggeber waren aufgrund fehlender Repräsentanten und Statistiken enttäuscht. Daraufhin beauftragt die Verwaltung von *Sowkino*<sup>608</sup> Anfang des Jahres 1927 die jungen Kameramänner M. Kaufman und J. Kopolin gemeinsam mit den Filmchronisten P. Sotow und J. Beljakow mit der Erstellung eines zweiten Films, *Moskau*. Mit informativen Aufnahmen des alltäglichen Stadtbildes führen diese mit den Blicken eines unsichtbaren Besuchers durch

<sup>595</sup> Neben der deutschen Transkription „Wertow“ existiert die wissenschaftlich und international übliche „Dziga Vertov“ (ursprünglicher Name David Abelewitsch Kaufman, ein Name, den er später zu Denis Arkadjewitsch Kaufman 1896-1954 russifiziert. Vgl. Tode (2000). S.201.

<sup>596</sup> Die Filmanalyse beruht auf einer Filmkopie des ÖFM, Archiv der Vertov-Sammlung.

<sup>597</sup> Nach Neznamow (2005). S.160 hätte der Film auch *2000 metres of animated machines, victorious workers, awakened buildings* heißen können.

<sup>598</sup> Ein Propagandamittel für die fast 90% analphabetische Bevölkerung Russlands. Vgl. Leyda (1983). S.200.

<sup>599</sup> Vgl. hierzu Staatliches Filmarchiv der DDR (1962b). S.49-54.

<sup>600</sup> Vertov (1973). S.84. Nach 1 ½ Jahren ohne Arbeit, war der Film die einzige Möglichkeit für Vertov „vollkommen“ zu arbeiten. Vgl. hierzu Drobaschenkov (1967a). S.160.

<sup>601</sup> Zudem war Vertov Gedichteschreiber und ehemaliger Student des psychoneurologischen Instituts Bechterevs.

<sup>602</sup> Abramow (1960). S.7.

<sup>603</sup> 1916-17 gründete er sein „Laboratorium des Gehörs; mit einem alten Phonographen registriert und montiert er Maschinengeräusche, Stimmen, Musik usw., macht dokumentarische Kompositionen und musikalisch-literarische Wortmontagen.“ Beilenhoff (1973). S.144.

<sup>604</sup> Klaue (1967). S.186. Vgl. hierzu auch Bulgakowa (2000). S.103-04. Damit liefert er die Ideen zu *Kinoglas* und ging im Frühjahr 1918 zum Film über.

<sup>605</sup> ÖFM; Tode; Wurm (2006). S.107.

<sup>606</sup> Ebd. S.108. Hierbei sind die Aufnahmen der Revolution bis zu dem Kinderlächeln gemeint.

<sup>607</sup> Fefer (März 1926) Übersetzung nach: Bulgakowa (1995a). S.26.

<sup>608</sup> *Sowkino* meint allgemein die Produktionen der sowjetischen Kinematografie, d.h. Filme, die der Agitation historisch-revolutionärer Themen und Parteio- sungen dienten.



**A** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Zerstörung & Wiederaufbau (Brücken)



**B** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Zerstörung & Wiederaufbau (Wohnsiedlungen)



Ende 1. Akt

Kameraschwenk



**C** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Zerstörung & Wiederaufbau (Verkehrsgleise)



**D** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Zerstörung & Wiederaufbau (Fabriken)

Nahaufnahme



**E** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Zerstörung & Wiederaufbau (Stromnetze)

Ende 2. Akt



**F** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Der Rote Platz

Fokus: Baustellen

Wohnbauten



Kameraschwenk

die Straßen der Stadt: „Die erste Passage reproduziert diese reale, ununterbrochene Fahrt, in der kein synthetischer Film(Stadt)raum, sondern der reale dargestellt wird: Das Auto folgt den gegebenen Verkehrswegen – Prospekten, Plätzen, Gassen. [...] ein gefilmter Stadtführer [...].“<sup>609</sup> Mit teilweise identischen Orten und Einstellungen porträtiert der Film im zweiten Teil die bekannten übergeordneten Themen einer Stadtsinfonie, jedoch nicht in der tageszeitlichen Reihenfolge. Es entsteht ein städtisches Porträt lyrischer Milieubeschreibung, das sich nicht mit Vertovs Städtebild der absoluten Filmsprache<sup>610</sup> vergleichen lässt.<sup>611</sup>



<sup>609</sup> Bulgakowa (1995b), S.11.

<sup>610</sup> Vgl. hierzu Bulgakowa (2000), S.107. „Der absolute filmische Ausdruck ist die Bewegung der (im geometrischen Sinne) genauen Form im organisierten Raum mit bewußt eingesetztem Rhythmus.“

<sup>611</sup> Drobaschenko (1967b) S.21 erkennt jedoch die kompositorische Konzeption, welche auch Ruttmanns bekannte Berlin-Sinfonie unterliegt.

Abb. 102-103  
Dziga Vertov: *Sagaj, Sowjet!*. 1926.

Abb. 104-105  
M. Kaufman und J. Kopolin: *Moskau*. 1927.

*Sagaj, Sowjet!* hingegen dokumentiert die Stadt Moskau als katalogisiertes Gebilde, in dem die Bewegung und Visualität von Mensch, Stadt und Maschine verschmelzen. Ein Thema, das sich in der kontrast- und faktenreichen<sup>612</sup> Gegenüberstellung des Chronikmaterials der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart des Landes entfaltet, des „Gestern“ und des „Heute“, von Stadt und Land, von Morgen und Abend. Als Sinfonie des Sowjet-Staates, aber auch als Sinfonie einer Stadt (Moskau) erstreckt sich die Handlung in diesem Film auf die Zeit vom frühen Morgen bis zum Abend.

In sieben Teilen zeigt der Film das tägliche Leben Moskaus nach dem Bürgerkrieg, dem zwei oder drei Jahre der Nöte und Trostlosigkeit folgten, wie die Fabriken repariert und aufgebaut werden, wie der Steuerapparat der großen Stadt, des Moskauer Sowjets, arbeitet. Außerdem klingen im sechsten Teil die nächtlichen Orte des Stadtraums wie Kirche und Abendschule, Arbeiterverein und Nachtspital an,<sup>613</sup> deren Sujets in den folgenden Stadtsinfonien der Jahre 1927-29, wie Ruttmanns Tanzlokale und Schauspielhäuser thematisiert werden.

Vertov's dokumentarisches Pionierwerk ist als visuelle Auf- und Herausforderung der großstädtischen Darstellung zu verstehen und begründet somit die Einordnung in die Stadtsinfonie-Reihe.

#### 1. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Einen distanzierten Überblick über die Gesamtstadt Moskau bietet eine fast nebensächlich erwähnte statische Panoramaaufnahme. In ihr werden aneinandergereihte, mehrstöckige

<sup>612</sup> Vertovs faktenreiches Dokument basiert wahrscheinlich auf seiner Forderung der Schaffung einer Filmfabrik der Fakten (Fabrika faktor), „Aufnahmen von Fakten. Sortierung von Fakten. Vorbereitung von Fakten. Agitation mit Fakten. Propaganda mit Fakten. [...] Gegen die Filmzauberei. Gegen die Filmmystifikation.“ Vertov (1967): *Die Fabrik der Fakten* [1926], S.118-119.

<sup>613</sup> Vgl. hierzu die Liste der Zwischentitel vom ÖFM, Kap. Zwischentitel und Drehbücher, S.217f.



Fokus: öffentliche Gebäude



Fassade Arbeitsamt



Innenraum Arbeitsamt



Fassade Moskauer Sowjet



Innenraum Moskauer Sowjet (Finanzabt.)



Fassade Kaufhaus (Magazin)



Kameraschwenk



Innenraum Kaufhaus

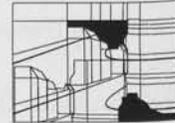
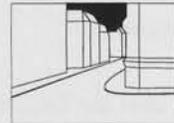


Ende 3. Akt

Nahaufnahme



14:00 Uhr mittags



Gebäudeblöcke historischen Baujahrs sichtbar, deren verzierte Fassadenfronten den breiten Boulevard im Vordergrund säumen. Über ihnen ragen dunkle Monumentalgebäude und -anlagen über den Bildrand hinaus und erzeugen den Eindruck, das sich über Moskaus hüglige Topografie ein homogenes Städtebaunetz von Prachtbauten der historischen Altstadt ausbreitet und geradlinig angelegten Boulevards überdimensionierten Maßstabs.

## II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

Gleich die erste Einstellung eröffnet den Blick auf ein innerstädtisches Quartier, das primär von einem riesigen Boulevard und dessen zahlreichen Passanten geprägt wird. Die niedrigen Wohngebäude der vermutlich historischen Altstadt begrenzen und schließen mit ihren stirnseitigen Reklamewänden ein weites Straßenraumprofil. Dem alten Quartier stellt sich in den vom Straßenniveau erstellten Aufnahmen das neue gegenüber. Schlicht erbaute Arbeiter- und Wohnsiedlungen entstehen im städtischen Grün als zweigeschossige Mehrfamilienhäuser und eingeschossige Reihenhäuser, deren traditionelle Baustile eine moderne Interpretation erfahren. In das bestehende Stadtbild werden mehrgeschossige Wohnblöcke integriert, sogenannte „Wohnkombinate“. Die neu errichteten Wohnquartiere der Stadt gestalten sich somit als kleinteilige Wohnsiedlungen und großmaßstäbliche Wohnblöcke.

Neben den neuen Wohnvierteln erfahren die Quartiere des Dienstleistungs- und Versorgungssektors (Finanzabteilung des Moskauer Sowjets, Arbeitsamt und Kaufhaus „ZUM“) eine systematische Beschreibung. Diese vollzieht sich weniger in ihrem städtebaulichen Kontext, als in ihrer isolierten Darstellung der Außen- und Innenräume.

### Randstadt

Die Aufnahmen der Randstadt werden neben der neuen Infrastruktur der Straßenbahn- und Eisenbahnstrecken von ein- und zweigeschossigen traditionellen Wohnhäusern geprägt. Mit ihren Fassaden horizontaler Holzverschalung gestalten und begrenzen diese ein enges Straßenraumprofil, das von handwerklich geschnitzten Fensterrahmen unterbrochen wird. Aus der niedrigen Bebauung ragen die hohen Fabrikschornsteine heraus, die von monumentalen Industriearchitekturen umgeben werden. Im Umland, so signalisieren es die Sequenzen während der Zufahrt, lassen sich die Muster-Sowchosen, landwirtschaftliche Großbetriebe im Staatsbesitz mit ihren Gebäuden und ingenieurtechnische Baustellen finden. Ein sachlicher Fotografestil dokumentiert die Urbanisierung des Landes mit den hölzernen Baukonstruktionen von Brücken und Staudämmen.

## III. Straße als Verkehrsraum (Total- und Nahaufnahmen)

### Tag

Wie bereits in der ersten Einstellung ersichtlich, vereinnahmen die ausgebauten Straßennetze, breite Boulevards mit ihren Schienensträngen, den urbanen Raum Moskaus. Der Straßenraum prägt, wo immer er in den Totalaufnahmen von oben oder mitten im Geschehen aufgezeichnet wird, mit seiner asphaltierten oder kopfsteinernen Oberfläche  $\frac{3}{4}$  des Bildes. Straßenbahnen, Autobusse, Pferdewagen und -schlitten im Winter durchziehen wie die Passanten den innerstädtischen Straßenraum. Einzelne Gebäudefassaden deuten zwar aufgrund ihrer großen Öffnungen, Markisen und Werbetafeln auf die Geschäfte hin, finden jedoch keine nähere Beachtung. Die Beschleunigung übergeht die eventuell flüchtigen Passanten und inszeniert die Straße als einen hektischen Bewegungsraum, in dem sich Verkehr und menschenüberfüllte Bürgersteige in einem von massiven Fassaden begrenzten Raum befinden.



G STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Bildung und Ausbildung (Schule, Kinderheim, Werkstatt)



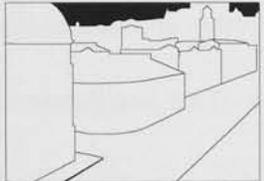
Ende 4. Akt



Fokus: Urbansierung



QUARTIER



Ende 5. Akt

Fokus: Neu-Wahlen



Nahaufnahme



Nacht

Die nächtliche Stadt wird einerseits von ihren historisch-romantischen Straßenlaternen illuminiert, andererseits von den Scheinwerferlichtern ihres Verkehrs. Das Thema der Elektrizität, das den Fortschritt des Landes im Film durchgängig visualisiert, zeigt sich in den Nahaufnahmen einzelner Glühbirnen, die sich zur Leuchtreklame des Schriftzuges *Lenin* an der Fassade des Sowjet-Gebäudes formieren. Diese Motive lassen sich auf Lenins Parole, die er am 21. November 1920 verkündet, zurückführen: „Kommunismus, das ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes.“ Es überwiegt der Eindruck einer eher von bewegten und statischen Lichtern produzierten Illumination, die im Verhältnis zum riesigen Stadtraum etwas dürrig erscheint. Der Eindruck entspricht den Aufnahmen der Straßenräume am Tag, bei dem die Schaufenster der Läden oder kulturellen Einrichtungen ihr Leben nicht in den urbanen Raum projizieren. Bis auf eine Aufnahme, vermutlich dem Roten Platz mit dem Kaufhaus „Gum“, verbirgt die Nacht ihre vielgestaltigen Räume,<sup>614</sup> so dass kein dreidimensionales Stadtbild entsteht.

### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

Ein horizontaler Kameraschwenk tastet die Ausdehnung des Roten Platzes ab, auf dem die siegreichen Rotarmisten marschieren. Dabei entwickelt sich ein 180° Raumkontinuum, das von den Oberflächen des Platzes und von den Fassaden ihrer Umgebungsarchitekturen gebildet wird. Den Vordergrund gestaltet die Arbeitermasse als dynamisches Muster, während im Hintergrund die rahmende Kulissenlandschaft von Basilius-Kathedrale und den Obereren Handelsreihen (Warenhaus GUM) erscheint.

### III.b. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

Statische Totalaufnahmen porträtieren die schlichte, hell verputzte Fassade großer Fensteröffnungen des Arbeitsamtes und die dunkle Backsteinfassade der Finanzabteilung des Moskauer Sowjets mit aufwendigen Verzierungen von Fensterleibung und Dachgauben. Im Kontrast dazu tastet der horizontale Kameraschwenk die neuzeitliche Fassade eines weiteren Makrokosmos ab, die des Kaufhauses ZUM. Die repräsentative Längsseite des Gebäudes ist als eine riesige Glasfassade schlichter Struktur und filigraner Rasterung gestaltet, die in eine massive Stirnseite mit traditionellen Rundbogenfenstern übergeht. Nach der Vorstellung der architektonischen Kubaturen und Gebäudefassaden eröffnen die Nahaufnahmen die Gestalt der Innenräume. Diese werden weniger in ihrer spezifisch-räumlichen Struktur, als aufgrund ihrer einzelnen Inneneinrichtungselemente repräsentiert - wie hölzerne Sitzbänke (Verkaufsraum) und Zwischenwände der Kundenzonen (Bankschalter).

In den Aufnahmen der Fabrikenhallen inszeniert das einfallende Sonnenlicht ihre räumlichen Beschaffenheiten. Im sachliche Fotografiestil und diagonalen Bildaufbau der Hallen werden ihre Innenräume und Details abgebildet, die den Fotografien Renger-Patzschs<sup>615</sup> ähneln.

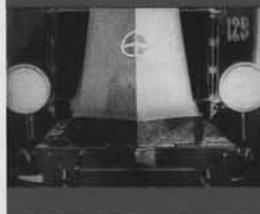
Nicht die Architektur, sondern der Mensch wird zum zentralen Objekt der Aufnahmen: in den öffentlichen Räumen, den Bildungs- und Ausbildungsorten (Fabriken, Schulen, Kinderheimen, Bibliotheken und Lesesälen) oder auch in anderen Einrichtungen am Abend (Nachtsanatorien, Kneipen und Arbeiterklubs, Sport- und Tanzsäle).



Abb. 106  
Plakat mit dem Motto der Industrialisierung (Lenin). 1925.

<sup>614</sup> „Der Abend ist voller Kontraste. Noch klammert sich ans Leben, dessen Zeit längst abgelaufen ist: Foxtrott, Kirche, Restaurants, doch da kommt bereits eine neue, von den Sowjets angebotene Alltagskultur: Arbeiterklubs, Bibliotheken, Sportvereine, usw.“ Fefer In: Bulgakowa (1995a). S.26.

<sup>615</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 3.1.3



Ende 6. Akt

STRASSEN



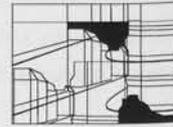
H STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Straßenräume am Tag



I STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Straßenräume am Abend



J STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Bildung und Heilung (Nachtsanatorium)



Fokus: Nachrichten



Simultan-Montage



K STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Erholungs-, Freizeit-, und Vergnügungsräume (Sport, Tanz, Gesang)



Fokus: Werbung



Fassade des Sowjet-Gebäudes

STRASSEN



K STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Straßenräume bei Nacht



Ende 7. Akt

# BERLIN

DIE SINFONIE  
DER GROSSTADT



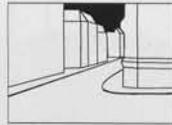
A. urbanes Gefüge



B. Filmzeit



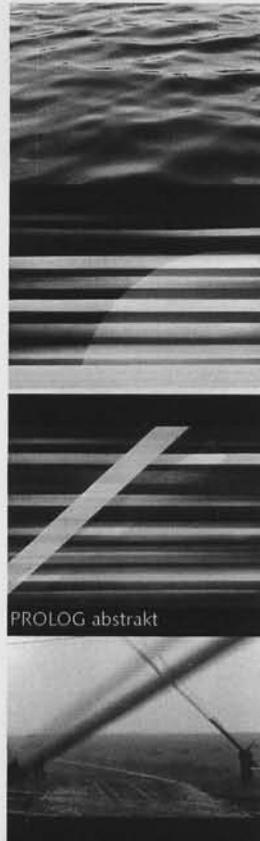
C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik



PROLOG abstrakt

## UMLAND



## GESAMTSTADT



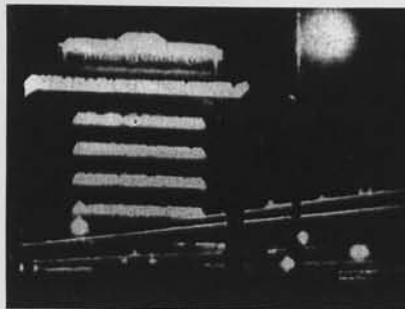
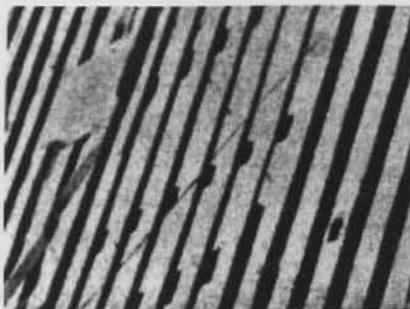
A STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Ankommen und Überblick über Berlin  
05:00 Uhr früh morgens



5.7.4 Berlin & Walter Ruttmann *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* [Berlin. Symphony of a Great City] (1927)<sup>616</sup>

Der Titel von Walter Ruttmanns Stadtsinfonie spielt mit dem konkreten Ort Berlin, für den Carl Mayer nach einem Spaziergang durch die abendliche Stadt Anregungen lieferte.<sup>617</sup> Vor ihm erstellte bereits Anfang der zwanziger Jahre zum einen der Bauhauskünstler Laszlo Moholy-Nagy seine *Dynamik der Groß-Stadt. Skizze zu einem Filmmanuskript* (1921/22) über Berlin, die 1924 in dem Buch *Malerei, Fotografie, Film* veröffentlicht wurde. Zum anderen filmte Adolf Trotz *Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins*,<sup>618</sup> dessen Uraufführung am 25. Mai 1925 im Tauenzien-Palast Berlin stattfand. Beide Werke entstehen mit der Intention, die Gegenwart der Metropole in Bildern voll pulsierenden Lebens darzustellen. Eher noch als Trotz' Film, der sein dokumentarisches und historisches Material<sup>619</sup> unrhythmisch montierter Aufnahmen „von verkehrsreichen Straßen und Plätzen, staatlichen und kommunalen Monumentalbauten, von Häuserreihen und Parkgeländen sowie der allbekanntesten Wahrzeichen [...]“<sup>620</sup> mit aller filmtechnischer Perfektion zu keinem Gesamteindruck verbinden vermochte, gelingt es der drehbuchähnlichen Manuskript-Skizze Moholy-Nagys mit unbewegten Bildern und auffällender Typografie, den Großstadtcharakter Berlins zum Ausdruck zu bringen.

Im formalen Ansatz zeigt Ruttmanns Film auffallende Parallelitäten zu des Bauhauskünstlers Skizze, den originellen, der Realität entnommenen Motiven und Details (Gebäudefassaden, Leuchtreklame und Verkehrszeichen, Perspektiven und Montagen, die neben einem Bewegungsrhythmus auch zukünftige Stadtbetrachtungen beeinflussen sollen.



<sup>616</sup> Die Analyse basiert auf der restaurierten Fassung (2007) des Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin: DVD Walther Ruttmann: Berlin, die Sinfonie der Großstadt & Melodie der Welt, Edition 'filmmuseum' Nr.39.  
<sup>617</sup> Mayer (1989). S.115.

<sup>618</sup> Es war der erste abendfüllende, halb-dokumentarische Film der Ufa-Produktion, der auf die Geschichte Berlins zurückgreift, um Identitätsbilder zu projizieren. Vgl. hierzu Goergen (2005c). S.167.

<sup>619</sup> Weil man die Gegenwart Berlins nicht fassen konnte, erinnern gestellte Szenen als Rückblenden an die Vergangenheit (Lessing in seinem Arbeitszimmer, Fichtes Reden an die deutsche Nation). O. V. (07. Juni 1925). S.17.

<sup>620</sup> O. V. (28. Mai 1925).

Abb. 107-108  
Laszlo Moholy-Nagy: *Dynamik der Groß-Stadt. Skizze zu einem Filmmanuskript*. Veröffentlichung 1924.

Mit Kenntnis der Filmskizze<sup>621</sup> entwickelt Ruttmann Einstellung für Einstellung seine Sinfonie, die „visuell, nur visuell“<sup>622</sup> wirken sollte. Diese Absicht spiegeln die abstrakten und den Film rahmenden lyrischen Bilder am Anfang und Ende der Sinfonie wieder.

Filmanfang:

Die Aufnahme einer eigendynamischen Wasseroberfläche zerrinnt in der Überblendung zu einem horizontalen Linienmuster, das wie die Jalousien der Gründerzeithäuser vibriert. Vor den schwarz und weiß schattierten Linien bewegen sich mit ansteigendem Tempo geometrische Elemente. Transluzente Kreise und Rechtecke produzieren ein rhythmisch gesteigertes Lichtspiel. Aus ihm treten Linien hervor, die zu realen Aufnahmen sich senkender Bahnschranken werden. Natur und Bauwerke (Brücken und Stromleitungen) lösen sich in der Fahraufnahme zu Farbflächen und geometrischen Linien auf, die erst mit der nahenden Stadt Fabrikanlagen und Wohngebäude erkennen lassen.<sup>623</sup>

Dann ist das Ziel am Anhalter Bahnhof erreicht: *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*.

Filmende.

Am Filmende mutiert ein mit Lichtkörpern verziertes Schaufenster zu abstraktem Funkenmuster, einem Feuerwerk gleich.

<sup>621</sup> Moholy-Nagy selbst bemerkt, dass ihm während der Fertigstellung der zweiten Auflage seines Bauhausbuches 1927 die Nachricht von Ruttmanns Films *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* erreicht. Moholy-Nagy (2000). S.121.  
<sup>622</sup> Ebd. S.120.

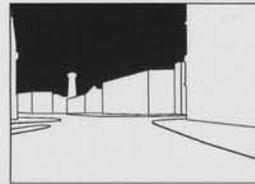
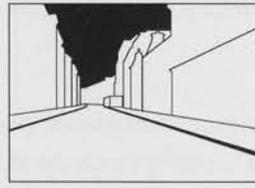
<sup>623</sup> „Ruttmann wählt die Reiseroute, die vom Südwesten her, von Magdeburg, Potsdam, über Steglitz, Friedenau, vorbei am Schönberger Gasometer in das Innere der Stadt führt [...]“ Prümm (2005). S. 420.



QUARTIER



STRÄßEN



Fokus: Fassaden

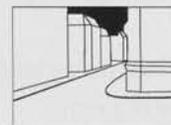


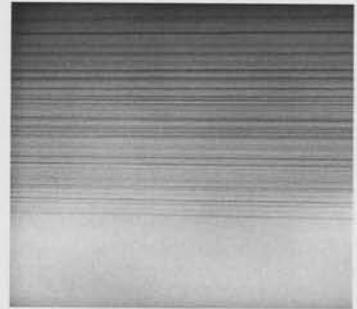
B STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Morgen im Außenraum der Stadt



C STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Menschenströme

Fokus: Industriegebäude





Am 23. September 1927 steht der Filmkomponist Edmund Meisel in Berlin am Pult und dirigiert sein Orchester zur Uraufführung der wohl bekanntesten Großstadtsinfonie.<sup>624</sup>

Abb. 109-111  
Walter Ruttmann: Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. 1927.

<sup>624</sup> Noch zuvor, am 10. Juni des Jahres, kommt es zur Uraufführung Fritz Langs *Metropolis* in Berlin. Im Vergleich zu Ruttmann verbleibt die Kamera in den kulissenhaften Studiobauten, entwirft eine kulissenreiche Mensch-Maschinenwelt zukünftiger Stadträume.

### I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Die Metropole Berlin zeigt in statischen Panoramaaufnahmen eine dichte Bebauung, deren geometrisch geordnete Dachlandschaften von Innenhöfen der Gebäudeblöcke, Straßen und Boulevards durchzogen werden. Nur vereinzelt bricht die homogen flach modellierte Stadtlandschaft auf, hier mit der Domkuppel und Kirchturmspitzen.

In scheinbar wahllosen Ausschnitten, gerahmt von den Architekturen mit ihren Dächern, Fenstern und Giebeln, baut sich ein Eindruck der Gesamtstadt auf, in der sich nur beiläufig das klassische Berlin mit Schloss, Schlossbrücke, Zeughaus, Dom und Nikolaikirche finden lässt: Sachliche Architekturfotografie, gehüllt in eine kühle und unbelebte Atmosphäre.

### II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

#### Innenstadt

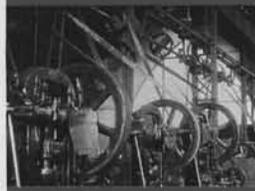
Die folgenden Einstellungen scheinen in die städtebauliche Struktur einzudringen, zeigen einen in der Zentralperspektive allseitig von gründerzeitlichen Gebäuden umschlossenen Raum. Dieser entwickelt sich aus einer mittigen Fahrspur, die von den mit elektrischen Straßenlaternen bestückten Fußwegen begleitet wird. Mit der Totalaufnahme weitet sich das Raumprofil zu einem von Monumentalgebäuden geprägten Stadtzentrum. Auf den breiten Gehwegen der Geschäftsviertel flanieren die Passanten, betrachten die üppig dekorierten Etalagen und Vitrinen großformatiger Schaufenster u. a. in der Friedrichstraße. Die Fassaden werden zu Werbeträgern (Pelzwaren, Opel, Weingroßhandlung, Perlen und Diamanten, etc.) und lassen in ihrer Transparenz Außen- mit Innenraum verschmelzen.

#### Randstadt

Im Vergleich zur Innenstadt lassen die Wohnquartiere der Arbeiter eine zum Teil lückenhafte Bebauung einfacheren Baustils erkennen. In der Ferne ragen die hohen, backsteinernen Schornsteine wie auch die filigranen Stahlkonstruktionen der Industrieviertel und Fabriken vertikal empor. Im Stil der sachlichen Fotografie entstehen in der Nahaufnahme in scharfen schwarz-weiß Kontrasten abstrakte Bilder von Maschinenteilen. Sie manifestieren sich im Vordergrund von rhythmisch bewegten und automatisierten Fertigungs- und Produktionsanlagen, die das Stadtleben anzutreiben scheinen.



Kamerarschwenk ↑



Nahaufnahme



Ende 1. Akt



D STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Öffnung städtischer Fassaden

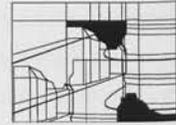
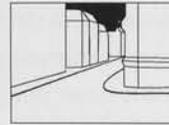


E STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Beginn städtischer Aktivitäten (Einzelhandel, Schule)



08:00 Uhr morgens

Fokus: Untergrund



### III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

#### Tag

An den Orten des Transports, den Bahnhöfen und Haltestellen, dem Flughafen der Stadt verdichtet sich der Raum. Das Volumen der urbanen Räume füllt die Masse geordneter (Soldaten) und ungeordneter (Werkstätige) Ansammlung.

Vom Gebäude einer U-Bahnstation ausgehend, entwickelt sich eine Bildfolge der unterirdischen Räume Berlins. Riesige Baggerschaukeln tragen das sandige Erdreich ab, erweitern den Verkehrsweg unterhalb der gebauten Stadtlandschaft. Die großen Baustellenlöcher von Döblins zahlreich beschriebenen Dampfrahmen um den Alexanderplatz<sup>625</sup> bedecken gitterartige Konstruktionen, in die das Sonnenlicht atmosphärisch eindringt. Eine seltene Nahaufnahme reiht sich neben sonst sachliche Dokumentation aus der Perspektive unterhalb des Straßenniveaus. Auf diesem lässt sich in steinernen Kanälen und noch schnellerem Tempo der großflächige Stadtraum erschließen. Vom oberirdischen Stationsgebäude aus, einer stählernen und von Sonnenlicht erhellten Glas- und Stahlkonstruktion, entwickelt sich unterirdisch ein schummriger Tunnelbau. Im elektrischen Licht der fahrenden Bahn erscheinen Fahrspuren und säulenstrukturierte Räume, bevor die gewölbte Konstruktion eines Bahnhofes im Tageslicht sichtbar wird. Das Licht erstellt ein dynamisch sich entwickelndes Raumprofil vom Straßenniveau bis zum Untergrund des großstädtischen Verkehrsnetzes. In dieses reiht sich vom Niveau der Berliner Wasserstraßen aus auch die Fahraufnahmen ein, ziehen sich durch die Innenstadt. Die vom Verkehr bestimmte Welt koordinieren die figurativen Verkehrszeichen und grafischen Symbole. Die Gleise winden sich auf den Viadukten in luftiger Höhe und Tunneln in erdreichverborgener Tiefe. In einer zwei- bis dreifachen Schichtung durchqueren sie nicht nur den Stadtraum am Gleisdreieck, sondern durchdringen gar dessen Bebauung in der Schöneberger Dennewitzstraße.

<sup>625</sup> Vgl. hierzu Döblin (2006). S.165.

Die fragmentarische Notation dieser Verkehrsräume erfolgt aus der distanzierten Perspektive von oben und mitten im Geschehen, welche die Simultanmontage noch verstärkt. In ihr überlagern sich die verkehrsreichen Straßenräume mit hupenden Automobilen zu visuell-sichtbaren Eindrücken.

#### Nacht

Mit dem Einbruch der Dunkelheit verwandelt sich die Stadt mit ihren Straßen und Gebäuden zur zweidimensionalen Kulisse schwarzer und weißer Farbtöne. Auf dunklem Grund blinken die Leuchtreklamen der ansonsten unsichtbaren großstädtischen Gebäude auf. Straßenlaternen, Schaufensterfassaden und Scheinwerfer illuminieren eine Stadt, die sich weniger als Raum denn als quasi eine Typografie Moholy-Nagys präsentiert. Das Kunstlicht verwandelt die Außenräume, auf deren stellwand- oder prospektähnlichen Fassaden mittels grafisch animierter Zeichen die Inszenierung abläuft. Das Dunkel begrenzt den imaginären Raum, der nur in der Kamerafahrt seine verborgenen Räumlichkeiten erahnen lässt. Das elektrische Licht verleiht dem städtischen Erscheinungsbild eine neue Prägung, bei der Konturen und Stimmungen einen anderen Charakter bekommen.

### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

Die Freiräume der Stadt kommen in Nahaufnahmen von platzähnlichen Straßenaufweitungen oder inselähnlichen Alleen zur Darstellung. Diese manifestieren sich einerseits durch die architektonische Gestaltung mit städtischem Mobiliar, mit kreisrunden Bänken, die das straßenbegleitende Grün dekorieren und durch steinerne Treppenstufen, die den Eingang eines Gebäudes markieren. Andererseits treten die Freiräume durch die individuelle Nutzung zum Vorschein. So verwandeln sich die ansonsten von anonymen Passanten



**F** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik der Stadt

Ende 2. Akt

Fokus: Baustelle



**G** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Einkaufsstraßen-Flanerie

Fokus: Transport überregional

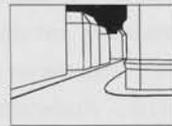
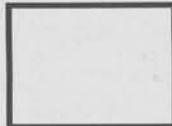


QUARTIER - Umland



**G** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr

Simultan-Montage



Ende 3. Akt

durcheilten Straßen zu personifizierten Spiel- und Lebensräumen auf den Trottoirs spielender Kinder und in den Hinterhöfen Berliner Mietskasernen musizierender Tagelöhner. Der urbane Raum veranlasst zu Neuinterpretationen geschaffener Mikrokosmen in der gigantischen Metropole. In ihr lassen sich aufgrund der besonderen geografischen Lage rund um Berlin zahlreiche Wasser-, Wiesen-, und Waldgebiete für Freizeit und Erholung am Nachmittag finden, im Freibad, Stadion oder auf dem See.

### IIIb. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

#### Tag

In der Serie statischer Nahaufnahmen fügen sich unzählige Details zu beinahe haptisch greifbaren Oberflächenmustern des urbanen Stadtraums: Straßenbeläge mit ihren Entwässerungsrinnen und weiterführenden Kanalbauwerken ebenso wie die Gebäudefassaden. Dabei kontrastieren die modernen Lochfassaden von Stein und Beton der Büro- und Geschäftsgebäude, darunter das Verlagsgebäude *Mosse*, mit den ergrauten und von Rollläden geschlossenen Putzfassaden der Wohngebäude. In den Einstellungen verknüpfen sich die Oberflächen von alt und neu, modern und tradiert.

Die beschaulichen Aufnahmen der Fassaden der Außenräume verwandeln sich bei der Erkundung der Innenräume zu abrupten Momentaufnahmen. Als Fragmente reihen sich breite Eingangstreppe der Bürogebäude, deren Fassaden von Aufzügen verziert und im Innenraum durchbrochen werden. Die Detailaufnahmen des hölzernen Mobiliars von Sekretären, Regalen und Schreibtischen deuten auf eine Büroeinheit, die sich in ihrer räumlichen Gestalt nicht erschließen lässt.

#### Nacht

Ebenso wie die urbanen Räume der Stadt bieten die in ihr situierten Schauspiel- und Lichtspielhäuser, Varietés, Tanzlokale und Manegen eine öffentliche Inszenierung in künstlich illuminierten und bespielten Innenräumen. Die Ereignisse auf den Bühnen entführen, ebenso wie die auf den Straßen, in eine Kunstwelt. Es erfolgt eine „Bespielung“ der nächtlichen Stadt in doppelter Hinsicht. Zum einen im Außenraum, in dem die flachen Fassadenkulissen zu kommunizierenden Reklame-Prospekten transformieren. Zum anderen im Innenraum, der vor bespielter Leinwand für visuelle und akustische Unterhaltung sorgt.



12:00 Uhr mittags



H STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Mittagspause



Fokus: Transport regional

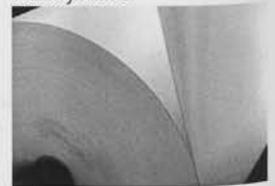


I STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: „Mikrokosmen“ (Spielplätze, Hinterhöfe)



Fokus: Presse

Nahaufnahme



J STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Sport- und Vergnügungsstätten



K STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Abend im Außenraum der Stadt (Straßen & Fassaden)

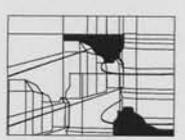
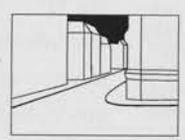
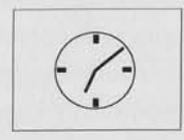
Ende 4. Akt



L STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Abend im Innenraum der Stadt (Schauspielhaus, Theater, Eishalle, etc.)



Fokus: Werbung



M STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Nacht im Innenraum der Stadt



EPILOG abstrakt

# REGEN



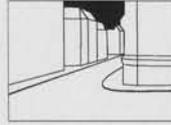
A. urbanes Gefüge



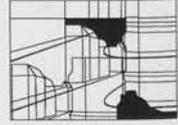
B. Filmzeit



C. besonderes Thema



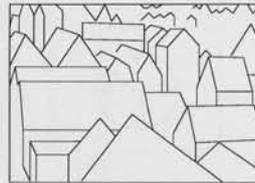
D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik

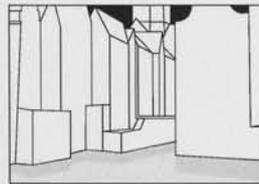


GESAMTSTADT

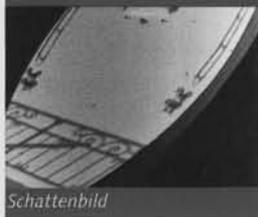


A STADTSINFONIE-THEMENSPKTRUM: Verkehr in der Stadt (Hafen, Straßen, Kanal)  
QUARTIER

Nahaufnahme



Fokus: städtische Oberflächen



Schattenbild



aufkommender Wind 01:42

STRASSE (Silhouette)



### 5.7.5 Amsterdam & Joris Ivens *Regen* (1929)<sup>626</sup>

*Regen*, stellt eine Stadt (Amsterdam) vor, während und nach dem Ereignis, das der Titel anspricht.

Der Regen wird zum Hauptakteur eines von der Natur bestimmten Tagesverlaufes. Er verändert die urbanen Räume Amsterdams mit ihrem Gefüge, das äußere Erscheinungsbild der Architekturen und die sich in ihnen vollziehenden Aktivitäten und Bewegungen. Das Thema, der Regen, gehört, so Constant van Wessem im Programmheft *De Uitkijk* vom 21. März 1930, „zu unserem Milieu, zum holländischen Klima, zum Kleinstädtischen, das selbst unsere großen Orte kennzeichnet. Kein aufregendes Geschehen also, aber passend für philosophische Betrachtungen und für ein lächelndes Konstatieren.“<sup>627</sup>

Mehr als das wollte Joris Ivens mit dem optischen und künstlerischen Medium erstmals die „filmische Schönheit“<sup>628</sup> Amsterdams präsentieren.<sup>629</sup> Ähnlich wie Cavalcantis Paris-Film behandelt er die Großstadt nach eigener Aussage eher wie ein Poet oder Musiker denn als ein Reporter: „Indien thans vrijwel elke wereldstad – Amsterdam uitgezonderd! – haar spiegelbeeld heeft in een film, die meer will zijn dan een geïllustreerde gids, maar integendeel met het ideaal van een filmepos vervaardigt werd, dan dringt zich daarbij onwillekeurig de vergelijking op met de vroegste, althans het vroegst bekend geworden film van Parijs: Cavalcantis ‚Rien que les Heures‘.“<sup>630</sup> Anstelle einer fundamentalen und analytischen Dokumentation reihen sich fotografische Aufnahmen zu einem, von der französischen Kritik bezeichneten „Cinépoem“.<sup>631</sup> Dieses entsteht nach den Studien von Richters und Ruttmanns Rhythmus und Bewegung, als auch von Eisensteins Montage in *Panzerkreuzer Potemkin* (1926). Über Ruttmann, den er in der zweiten Oktoberwoche 1927 in Berlin besuchte, war Ivens erstaunt, „dass er den Mut hat, abstrakte Sachen zu sagen, die ich vielleicht schon im Traum gesehen habe. Das wirklich pure, die neue Bewegungskunst! Die Malerei ist eine Farbenkunst, aber ich wollte etwas über die Bewegungskunst lernen, ob es da nicht Gesetze gibt und so etwas wie Harmonie oder Disharmonie, wie Synkopen und Stille. Und das hat mich sehr fasziniert [...]“<sup>632</sup>

Aus dieser filmischen, aber auch regional- und witterungsbedingten Faszination heraus verwirklicht der Fotograf und Dokumentarfilmer basierend auf den Vorstellungen Mannus Frankens<sup>633</sup> Amsterdamer Regenimpressionen und der assistierenden Hilfe des Chinesen Cheng Fai das Regenszenario. Joris Ivens – der zur Aufnahmezeit auf dem Dachboden eines verstaubten innerstädtischen Bürogebäudes an der „Singel“ in Amsterdam lebte, mit Aussicht auf den Platz *Het Spui* – suchte verschiedene Orte in der Stadt, an denen er – mitgeteilt durch seine „Regenbeobachter“<sup>634</sup> – die ihm vorschwebenden Effekte und Wirkungen des Regens aufzeichnen konnte. Mit geschärfter Beobachtungsgabe, spontaner und flexibler Filmweise werden in einer Drehzeit von vier Monaten, noch vor dem beginnenden Frühling 1928-29 die filmischen Resultate erzielt. Das Stadtbild Amsterdams erwächst, ähnlich wie das Berlins, lyrisch-verträumt aus der Nahaufnahme sonnenlichtreflektierenden Wellenspiels. Der abstrakten Aufnahme, einer sich bewegenden Wasseroberfläche eines in Quaimauern gefaßten eines Kanals, folgt in einer Totalaufnahme das Panorama Amsterdams.

Nach ungefähr zweijähriger Arbeit hatte die finale Version am 14. Dezember 1929 im Filmtheater *De Uitkijk* in Amsterdam ihrer Premiere.

#### I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Erst in der zweiten Einstellung erscheint die Stadt als statisches Panorama eines historisch gewachsenen Häusermeers in Form von dicht sich aneinanderreihender Giebel und Ka-

<sup>626</sup> Joris Ivens drehte 1928-29 *Regen* als Stummfilm. Diese Version ist nach eigenen Aussagen Ivens verschwunden. Vgl. hierzu Stufkens (2008). S.83. Eine neue Version, die längste Version, deponierte er 1940 im Museum of Modern Art in New York. Sie diente zur Analyse des Filmes und befindet sich In: Ebd. DVD 1912-33.

<sup>627</sup> van Wessem (21. März 1930) „-Dit is de regen, zooals die neerslag vindt in een hollandsche stad, in een hollandsch gemoed.[...] – zo behoort hij bij onze atmosfeer, bij ons hollandsch klimaat, bij de hollandsche kleinstedtscheheid zelfs van onze grote steden. – een wenig emotioneerende gebeurtenis. – Maar om filosofisch te beloeeren, te bekijken en glimlachend waar te nemen.“

<sup>628</sup> O. V. (vom 15. Dezember 1929).

<sup>629</sup> Eine weitere Stadtsinfonie erstellt der ungarische Kameramann Andor von Barys von Rotterdam mit dem Film *Hoogstraat* (1929). Hier begrenzen Raum (Hoogstraat, eine der ältesten, im Zentrum befindlichen Einkaufsstraßen Rotterdams, die auch heute noch als solche existiert) und Zeit die Filmsequenzen, die das alltägliche Leben mit ausgeprägter visueller Formgebung und ungewohnten Bildern dokumentieren. Im Jahr 1929 entwickelt Ivens neue Ideen für einen Film über Amsterdam, genannt *De Stad*. Nicht Ivens, sondern Wim Bon realisiert den Film mit gleichem Titel. Vgl. Stufkens (1988b). S.71

<sup>630</sup> Schoot (Maart 1928). S.16. „Wenn gegenwärtig nahezu jede Weltstadt – mit Ausnahme von Amsterdam! – ihr Spiegelbild hat in einem Film, der mehr sein will als ein Reiseführer, sondern im Gegenteil mit dem Ideal eines Filmepos geschaffen wurde, dann dringt sich dabei unwillkürlich der Vergleich, mit dem frühesten, zumindest dem ersten bekannten Film von Paris: Cavalcantis ‚Rien que les Heures‘ auf.“ Die Filmliga, eine nach ausländischen Liga-Modellen (Film Society London) im Mai 1927 in Amsterdam gegründete Plattform für Filmvorstellungen, Lesungen und Diskussionen mit Filmemachern, führte einige Dokumentarfilme mit „Querschnittcharakter“ vor, darunter Cavalcantis *Rien que les heures* (29. Oktober 1927) und Kopalins und Kaufmans *Moskau* (31. März 1928) und Ruttmanns *Berlin* (16. März 1929). Vgl.: Linssen; Schoots; Gunning (1999a). o.S.

<sup>631</sup> Ivens (1974), S.26.

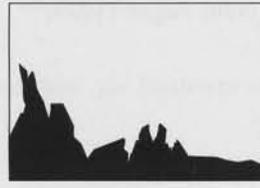
<sup>632</sup> Lataster (1986). S.348-49.

<sup>633</sup> Mannus Franken schreibt die Idee für den Film in Paris. Nach Abbruch seines Technikstudiums an der Polytechnischen Hoogeschool Delft widmet er sich seinen Interessen – Malerei, Literatur, Schauspiel und Musik. Eingetaucht in die französische avantgardistische Filmwelt schreibt er Schauspiele in Paris und organisiert als ausländischer Vertreter und Sprecher der Filmliga Programme der Matineen.

<sup>634</sup> Vgl. hierzu Ivens (1974). S.26.



STRASSE (Spiegelbild)



zuziehender Himmel 02:06



**B** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Ansicht der Stadt

Fokus: städtische Oberflächen



Spiegelbild



aufkommender Regen 04:10

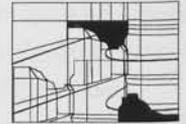


**C** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Beginn Regen



**D** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Bewegungen auf den Straßen

Fokus: städtische Details



mine. Ähnliches haben bereits Daguerre und Bayard Mitte des 19. Jahrhunderts aus ihren Dachfenstern fotografisch aufgezeichnet. Die Szenerie bietet die Impression einer homogen-urbanen Landschaft. Mit einem horizontalen und vertikalen Schwenk weitet sich am Ende der Sinfonie der statisch fixierte Stadtausschnitt, bietet jedoch keine zusätzlichen Informationen.

## II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

### Innenstadt

Die innerstädtischen Quartiere werden mit ihren Aktivitäten als überwiegend fragmentarische Aufnahmen vom Hafen, von Kanälen und Straßen präsentiert. Dabei dominieren die Bewegungen von Fußgängern und Verkehrsmitteln (Automobile, Boote und Schiffe) im Vordergrund einer statischen Kulisse, die sich als diagonal komponierte Aufsicht oder als zweidimensionale Ansicht darstellt. Der gebaute Stadtraum, geschlossen von seinen im traditionellen Baustil errichteten Grachtenhäusern, lässt die im Panorama sichtbare Raumdichte erspüren. Bildfüllend begrenzen die mehrgeschossigen Wohn- und Dienstleistungsgebäude den urbanen Raum, vor dem Passanten, Straßenbahnen und Boote verkehren.

### Randstadt

Eine exakte Trennung von Innen- und Randstadt lässt sich auch aufgrund Amsterdams städtebaulicher Entwicklungen nicht vornehmen. Eine Sequenz führt jedoch, vermutlich mit der Bahn, in das Umland. Die Aufnahmen während der Fahrt zeigen in sequentiell gleichförmiger Rhythmik nur die hellen Linien der Polderkanäle<sup>635</sup> un bebauten Agrarlandes. In räumlicher Annäherung an die Stadt werden diese zu Flüssen, die sich in der Innenstadt wieder zu Kanälen und Grachten verzweigen.

<sup>635</sup> Polder sind durch Kanäle, Deiche, Staudämme oder Schleusen abgetrennte und trocken gelegte Gebiete, wodurch sich die Fläche der Niederlande nutzbar machen ließ.

## III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

Zur Dokumentation des großstädtischen Raumes benutzt Ivens die statisch beobachtende Perspektive und die bewegte Kamerafahrt. Mit ersterer montieren sich in Folge abwechselnd Aufnahmen von städtischem Verkehrsraum (Totale) im schnellen Schnitt mit Aufnahmen vom Regen (Detail). Der Bild- und Einstellungswechsel produziert einen Rhythmus - den Rhythmus, der das Stadttreiben bestimmt. Ganze Straßenzüge, aber auch architektonische Details (Wasserspeier und -rohre) werden in ihrer Funktion als wasserführende Schichten (Dachziegel und -fenster, Kopfsteinpflaster) zum Gegenstand näherer filmischer Betrachtung. Diese erfolgt weniger im Sinne deren funktioneller, als zu ästhetisch und sachlich abstrahierten Eigenschaften. Die Elemente von Architektur und Straßenbau erhalten mit dem Regen eine zweite Oberfläche, die sich filmartig über die erste legt. Eine Schicht, die die Umwelt figurativ und kontextlos erscheinender Architektur und Passanten reflektiert. Die Stadt wird dadurch nicht als reale Abbildung, sondern im referentiellen Stil als Schatten- und Spiegelbild auf stehenden Wasseroberflächen (Pfützen, Kanälen) oder darauf fahrenden Objekten (Boote) imaginiert.

### III.a Straßen als Verkehrsraum mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Totale und Nahaufnahmen)

Im Kontrast dazu porträtieren die Sequenzen Raumprofile in unterschiedlichen Perspektiven und Geschwindigkeiten aus dem sich bewegenden Objekt heraus, der Straßenbahn und dem Automobil. Vor leicht erhöhtem Niveau ziehen, durch die regennasse Scheibe schemenhaft gesehen, die innerstädtischen Räume mit Passantengruppen und Verkehrs-



**E** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Menschenströme



Fokus: städtische Details



**F** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr (Bahn)



**G** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr (Auto)



**H** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr (Passant)



aufklärender Himmel 09:20

GESAMTSTADT



Kameraschwenk →



Fokus: städtische Oberflächen



objekten, Architekturen und Schaufenstern beschaulich vorbei. In der statischen Schrägaufsicht von oben auf die dicht gedrängte Einkaufsstraße löst sich der Passantenstrom zu schirmrunden Elementen der wartenden Masse auf, welche die Kamera in verschiedenen Größen bzw. Verdichtungen ablichtet. Die Masse wird zum repetitiven, abstrakten Element eines gleichförmigen Musters, das in seiner Dimension unendlich im scheinbar grenzenlosen Raum wirkt. Hier scheint das urbane Element, der Platz, in seiner räumlichen Gestalt bewusst vernachlässigt, gar ausgeblendet und tritt statt dessen in der Formation seines Gefüges hervor.

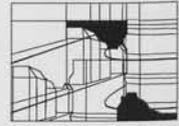
An einem anderen Ort, vermutlich einer Zugbrücke, inszenieren die Witterungsverhältnisse und urbaner Raum atmosphärische Erscheinungen, die sich in Form von Momentaufnahmen von Sonnenlicht und dem vom Kanalwasser aufsteigenden Dunst darstellen. Neben einer durch Frachtboote unruhigen Kanaloberfläche sorgen auch die Brücke überquerende Züge für ein bewegtes Lichtspiel, das sich zwischen der stählernen und steinernen Brückenkonstruktion und der Wasseroberfläche ausbreitet.

### IIIb. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

Die Fassaden der Wohn- und Dienstleistungsgebäude, u. a. in der Vijzelstraat und der Rokin,<sup>636</sup> erscheinen mit ihren großformatigen Fensteröffnungen, traditionell gestalteten Dächern und Giebeln als backsteinerne Straßen- und Grachtenansichten. Gänzlich ohne die prägnante Gestalt einer Ladentypologie wird die zentrale Einkaufs- und Fußgängerstraße Kalverstraat abgebildet. Nur einzelne Reklameschilder signalisieren die unsichtbaren Schaufensterfronten einer hoch frequentierten Verkaufswelt.

Der Innenraum eines Wohngebäudes wird nur benutzt, um in einer Nahaufnahme die durch aufkommenden Wind sich ankündigende Veränderung der städtischen Lebensräume zu signalisieren. Schattenbilder von geöffneten Fenstern beginnen sich auf Holzdielen und Teppichen zu bewegen, zeichnen immateriell die stärkere Luftbewegung in der Atmosphäre indirekt filmisch auf.

<sup>636</sup> Vgl. hierzu Stufkens (2008), S. 74.



Fokus: städtische Details



UMLAND



Polder, Flüsse und Kanäle

QUARTIER



Kamerafahrt ←



Kameraschwenk ↑



aufklärender Himmel 11:51

Fokus: städtische Oberflächen



Fokus: städtische Details





STRASSE

Fokus: städtische Details



Fokus: städtische Oberflächen



Spiegelbild



Sonnenlicht 14:27



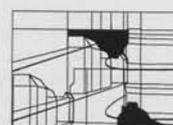
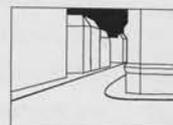
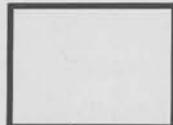
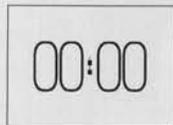
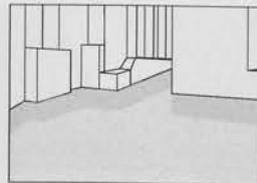
STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr (Boot)



Atmosphäre



QUARTIER





A. urbanes Gefüge



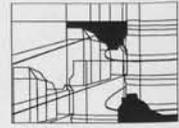
B. Filmzeit



C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik



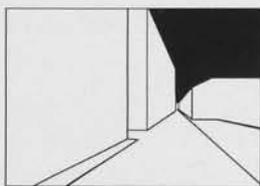
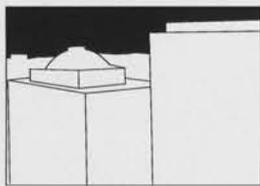
QUARTIER - Tōkyō



STRASSEN



FASSADEN



A STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Morgen im Außenraum der Stadt



B STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: erste städtische Aktivitäten



Nahaufnahme



C STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: .....

Fokus: Bankgebäude



### 5.7.6 Tōkyō & Tōkyō Insitute for Municipal Research *Fukkō Teito Shinfoni* (1929)<sup>637</sup>

*Fukkō Teito Shinfoni*, die Sinfonie vom Wiederaufbau der kaiserlichen Metropole, wurde anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom Tōkyō Insitute for Municipal Research im Jahre 1929 erstellt.

Zusammen mit 70.000 Exponaten, die in die Kategorien Aufbau der kaiserlichen Metropole, Geschichte, Naturkatastrophe und Rettungseinrichtungen<sup>638</sup> unterteilt waren, wurde der Film in Ergänzung zu kleinen Modellen, Vermisstenlisten, Bildertagebüchern vom Wiederaufbau und einem eigens komponierten Marsch vorgeführt.<sup>639</sup>

Anlass dafür bot der vorbildhafte Wiederaufbau Tōkyōs, den die Metropole nach dem verheerenden Erdbeben (kantō daijishin) erfuhr, das den südlichen Kantō – Raum am 01. September 1923 um 11:58 Uhr erschüttern ließ. Im Vorspann des Filmes heißt es: „Taishō 12,<sup>640</sup> am 01. September 1923 hat das große Erdbeben in Tōkyō Stadt 36qkm niedergebrannt. Alles lag in Schutt und Asche. Der Reichtum (Schaden von 10.000 Millionen Yen) ist in Flammen aufgegangen. Der Brand von 1.550.000 Wohnhäusern hat 68.000 Menschen das Leben geraubt. Trotz der fürchterlichen Naturkatastrophe erklangen in kämpferischer Motivation vor dem Erlöschen des Brandes, die Asche war noch nicht einmal kalt, die Jubelschreie: Wiederaufbau, Wiederaufbau, Wiederaufbau. Alle entschlossenen Bürger entwickelten Gemeinschafts liebe und begeisterte Energien für einen Wiederaufbau. Sie haben in sechsjähriger kraftvoller Mühe die Stadt gemeinsam wieder aufgebaut. Schau jetzt! Auf der gebrannten Erde wurde eine ideale Stadt, ein wiederauflebendes Tōkyō errichtet. Eine wiederaufgebaute kaiserliche Stadt. Bürgerlicher Mut und Mühe sind das Ergebnis der Stadt. Eine aktive Mitgestaltung ist die wertvolle Leistung. Die Gestalt der Stadt stellt ein monumentales Werk (eine „goldene Pyramide“) dar, geschaffen durch menschliche und wissenschaftliche Kraft. Das ist eine typische Form modernen Städtebaus. Denk daran, unsere Seele des Aufbaus, unser ganzer Wille und Mut, von morgens bis abends arbeitend, spiegelt sich in jedem Stein der Straße wieder“.<sup>641</sup>

Diesen einführenden Worten des filmischen Werkes folgen ungefähr 150 dokumentarische Szenen eines Tages in der wiedererrichteten japanischen Großstadt. Sowohl der Filmtitel als auch die letzte Zeile des Prologs „von morgens bis abends arbeitend“ signalisieren die Anlehnung an stadtsinfonische Inhalte und Strukturen.

Das Genre der Stadtsinfonie erreichte mit anderen expressionistischen Filmen das Land Japan im Jahre 1928.<sup>642</sup> „Der Film ‚Symphonie einer Großstadt‘“, so schreibt K. Okajima, „wurde als ganz großes Kunstwerk angekündigt. Er fand in einzelnen Interessenten-Vorführungen eine sehr günstige Aufnahme, wurde andererseits aber auch scharf kritisiert.“<sup>643</sup> Mit „Symphonie einer Großstadt“ ist gewiss Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* gemeint, die wahrscheinlich auch als Vorlage des 1929 von Kenji Mizoguchis produzierten und heute als verschollen geltenden sozialkritischen Films *Tokai Kogyogaku* [Sinfonie einer Großstadt, Metropolitan Symphony] diente.<sup>644</sup> Es ist anzunehmen, dass die „Sinfonie vom Wiederaufbau der kaiserlichen Metropole“ in Kenntnis der in- und ausländischen Werke komponiert wurde.<sup>645</sup>

#### I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Erste Filmbilder eröffnen ein Panorama des Makrokosmos vom Dach des Shirokiya Kaufhauses auf die Stadt in Richtung Nihombashi-Kyobashi. Im Vordergrund manifestieren sich die fast bildschließenden Fassaden und Dachformen hochragender Wohn- und Geschäftsgebäude. Die monumentalen, mehrgeschossigen Steinfassaden werden von kunstvoll gestalteten Dachtraufen gesäumt, die in ebenso ausgeprägte Dachformen übergehen.

<sup>637</sup> Die Analyse des Films beruht auf einer Filmkopie des National Film Centre, The National Museum of Modern Art, Tōkyō, die in der „Stadtsinfonie“-Filmreihe im DIF vorgeführt wurde.

<sup>638</sup> Tōkyō Insitute for Municipal Research (13. April 1962). S.167-177.

<sup>639</sup> Vgl. hierzu Tōkyō Insitute for Municipal Research (January 1930) S. 26. Der dokumentarische Film ist vom 19. Oktober – 10. November 1929 (shōwa 4) 23 Tage lang in der Stadthalle in Hibiya und Stadtverwaltungsgebäude zu sehen.

<sup>640</sup> „Taishō“, bezeichnet ebenso wie „Meiji“ einen Zeitraum: hier: Taishō 12 errechnet sich nach dem gregorianischen Kalender: 1912= Taishō 1 – 1923= Taishō 12.

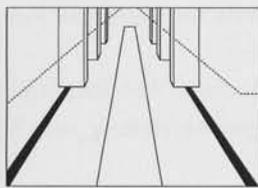
<sup>641</sup> Kopie des Original-Storyboard vom National Film Centre, The National Museum of Modern Art, Tōkyō. Übersetzung Yumi Olbrich, Japanisches Kultur- und Sprachzentrum e.V. Frankfurt a.M.. Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S. 221f.

<sup>642</sup> In Japan werden von 1920-1927 mit Vorliebe Filme aufgeführt, die das Großstädtische propagierten. Darunter expressionistische Werke wie z.B. *Von morgens bis mitternachts* (1920) Vgl. hierzu Richie (2006). S.35 und Okajima (17. Februar 1929). o.S.

<sup>643</sup> Bei Okajima (23. März 1929). S.16 lässt sich das genaue Datum der Aufführung am 14. Oktober im Hogakuzatheater in Tōkyōs Stadtteil Marunuchi finden.

<sup>644</sup> Richie (2001). S.78. Die Sinfonie wurde in Tōkyōs Fukagawa-Gebiet aufgenommen und porträtierte die scharfen Klassengegensätze zwischen Proletariat und Bourgeoisie mit Hilfe von Montageeffekten. Von der japanischen Zensur weitgehend unkenntlich gemacht, existieren wohl heute nur noch fünf Minuten des Werkes.

<sup>645</sup> In Japan entstand ein sog. *Post-Erdbeben Kino*, bei dem traditionelle und langbewährte Filmformen virtuell zerstört wurden. Einerseits durch die Anpassung an das amerikanische Kino und andererseits durch die Imitation der Avantgarde-Arten, dem deutschen Expressionismus und dem französischen Impressionismus. Ebd. S.26.

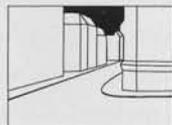
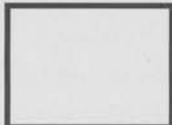


Fokus: Masse & Ornament



D STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Bildung & Erziehung

Fokus: Parlamentsgebäude



Da der Film die räumliche Ausdehnung Tōkyōs nach Yokohama beschreibt, zeigt sich auch die Handelshafenstadt als panoramatischer Ausschnitt. Im Vergleich zu Tōkyō begleiten den diagonalen Straßenverlauf hier die viergeschossigen Massivbauten (Amtsgebäude des Rathauses, Bezirksverwaltung, Industrie- und Handelskammer), die proportional niedrig gegenüber den überdimensional tief angelegten Boulevards erscheinen. Im Hintergrund entfaltet sich eine kleinmaßstäblich-segmentierte Stadtlandschaft mit niedriger Bebauung.

## II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

### Innenstadt

Zwischen blockhafte, in Stahlbeton und Stein erbaute städtische Apartmenthäuser reihen sich traditionelle Wohngebäude mit ebenerdigen Läden (Tsumura Juntendō Apotheke). Die Sequenzen dokumentieren einen durchwachsenen urbanen Raum, in dem große Fabriken in der Totalaufnahme neben kleinteiligen Marktständen auf dem Obst- und Gemüsemarkt im Stadtteil Kōtō in der Aufnahme von oben erscheinen. Nur noch vereinzelt zeugen einzelne Baustellen, wie die des Nationalen Parlamentsgebäudes, vom städtischen Wiederaufbau. In der Überblendung von Parlamentsgebäude und Stein bearbeitenden Bauarbeitern konstruiert sich die Stadt in bodenständiger Massivbauweise und luftiger Stahlkonstruktion. In die Mitte des Geschehens einer unterirdischen Baugrube eintauchend, eröffnen sich atmosphärische Augenblicksaufnahmen, die in kontrastreichen Großaufnahmen eine geometrische Eleganz diagonalen Stahlträger und vertikaler, sich über die Bildgrenze ausdehnender Baukräne abbilden. Diese im Stil der sachlichen Industriefotografie aufgezeichneten, abstrakten Raumbilder kommen denen der Manhattan-Sinfonie sehr nahe. Nicht selten wird der Bauarbeiter zum Mittelpunkt der Komposition.

### Randstadt

Eher als Zwischenstadt präsentieren die Fahrten auf den Flüssen und Gleisen das Gebiet zwischen Tōkyō und Yokohama. Boote und Schiffe zum Transport von Gütern und Passagieren, von Schutt und Abfall<sup>646</sup> aus Stadt und Flussbett durchfahren auf dem Wasserweg diesen industriell genutzten Zwischenraum. Die Uferzone flankieren die blockhaften Industriearchitekturen der Hafengebäude (Shibaura Hafen), die sich in Richtung Yokohama erstrecken. Im Vergleich zur bebauten Fluss- und Pazifikzone erscheint die Landschaft im Innenland flach und unbebaut. Vermutlich lassen sich hier die Ansiedlungen der Anlagen der Schmutzwassersammlung und -reinigung (in Mikawajima) finden, welche mit einzelnen fotografisch-ästhetischen Architekturaufnahmen von Becken und Kanälen dokumentiert werden (Sammelbecken vom Murayama Stausee und Absetzbecken der Kläranlage Yodobashi).

<sup>646</sup> Der Abfalltrennung und -behandlung, so heißt es im Drehbuch, dient der Neulandgewinnung in der Bucht von Tōkyō, von Gebieten östlich des Stadtzentrums gelegen (Kōtō-ku), zwischen dem Sumidagawa im Westen und dem Arakawa im Osten. Aus der Ansammlung von Müll als Aufschüttungsmaterial entsteht Neuland; Vgl. die heutigen Neulandinseln wie Ariake oder Odaiba.

## III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

### Tag

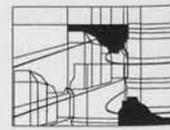
Der Schwerpunkt der thematisierten Verkehrsräume liegt hier eher in der analytischen Dokumentation statt im Aufspüren und Induzieren eines rhythmisch-dynamischen Tempos. Zahlreiche Abbildungen unterschiedlichster Straßenräume betonen zugleich die neuesten Entwicklungen im Bauingenieurwesen. In diesem Zusammenhang erfahren die Brücken über den Sumida-Fluß mit ihrer individuellen Gestaltung eine ausführliche filmische Beschreibung, da sie unter anderem einen wichtigen Beitrag zur Stadtbildgestaltung lieferten. Das stählerne Tragwerk der 1921 erbauten Senjuōhashi Brücke wölbt sich über die diagonal aus dem Bild führende verkehrsreiche Fahrbahn, auf der sich Straßenbah-



Fokus: Baustellen



Atmosphäre



Stadtverwaltungshaus



07:30 Uhr morgens



U-Bahnzugang Kaminari-mon



D STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Stadtverkehr



Kamerarschwenk

nen, Radfahrer und Fußgänger bewegen. Die Fußgängerperspektive direkt von der Brücke aus lässt in der Nahaufnahme Konstruktions- und Gestaltungsprinzipien erkennen und verwandelt unter hoch stehendem Sonnenlicht geometrisch-statisches Bauwerk und Passanten in dunkle Silhouetten. Mensch und Bauwerk werden durch die Zeichnung mittels Tageslicht zur photogrammartigen (Moholy-Nagy) und schattenartigen Abbildung (Joris Ivens).

Neben die verkehrsreichen Aufnahmen der Brücken reihen sich die mehrspurigen Straßen und Kreuzungen in Nähe des Kaiserpalastes (Kudanshita, Ginza owarichō, Nihonbashi, etc.) wie auch der U-Bahnzugang Kaminari-mon. In der filmischen Perspektive von oben signalisieren die aus einer dunklen Fassadenöffnung strömenden Passanten den ebenerdigen Zugang zur ersten U-Bahnlinie zwischen Asakusa und Ueno, der auch in Kawabata Yasunaris<sup>647</sup> Literatur Erwähnung findet. Die urbanen Orte mit ihren Infrastrukturen (Straßen, Boulevards, Brücken, JR-Linien) werden als statische Aufnahmen analytisch dokumentiert und erfahren in einer Kamerafahrt auf den Tōkyō umgebenden Wasserstrassen (Konagigawa- und Sumidagawa Fluß, Bucht von Tōkyō) ihre Ergänzung. In Frontalansichten ziehen die stählernen Brückenkörper mit Fundamenten und Tragwerken während der Kamerafahrt vorbei. Aus dieser Sicht werden die Bauwerke nun nicht mehr als verbindendes Element städtischer Orte, Menschen und Architektur, sondern als objekthafte Erscheinungen grafischer Abstraktion dargestellt.

<sup>647</sup> Vgl. hierzu Kawabata (1999), S.109.

#### Nacht\_

Das Bild Tōkyōs am Abend lässt in der Illumination von Straßenleuchten und Scheinwerfern die lebhafte Bewegung der Stadt nur erahnen. So leuchten im Hintergrund die Gebäude mit ihren im Dunkel verschwindenden Reklamen. Im Kontrast dazu produzieren die Nahaufnahmen der kulturellen Einrichtungen wie Kabuki Theater und Shin-bashi Schauspielhaus nur schematische Bilder. Statt der mit Leuchtreklamen verzierten Gebäudefassaden verweisen illustrative Plakate karikaturhaften Zeichenstils auf die Vorstellungen in deren Innenräumen.

Die Szenerie der nächtlichen Stadt konzentriert sich laut Drehbuch<sup>648</sup> auch weiterhin auf den Außenraum von Straßen, Anlagen um den Sensoji Tempel von Asakusa wie auch private Wohnhäuser. Mit dem Anspruch, einen metropolitanen Eindruck zu erzeugen, leuchten die elektrisch ausgestrahlten Nachrichten von *Tochōsha* (Zeitungsfirma) und „erklingen“ Töne der Jazz-Musik vom JOAK- Radiofunk (heute: NHK-TV). Mit diesen glimmenden und vermutlich beabsichtigten akustischen Impressionen endet das Stadtporträt, bevor das Licht über der Matsuzakaya-Kaufhauslandschaft in Ginza erlischt.

<sup>648</sup> Aufgrund der amerikanischen Besetzung im zweiten Weltkrieg ging Wertvolles, hier: Filmmaterial verloren.

#### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

Die Straßen werden nur als zentralperspektivisch erfasste Vorplätze öffentlicher Gebäude (Bahnhöfe Tōkyō und Yokohama), Boulevards (Asakusa) und Erholungs- und Vergnügungsstätten sichtbar. Letztere treten dabei als Parkanlagen (Hamachō- und Hibiya Park) mit ihren historischen Elementen (Anfang des 18. Jahrhunderts erbauter Frukagawa-Fudōson Tempel) aber auch modernen Sportanlagen (Baseballplatz einer Grundschule in Jingōugai in Meiji-Shrin Park) in den Vordergrund der Aufnahmen.

#### IIIb. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

In den Fokus analytischer Betrachtungen geraten die Fassaden der Apartmenthäuser mit ihrer gleichförmig gestalteten, glatten Fassade und das Bauwerk der Mitsui Bank. Wie dessen prägnante Außenfassade ist auch der Bankeninnenraum durch Säulen gegliedert. In



Fokus: Flußlandschaft



Nahaufnahme

QUARTIER - Yokohama



STRASSEN



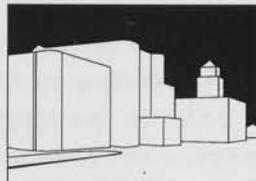
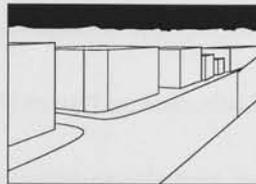
FASSADEN



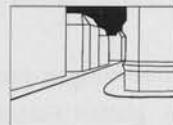
Yokohama Bahnhof



11:30 Uhr mittags



Kameraschwenk



der überblickenden Zentralperspektive von oben setzen in Reihe geschaltete Kunstlichter, zwischen den Tragsäulen plazierte, die mittig positionierten Kundenzonen in die Unendlichkeit fort. Der Innenraum erscheint riesig, profiliert wie eine Straße des Außenraums, die sich beim Schwenk nach oben jedoch durch das Sichtbarwerden von Büroemporen (offene Balkonbüros) in der Höhe staffelt. Der von der Architektur gegliederte Raum erfährt in weiteren Innenraumaufnahmen durch das Element der Masse (Mensch) einerseits eine Zerstörung seiner homogenen Struktur (Koishigawa Arbeit-Vermittlungsstelle) und andererseits eine Fügung als grafisches Muster (Gymnastik an der städtischen Mittelschule in Tōkyō). Ein weiterer Schwenk analysiert die moderne Fassadengestaltung des Shirokiya Hauptwarenhaus. Die horizontalen und schlanken Betondecken erscheinen als schwungvoll und lebendig gestaltete moderne Architektur, was durch gekippte Glaslamellen noch betont wird. Der Innenraum offeriert mit Glas- und Spiegelflächen eine vom Kunstlicht illuminierte und reflektierte Verkaufswelt, während sich in den Schaufensterfronten die dunkelnde Stadt des Außenraums abzeichnet.



**E** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Sport- und Vergnügungsstätten 1 (Asakusa, Baseball-Platz, Park)



Fokus: Wasseraufbereitungs- und sammelanlage



15:30 Uhr mittags



**F** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: öffentliche Stätten (Krankenhaus, Tempel)



**G** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Nachmittag im Außenraum

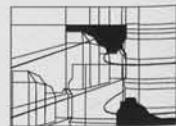
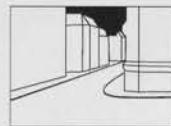
Kameraschwenk →



Fokus: Fassade Kaufhaus



Fokus: Innenraum Kaufhaus





Fokus: Fassade Kaufhaus



H STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Sport- und Vergnügungsstätten 2 (Hibiya Park, Zoo, Sumo-Halle, Markt)



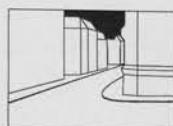
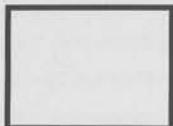
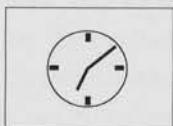
Fokus: Werbung



Fokus: Presse



I STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Abend im Außenraum der Stadt





A. urbanes Gefüge



B. Filmzeit



C. besonderes Thema



D. Bildausschnitt



E. Bildtechnik



STRASSE



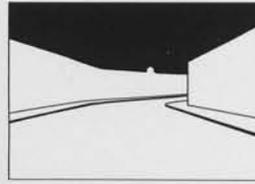
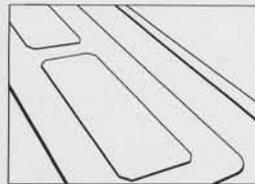
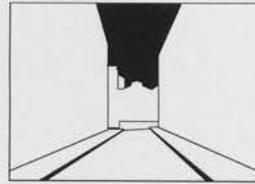
Innenstadt



PLATZ



Randstadt



A STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Beginn städtischer Aktivitäten



B STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Öffnung städtischer Fassaden

8:00 Uhr morgens



5.7.7 São Paulo & Rodolfo Rex Lustig & Adalberto Kemeni *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929)<sup>649</sup>

Aus Erstaunen und Begeisterung für die brasilianische Metropole São Paulo produzieren die beiden ungarischen Einwanderer und Filmemacher Adalberto Kemeni und Rodolfo Rex Lustig am Ende der Stummfilm-Ära ihre – so die Paramount-Presse – Sinfonie eines „donnernden Rhythmus' des Fortschritts“.<sup>650</sup>

*São Paulo, a Sinfonia da Metrópole*, São Paulo, die Sinfonie der Metropole, dokumentiert über einen Zeitraum von zwei Jahren die Entdeckungen einer „Neuen Welt“ in der für die Regisseure fremden Stadt. Inspiriert von den europäischen Stadtsinfonien wie Ruttmanns Berlin (1927) und Cavalcantis Paris (1926) und den filmdokumentarischen Lehrjahren an den Pathé Laboratorien (Laboratórios Pathé) in Budapest und der Ufa in Berlin, war den Filmemachern mit der Gründung der Filmproduktionswerkstatt REX-Filme in São Paulo auch die erste direkte technische Übertragung der Nachrichten von Bild und Ton am Ort in *Die Stimme von Brasilien* (A Voz do Brasil)<sup>651</sup> zu verdanken.

„REX FILM“, teilt die assoziative Gedankenfolge im Vorspann der Sinfonie mit, „zeigt den Film der Stadt, den Film, der den Bewohnern São Paulo selbst die Größe dieser wundervollen Metropole enthüllt, die mit schwindelerregender Geschwindigkeit dank der aufbauenden Energie ihrer Bewohner errichtet wurde. Es handelt sich um eine Arbeit, die erst am Anfang steht, auf die jedoch alle stolz sein können, die sich darin wiedererkennen. Brasilianer! Ihr werdet in diesem Film die grandiose Symphonie von São Paulo sehen, Eure eigene Symphonie! Stadt. Ein Haufen Häuser. Ein Haufen Seelen. Ein Berg voller Wünsche. Energie und Dynamik. Nicht wiedergutzumachende Schicksalsschläge. Schicksale und Feste. Leben. Überfluss und Elend. Kirchen und Friedhöfe. Stadt...“<sup>652</sup> Mit diesen mitreißenden Worten eröffnen die Regisseure ihre Sinfonie, deren Sequenzen von malerisch-grafisch und abstrakt gestalteten Zwischentiteln begleitet werden.

Am 06. September 1929 findet die Uraufführung im Paramount Movie Theater in São Paulo statt.<sup>653</sup>



I. Gesamtstadt (Panoramaaufnahmen)

Erst in der Mitte der Sinfonie bietet ein Kameraschwenk einen Einblick in das Gesamtbild der Stadt. Die panoramatische Perspektive, vom Dach eines Pressegebäudes aus gesehen, präsentiert ein Stadtbild, dessen Vordergrund durch einen kleinteiligen Städtebau geprägt ist, der sich vor einer geschlossenen Gebäudekette ausbreitet. Der Städtebau modelliert sich in die hüglige Topographie der Landschaft hinein. Dicht gedrängt reihen sich die teils auf Pilotis gegründeten Neu- und Bestandsgebäude in unterschiedlicher Höhe und Formation. Zur Erschließung der Stadtlandschaft dient der dominant diagonal durchs Bild verlaufende Viaduct do Chá. Die Panoramaaufnahme erzeugt mit ihrem 180°-Schwenk ein urbanes Raumkontinuum, das von Aufnahmen der extern gelegenen Industrieviertel und der Gefängnisanstalt ergänzt wird.

<sup>649</sup> Die Analyse des Films beruht auf einer Filmkopie der Cinemateca Brasileira (gelagert in Paris), die in der „Stadtsinfonie“-Filmreihe im DIF in Frankfurt a.M. vorgeführt wurde.

<sup>650</sup> Stam (1995). S.307.

<sup>651</sup> Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954).

<sup>652</sup> „REX FILM apresenta o film da cidade, o film que revela aos proprios paulistas a grandezza desta soberba metropole, que se fez vertiginosamente, graças á energia constructiva do seu povo. É um trabalho inicial, mas que orgulhará aquelles que se revêm nelle. Brasileiros! Sentireis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa propria symphonia! Cidade. Um monte de casas. Um monte de almas. Um monte de aspirações. Energia e dynamismo. Fatalidades e irremediaveis. Venturas e galas. Vida. Fausto e miseria. Egrejas e cemiterios. Cidade.“ Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher, S.232f.

<sup>653</sup> Festival Internacional de Cinema do Brasil (1954).

Abb. 112-113  
Rodolfo Rex Lustig & Adalberto Kemeni: *São Paulo, a Sinfonia da Metrópole* (1929)



C STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Einkaufsstraßen und -plätze



Kameraschwenk

Fokus: Bankgebäude



Fassade



Innenraum



Nahaufnahme



D STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Bildung & Erziehung, Regierung

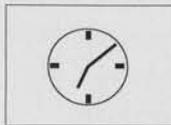


Fokus: Rundfunk

Simultan-Montage



Kameraschwenk



## Nacht

São Paulo bei Nacht wird als animierte Ansicht erleuchteter Gebäude und Hochhäuser dargestellt. Die Großstadt präsentiert sich daher nicht räumlich, sondern als zwei-dimensionaler Bildausschnitt. In der urbanen Kulissenlandschaft bewegen sich nur die Lichter von Reklame- und Fensterbeleuchtungen und die Flugzeuge am Himmel: Eine Szenerie, die sich in Fritz Langs visionärer, von Erich Kettelhut entworfener, Modellstadt *Metropolis* (1927) finden lässt. Die nächtliche Stadt transformiert zur visuellen Erscheinung - weniger eines punktuell, von Straßenlaternen und Scheinwerfern erleuchteten Straßenraums, stärker eines von gebündelten Lichtstrahlen (Flutlicht) erhellten Kunstraums elektro-technischer Errungenschaften. Es ist eine Illumination, die sich aus der Ferne betrachtet primär als imaginierte Vision erweist. Eine Vision, so verkündet der Zwischentitel, „die unsere Augen bereits erblicken: São Paulo, herrliche und riesige Metropole, die in einigen Jahrzehnten zu den größten und aktivsten Städten der Welt zählen wird.“<sup>654</sup>

## II. Quartiere (Totale und Nahaufnahmen)

### Innenstadt

Die ersten Einstellungen eröffnen den Blick in einen beidseitig von Gebäuden geschlossenen Straßenraum, der sich zu einem, in diagonaler Geometrie abgebildeten Platz und letztendlich zu einer Straße im Außengebiet weitet. Hierbei steht die analytische Notation eines urbanen Gefüges von Straßen, Plätzen und Gebäudefassaden im Vordergrund der statischen Bilder. Zu verschiedenen Tageszeiten kehrt die Kamera zu den Aufnahmeorten zurück, überprüft mit gleichen Einstellungen und Perspektiven deren Erscheinung und Wahrnehmung.

Im Rückblick auf die Historie<sup>655</sup> präsentiert der Kameraschwenk über ein Massenmodell die städtebauliche Dimension São Paulos in der Kolonialzeit von 1840. In der Überblendung von Modell und Realität beschreiben ausführliche Aufnahmen den Werdungsprozess der wachsenden Großstadt von hölzernen Details der Schalvorrichtungen bis zu fertigen Stahlbetonkonstruktionen mehrgeschossiger Bauwerke. Die bildhaften Eindrücke, werden durch Angaben des Zwischentextes unterstützt, indem die Metropole als „Inhaberin des Rekords an Neubauten, in denen 1.059.000 Menschen wohnen“<sup>656</sup> deklariert wird.

### Randstadt

Die randstädtischen Orte scheinen hinsichtlich ihrer Repräsentation fortschrittlicher Themen in Analogie zur Tökyö-Sinfonie ausgewählt zu sein. Dazu gehören die staatliche Strafanstalt, des „Instituts zur Reintegration der Sträflinge“ und die Industrieviertel Braz, Moóca und Belém, die von einem sternförmig angelegten Infrastrukturnetz, breiten Straßen mit Straßenlaternen und begleitendem Grün erschlossen werden. Eine Röhrengießerei erinnert mit ihren sachlichen Aufnahmen an die von Technik und Materialität geprägten Industriefotografien Renger-Patzschs.<sup>657</sup> Ein diagonal im Bildaufbau arrangierter Stapel von Röhren mutiert zum fotografischen Lichtspiel freier geometrischer, blitzender und donnernder Figuren.

## III. Straße als Verkehrsraum (Total- und Nahaufnahmen)

### Tag

„Und die riesige Symphonie der Stadt beginnt. Schwindelgefühl. Modernes Leben, Zivilisation“.<sup>658</sup> Dem Zwischentitel folgt eine Szenerie, in der Ampeln und Verkehrspfeile in raschen Überblendungen mit ausschnitthaften Aufnahmen menschlicher Körperpartien

<sup>654</sup> „É uma visão que os nossos olhos já construíram: São Paulo, metropole formidável e cyclopica, collocando-se, em alguns decennios, na vanguarda dos maiores, centros de actividade do mundo!“ Vgl. hierzu Ebd.

<sup>655</sup> Der Unabhängigkeitskampf am 07. September 1822.

<sup>656</sup> „[...] detentora de recorde de construção, abrigando 1.059.000 almas“ Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.232f.

<sup>657</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 3.1.3

<sup>658</sup> „E começa a immensa symphonia da cidade. Vertigem. Vida moderna, civilização.“ Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.232f.

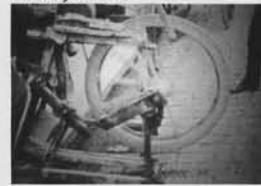


**E** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Dynamik der Stadt

Nahaufnahme

Simultan-Montage

Ende 1. Rolle



12:00 Uhr mittags



**F** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Mittagspause



Fokus: Presse



GESAMTSTADT



Simultan-Montage



Fokus: staatliche Strafanstalt



wechseln. Eilende Beine auf Asphalt oder Straßenpflaster und schattenwerfende Oberkörper werden durch die unpersonifizierte Abbildung unter Sonnenlicht zu figuralen Objekten. In teils gemeinsamen Aufnahmen transformieren sich die verkehrstechnischen Zeichen mit der figurativen Masse zum abstrakten, urbanen Gefüge eines grafischen, jedoch städtebaulich unspezifischen Raumes. Dieser erhält während der Kamerafahrt entlang hoher hölzerner Baugerüste seine Konturen, die sich in den Ansichten einer emporstrebenden, wachsenden Stadt manifestieren. Die filmische Dokumentation gelingt in der Sprache des heldenhaften Städtebaus, bei dem, so kommentiert es Robert Stam, „iron and steel jutting defiantly against the sky...all the feverish activity of São Paulo unfolding before our astonished eyes.“<sup>659</sup>

<sup>659</sup> Stam (1995). S.307.

Eher in der Perspektive von oben eröffnen sich Einblicke in die schattigen und engen, mehrspurigen Straßenschluchten. Die Gebäude begrenzen mit ihren Fassaden die seitlichen Bildränder, dessen schluchtenartigen, kommerziellen Straßenraum Werbeschilder bestücken und Beleuchtungskörper überspannen.

### III.a Straßen mit ihren Aufweitungen zu Plätzen (Nahaufnahmen)

Nur wenige Aufnahmen zeichnen die befestigten Plätze mit musterbildender Pflasterung oder die begrünten und bepflanzten Mittelstreifen breiter Boulevards auf, die von Menschenmassen bevölkert werden. Im Tal, zwischen der Stadtbebauung, lassen sich aufgrund São Paulos landschaftlicher Planung Park- und Verweilorte sowie Vergnügungs- und Sportstätten (Badeanstalt, Stadion und Pferderennbahn) finden.

### III.b. Straßen mit ihren begrenzenden Fassaden und Innenräumen (Nahaufnahmen)

Mit der Betonung prachtvoller Fassadengestaltung erstellt eine Folge statischer Nahaufnahmen ein vielgestaltiges Erscheinungsbild ganzer Straßenzüge aus der Perspektive von Passanten. Große Fensteröffnungen werden von verputzten, schlichten oder dekorativen Fassadendetails verziert, lassen einen seit der Unabhängigkeit Brasiliens vorherrschenden, eklektischen, historisch-traditionell geprägten Baustil sichtbar werden. Daneben erfassen extreme Kameraschwenks die Stahlbeton-Skelettkonstruktionen vom Sockel- bis zum Dachgeschoss, hier: das Martinelli-Hochhaus - mit seinen 30 Stockwerken damals höchster Wolkenkratzer Südamerikas.

Die überwiegend ausschnitthaft porträtierte Folge mehrerer Bankgebäude wird zur analytischen Raumerfahrung. Von der Außenfassade gleitet der Blick in den Innenraum einer Bank. Im Gegensatz zum dokumentierten, architektonisch gestalteten Äußeren wird der Innenraum in der Nahaufnahme fotografisch abstrakt, in harten schwarz-weiß Kontrasten als zweidimensionales Bild sichtbar. In der Totalaufnahme senkrecht von oben erscheint wie in der Tōkyō-Sinfonie eine modern-offene Büroeinheit unter Kunstlicht, hier als ein gegenständliches Gemälde von Rechtecken und Winkeln. Ähnlich dokumentieren kontrastreiche Aufnahmen die staatliche Strafanstalt. Die dunklen Böden (Architektur) und hell gekleideten Gefangenen (Personen) verschmelzen optisch zu einem ornamentalen Muster. Der grafisch porträtierte Bildraum unterstreicht das zukunftsweisende gesellschaftliche System als filmische Reproduktion.

Ende 2. Rolle



Masse & Ornament



Fokus: Baustelle



Fassaden

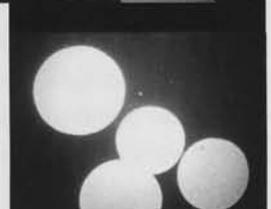
Nahaufnahme



Kamerafahrt

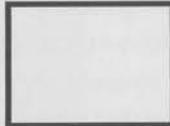


**G** STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Industrie- und Fabrikanlagen



SEQUENZ abstrakt

Simultan-Montage



Fokus: Straßenbau





H STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Sport- und Vergnügungsstätten



Simultan-Montage



SEQUENZ surreal

Ende 3. Rolle



16:00 Uhr nachmittags



I STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Menschenansammlung



J STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Abend im Aussenraum der Stadt



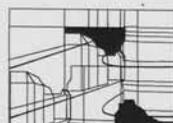
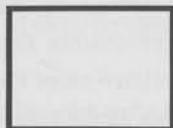
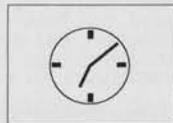
Kamerarschwert

K STADTSINFONIE-THEMENSPEKTRUM: Nacht im Aussenraum der Stadt



SEQUENZ animiert

Ende 4. Rolle



## D Die Rolle von urbanem Raum im Film unter besonderer Berücksichtigung der Stadtsinfonie

### I. In der Zeit der Herausbildung der modernen Metropole

#### I.1. Zusammenfassung der motivischen und stilistischen Merkmale

Die von der literarischen Beschreibung und der Fotografie entwickelten motivischen und stilistischen Ausdrucks- und Darstellungsmodi der Großstadt werden vom Film gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht generell übernommen. In bewegten Bildern fertigt der selektive Kamerablick eine getreue visuelle Reproduktion der sich verändernden städtischen Konfigurationen an.

Die visuelle Reproduktion wird von den urbanen Räumen und Bauten, deren topografischen (städtebauliches Raster) und architektonischen (Fassadenansicht) Strukturen definiert.<sup>660</sup> Der Straßenraum und die ihn begrenzenden Fassaden, die „Bauten aus Stein, die keine Bewegung zeigen, sind für die Operateure des Cinématographe Lumière jedoch nur am Rande von Interesse: Sie dienen als Rahmung oder Hintergrundkulisse“,<sup>661</sup> behauptet der Filmwissenschaftler Martin Loiperdinger. Weniger interessiert das architektonische Objekt und der Raum, als die vordergründigen Bewegungen in ihm und zwischen ihm, was sich an Hand der Aufnahmeorte, wie z.B. den Verkehrsknotenpunkten, belegen lässt. Hierdurch erschafft die Kinematografie folgenden Bildaufbau: „Hinten ist dann das Gefundene, das Vorhandene, nicht so leicht Abänderliche und Willfährige: [...] die versteinerten Häuser, der Staub in den Fugen der Mauern, die Fenster und das Licht vom Himmel, die Passanten und was sonst alles von den Menschen, die dort leben, herrührt.“<sup>662</sup> Den Vordergrund bestimmt das dynamisch bewegte und flüchtige Schauspiel auf einer quasi städtischen Bühne, das bereits Daguerres Fotografie *Boulevard du Temple* (1838) (Abb. 5) mit Blick auf den diagonal im Bild verlaufenden Straßenzug zu fixieren versuchte. Diesen Eindruck verstärkt die Perspektive von erhöhtem Standpunkt, von dem aus die Szenerie beschrieben wird. In Analogie zur Fotografie werden in den frühen Stadtfilmen (Lumière und Skladanowsky) die urbanen Räume der Stadt zu Elementen der diagonalen und zentralen Bildkompositionen.

Mittels Kenntlichmachung der im physischen Material der Stadt angelegten raumgestaltenden und strukturierenden Elemente bildet der Film nicht mehr bloß ab, sondern analysiert und arrangiert seinen Bildraum mittels optischer und filmtechnischer Verfahren. Aufgrund der beweglichen Kamera Anfang des 20. Jahrhunderts bleibt der vorgefundene Stadtraum (*Die arme Jenny*, 1912) oder der erdachte Kulissenraum (*Cabiria*, 1914) nicht mehr nur als statische Ansicht im Hintergrund der Szenerie, sondern wird mit ihr verwoben. Das bewusste Erkennen und Wahrnehmen von urbanem Raum beginnt wiederum auf die Gestaltung der filmischen Räume einzuwirken.

Mallet-Stevens schreibt über *Das Kino und die Künste. Die Architektur*: „Die moderne Architektur liefert nicht nur das kinematografische Szenenbild, sondern hinterlässt auch in der Inszenierung ihre Spur, sie greift über ihren Rahmen hinaus - die Architektur ‚spielt‘ mit.“<sup>663</sup> Die Voraussetzung für das filmische Spiel des neuen Akteurs liefert die mobile Aufnahmetechnik. Mit ihr multiplizieren sich die Blickwinkel, die das Verständnis von städtischem Raum hervorheben und von allen Seiten erkunden,<sup>664</sup> seine Gestalt und atmosphärische Anmutung, die sich in Verbindung mit Licht, Materialität und Detail entfaltet. Es wird ein sinnliches Empfinden stimuliert, das der leibhaftigen Erfahrung von Raum aus der Perspektive eines Fußgängers nachspürt. So erkundet die Kamera im Film *Die arme Jenny* auf den Straßen die urbanen Räume Berlins, streift die Fassaden der Wohn- und Geschäftsgebäude und dringt in deren Innenräume (Cafés und Nachtlokale) ein. In-

<sup>660</sup> In der Literatur wird die Stadtstruktur zur Romanstruktur (Dos Passos, Döblin), wobei das städtebauliche Raster und seine Koordinaten grafische und geographische Muster herleiten.

<sup>661</sup> Loiperdinger (1999). S.203.

<sup>662</sup> Bitomsky (15. September 1976). S.414.

<sup>663</sup> Mallet-Stevens (2004). S.105.

<sup>664</sup> Grafe (1987). S.396.

folgedessen intensiviert der Film, das hier von der Anziehungskraft der Straße ausgehende räumliche Erleben und Empfinden und nimmt die Position eines Vermittlers zwischen Raum und Ereignis ein. Der Film bringt die unmittelbare Umgebung den Menschen näher und greift subjektiv in die vorgefundenen, realen Welten ein. Dadurch werden laut Engell Raumausschnitte versetzt und in einen neuem, einem anderen, geordneten Zustand dargestellt.<sup>665</sup>

<sup>665</sup> Engell (1995). S.109. Vgl. hierzu Vaughan (1990). S.63-67 und Gaudreault (1990a). S.68-75.

## II. In der Interbellumsperiode

### II.1. Zusammenfassung der motivischen und stilistischen Merkmale und übergreifende Themen

In der Entstehungszeit des Films orientierte sich das neue Medium an den Darstellungsweisen der Künste Literatur und Fotografie. Es kennzeichnet ein schnelles Erfassen typischer Details und Merkmale, die in Präzision und Klarheit optisch wirken, als hätte man durch eine „scharf enthüllende Kamera“<sup>666</sup> geschaut. Ebenso ist es die Verwendung der Großaufnahme, das Fixieren von Bildausschnitten, die mittels Überblendungen und Parallelmontagen zu einem Grundgedanken verbunden werden.

<sup>666</sup> Eisenstein (1960). S.176.

Anfang der zwanziger Jahre löst sich die Kinematografie dann aufgrund eigener filmspezifischer Mittel hiervon ab, um Großstadterfahrungen als solche thematisieren zu können. Das bedeutet eine Angleichung an das Maschinen-Sehen, eine Kombination von Einstellungen und beschleunigter Wahrnehmung, welche die funktionelle und materielle Umwelt entgegenständlicht, geometrisch geformt und funktionslos erscheinen läßt. War der Blick, mit dem der Raum betrachtet wurde, bislang begrenzt, fixiert und scharf gestellt, so ist er nun dynamisiert, fragmentarisch und rhythmisch komponiert. Die Bewegungen können nicht mehr nur erfasst, sondern auch in der Montage experimentell erzeugt werden. Der Filmkunst obliegt nun auch die manipulative Gestaltung von Raum. Sie gelingt mit dem Kunstlicht, dass die vielfältigen Blickwinkel und Perspektiven (z.B. schräg von oben) hinfällig werden lässt. Das Licht regt wie in den Experimentalfilmen (Eggeling, Richter, Ruttmann)- dazu an, den Raum in einer imaginären, materielosen und grenzenlosen Dimension neu zu sehen und neu zu erleben.<sup>667</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis gelangt der expressionistische Studiofilm *Von morgens bis Mitternacht* (Martin), dessen gemalte, urbane Räume in der bewussten Anwendung verschiedener Darstellungsformen und Transformationsprozesse (Simultanmontage, Spezialeffekte) eine allmähliche Auflösung der Räumlichkeiten imaginieren.

<sup>667</sup> Vgl. hierzu Moholy-Nagy (1986b). S.344.

Kulissen von Straßen, öffentlichen und privaten Räumen wie auch die Schauspieler verschmelzen in der filmischen Darstellung zu einem grafisch-abstrakt gestalteten Flächenmuster. Mit den Filmen *Die Straße* (Grune) oder auch *Ballett Mecanique* (Legér) kehrt der reale Stadtraum wieder zurück in den Film. Eingebunden in die Szenerie wird er zum Hauptsubjekt der Stadtsinfonie. Den urbanen Raum, seine organischen und maschinellen Strukturen, erzeugt ein modern und technisch durchwirkter Organismus: die Großstadt. Mit ihren Merkmalen - dem Licht, der Bewegung - und Montage wird Raum erforscht, organisiert und verwandelt. Er wird zum inhaltlichen und den Film strukturierenden Topos wie auch zur Wahrnehmungs- und Empfindungsform.

Der vorgefundene Stadtraum, der auf das wahrnehmende Subjekt, die Sinnesorgane und das Medium des Sehens einwirkt, ist als „künstlerisches Konstrukt“ dieser

Bedingungen zu werten. Als ein solches Konstrukt, das laut Mo Beyerle der veränderten, komplexen Wahrnehmungsorganisation des Städters entspricht,<sup>668</sup> wird der Raum in der Interbellumperiode optisch gesehen, wahrgenommen und leibhaftig erlebt.

Wie dieses Wahrnehmen und Erleben des dargestellten urbanen Raumes im Film zu werten ist, versuchen die folgenden, resümierend-auswertenden Analysen der Stadtsinfonien aufzuzeigen. Die Analyse wertet sowohl die motivischen und übergreifenden Themen als auch die stilistischen Methoden der filmischen Darstellungen aus. Dabei fließt die Überprüfung Kracauers und Giersons Aussage ein, in der sie die Stadtsinfonie als Wirklichkeitsblind bezeichnen. Dies bietet Anlass dazu, herauszustellen, was die sinfonische Filmform hinsichtlich der Darstellung und Reflexion ihrer jeweils gewählten urbanen Stadträume überhaupt zu leisten vermag.

### Motiv – Ebene (Architektur und Städtebau)

#### I. Gesamtstadt (siehe Panoramaaufnahmen)

#### II. Quartier (Totale und Nahaufnahmen)

Mit dem Anspruch, einen zeitlichen wie auch räumlichen Querschnitt der Metropole aufzuzeigen, werden durch die Stadtsinfonie nahezu alle das Städtebild prägenden Quartiere dokumentiert: Geschäfts- und Wohnviertel, ebenso Industrie- und Hafenviertel, innerstädtische und randstädtische, gar provinzielle Regionen. Ihre Darstellungen unterliegen hierbei demjenigen Konzept, das die jeweilige Stadtsinfonie verfolgt. Im Kapitel CII 5.2 wird eine Unterscheidung der Stadtsinfonien in kommerzielle und künstlerische Werke vorgenommen.

Davon ausgehend thematisiert ein *erster* konzeptioneller Ansatz die moderne und prosperierende Entwicklung der Stadt. Dies geschieht einerseits wie in den Stadtsinfonien von Manhattan, Berlin und Tōkyō mit ausschließlich aktuellem Bildmaterial, das seine innerstädtischen Entwicklungen auch durch den Kontrast von Alt versus Neu signifikant werden lässt. Andererseits nutzen die Filme auch historisches Bildmaterial, das in der Verflechtung mit aktuellen Aufnahmen den Kontrast Vergangenheit versus Gegenwart in Moskau und Zukunft in São Paulo visualisiert. Ein *zweiter* Ansatz registriert die großstädtischen Veränderungen nur beiläufig. Der urbane Raum wird hier, wie in Amsterdam und Paris, zur poetischen Oberfläche großstädtischer Reflexionen und manifestiert sich vor dem Hintergrund seiner altstädtischen und historischen Quartiere.

#### III. Straße als Verkehrsraum (Totale und Nahaufnahmen)

##### *Verkehrsnetze mit technischen Infrastrukturen (Bahnhöfe)*

Die Straße ist ein Ort, an dem sich der Strukturwandel zur Großstadt, die Zirkulation von Menschenmassen, Großstadtverkehr und Waren am deutlichsten zeigt. Dadurch wird die Durchdringung des Stadtkörpers mit Bewegung und Dynamik zum prägnanten Thema der Filme. So zeigen die ersten Sequenzen von Berlin und Manhattan das Erreichen der Stadt per Bahn oder Schiff. In diesem Zusammenhang werden die Verkehrsbauwerke, die Bahnhöfe von Berlin (Anhalter Bahnhof), Tōkyō (Tōkyō Station), São Paulo (Bahnhof von Luz) und der Fährterminal von Staten Island Ferry abgebildet.

Nahezu alle Stadtporträts dokumentieren die Ausbreitung des dichten Verkehrs auf den Straßen und Gleisen, während zugleich deren Ausbau und Modernisierung verfolgt wird. Straßen sind die „Arterien der Stadt“, verkündet der Zwischentitel der São Pau-

lo Sinfonie: „Wo zuvor Felder, Blumen, ländliches Getriebe waren sind nun Straßen. Neue Arterien, kilometerlange Schneisen.“<sup>669</sup> Die Baustellenaufnahmen zeigen die Erweiterung des Verkehrsnetzes unterhalb und zwischen gebauter Stadtlandschaft in São Paulo und Berlin. Die Straße passt ihr Äußeres den neuen Verkehrsmitteln an und verwandelt sich zum „steinernen Kanal“,<sup>670</sup> durch den die Verkehrsströme der Stadt geschleust werden. In massiven Tunneln oder auf stählernen Viadukten windet sich die Stadtbahn um und durch die Gebäudeblöcke Berlins. Dieses Bild der langen gespenstischen Fahrbahnen, die zwischen schwarzfenstrigen Blöcken grauer Fabriken und hell-grellen Flächen der Reklameplakate verschwinden, beschreibt auch der Roman *Manhattan Transfer* (1925) und illustriert der Film *Manhatta* (1921) in einer Einstellung. (Abb. 95) Das Neben- und Über-einander der Straßen, Gleise der Stadtbahnen und Fernzüge verdichtet den Stadtraum vertikal und mehrschichtig - und ermöglicht auch die Anbindung an den Flughafen, welchen die Berlin-Sinfonie abbildet. Die neuen Verkehrsnetze sprengen, so schreibt der Architekt Hannes Meyer 1926, „den Stadtkern und verwischen Entfernung von Grenze und Land. Im Luftraum gleiten Flugzeuge: ‚Fokker‘ und ‚Farman‘ vergrößern unsere Bewegungsmöglichkeiten und die Distanz zur Erde; sie mißachten die Landesgrenzen und verringern den Abstand von Volk zu Volk.“<sup>671</sup>

Die Wasserstraßen, Kanäle und Flüsse in Berlin, Amsterdam und Tōkyō komplettieren das Verkehrsnetz. Neben dem Transport von Gütern zeigen die Aufnahmen von Tōkyō den ökologischen und fortschrittlichen Umgang mit städtischen Ressourcen. Sie gleichen der Beschreibung eines Recycling-Kreislaufs, in den sich die Aufnahmen der Wasserspeicherung im Sammelbecken vom Murayama-Stausee und die Aufbereitung im Absetzbecken der Kläranlage Yodobashi reihen. Außerdem wird die Schutt- und Abfallbehandlung für die Trockenlegung in Suzaki als moderne Methode der Neulandgewinnung thematisiert. Besonders signifikant bei den Aufnahmen werden die Brückenbauwerke über den Sumida-Fluss in Tōkyō. Ihre Neuerrichtung im individuellen Design sollte einen wichtigen Beitrag zur Stadtbildgestaltung liefern und war Bestandteil des zentralen Wiederaufbauplanes (1924-30), was die betonte Darstellung im Film erklärt.

In allen von Verkehrsnetzen und technischen Infrastrukturen geprägten Städtebildern manifestieren sich die Kontraste einer vergangenen und zukünftigen Epoche. Sie beschreibt der Journalist und Reporter Egon Erwin Kirsch in der *AIZ* 1927 für Berlin, die jedoch als exemplarisch und Städteübergreifend angesehen werden können: „Am Flugplatz stehen die Monteure bereit, um allenfalls die Motore des ankommenden Ozeanfliegers auszubessern, und auf dem Landwehrkanal schwimmt ein Obstkahn wie vor hundert Jahren. [...] Auf dem Gleisdreieck schneiden sich die Strecken von Fernbahn, Hochbahn, Vorortbahn in der Luft, nicht weit davon fährt der Bäckergehilfe mit einem Hundewagen sein Brot zu den Kunden.“<sup>672</sup>

*Straßeneinrichtungen: Verkehrszeichen, Reklamen, Haltestellen, Kioske, Uhren und Sitzmobiliar*

Auf den Straßen müssen Verkehrshinweise dem Tempo der neuen Zeit angepasst werden. Die Koordination und zeiteffektive Steuerung der beschleunigten Großstadt übernehmen Verkehrszeichen und Polizisten. So schreibt Böss im Jahr 1929 über Berlin: „Das Signalsystem muß vervollkommnet werden, damit statt der 25.000 Personen, die zur Zeit in der Stunde in einer Richtung befördert werden können, künftig 50.000 Personen und mehr vorwärts gebracht werden können.“<sup>673</sup> Das Signalsystem steuert die Bewegungsabläufe eines Stadtraums, denen Passant wie Verkehrsmittel folgen. Bei diesem Vorgang, so zeigen es die Sequenzen von Berlin und São Paulo, verändert sich der Passant zum ebenso abstrakten wie entpersonifizierten Element des urbanen Gefüges.

Neben den Verkehrszeichen und -ampeln zieren großformatige Reklametafeln

<sup>669</sup> „Estradas. Artérias da cidade. O que antes era campina, flor, bulcio agreste... é agora estrada. Artéria nova, rastilho quilométrado. Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.232f.

<sup>670</sup> Strohmeyer (1986). S.43.

<sup>671</sup> Lethen (1986). S.199.

<sup>672</sup> Kirsch (1975). S.71.

<sup>673</sup> Böss (1929). S.82.

das Stadtbild. Sie verwandeln die Gebäudefassaden zu Werbeträgern (Berlin), die ihre Losungen (Moskau) bspw. zu in- und ausländischen Artikeln (São Paulo) unübersehbar verkünden. Städtische Elemente wie Kioske, Haltestellen, Uhrtürme und Sitzmobiliar gestalten den Straßenraum. Aufenthaltsqualitäten - so zeigen es die Filme - erhalten die Straßenräume durch öffentliche Sitzbänke, straßenbegleitendes Grün wie auch Mittelstreifen von Fahrbahnen. Die Aneignung durch die Stadtbewohner geschieht in unterschiedlichsten individuellen Nutzungen. So verwandeln sich die ansonsten von anonymen Passanten durchheilten Straßen zu personifizierten Spiel- und Lebensräumen der auf den Trottoirs spielenden Kinder und der in den Hinterhöfen (Berliner Mietskasernen) musizierenden Tagelöhner. Die Straßen werden zum bildprägenden Element der Großstadt, auf dem sich am Tag ein dichter Strom von Passanten und Verkehrsmitteln ausbreitet. Straßenaufnahmen fixieren laut Kracauer<sup>674</sup> eine Fülle gleichgültiger Beobachtungen, in denen sich dennoch die sozialen Gegensätze des Stadtlebens ablesen lassen. So filtern die Einstellungen in Berlin und São Paulo Einzelindividuen, Mütter, alte Frauen, Kinder und Arbeiter aus der Masse heraus. Mit ihnen soll, bei genauer Bildbetrachtung, eine Kritik an den großstädtischen Lebensbedingungen zum Ausdruck gebracht werden.

Am Abend und in der Nacht kriert das Licht der Straßen, der Leuchtreklamen und Schaufenster ein neues Erscheinungsbild, mittels dessen sich die Städte neu erfinden. Dieses im Film metaphorisch und beobachtend gemeinte Bild wird am Beispiel Berlins am deutlichsten illustriert. Die gebaute Stadt bildet mit ihren Fassaden und Wänden panoramaähnliche Prospekte, Leinwände, vor und auf denen das Schauspiel großstädtischen Lebens abläuft. So bildet sich die nächtliche, visuelle und akustische Geschäfts- und Vergnügsstrasse heraus, die wie ein Innenraum, ein, mit Worten Walter Benjamins Interieur, im Freien erscheint. Weniger glamourös, dafür im Ansatz ähnlich kommt Moskau zur Darstellung. Wo alle Städte den realen, nächtlichen Straßenraum aufzeichnen, inszeniert ihn São Paulo in der grafischen Animation. Eine bildhafte Kulissenlandschaft wird als Vision der Metropole imaginiert, die nur noch mittels des Lichts der Wolkenkratzer und über ihnen schwebender Flugzeuge lebendig erscheint.

### IIIa. Straße mit ihren Aufweitungen zu Plätzen

#### *verkehrstechnische und landschaftsarchitektonische Plätze*

Die Plätze der Städte kennzeichnen - wie in der Berlin-Sinfonie (Potsdamer Platz) und der Paris-Sinfonie (Place de la Concorde) - Verkehrsströme oder - wie in der Moskau-Sinfonie (Roter Platz) und Amsterdam-Sinfonie - Menschenansammlungen. Die Plätze definieren die sie begrenzenden Monumentalbauten (Moskau) und gestaltet die Masse (Moskau und Amsterdam).

Außerdem richtet sich in einigen Städten ein buntes Markttreiben auf den Plätzen ein. Fragmentarische Aufnahmen von Obst- und Gemüsekörben in Paris deuten die Situation an, die sich in den Städten Berlin, Tōkyō und São Paulo detaillierter abzeichnet. Zum Gegenstand der Darstellungen werden die freien und zum Teil temporär aufgebauten und überdachten Marktstände. Wo auf den Plätzen Tōkyōs und São Paulos der Einzelhandel blüht, zieht er sich in die Vieh- und Markthallen Berlins zurück. Einstellungen vor (Berlin) und innerhalb ihrer modernen Hallenbauwerke (Tōkyō) stellen ihre Funktion als zentrale Umschlagorte für den Groß- und Einzelhandel dar.

Den Platz als landschaftsarchitektonisches Element zeigt die Stadt São Paulo am Anfang und Ende des Films. Die grafische Gestaltung der schmuckvollen Grünfläche umsäumt ein ornamentales Muster historischen Gehwegbelages.

### *Parkanlagen, Sport- und Vergnügungsstätten*<sup>675</sup>

Wie bereits die Aufnahmen von Manhattans, die Trinity Church umgebenden Friedhof erkennen lassen, spielen die Garten- und Parkanlagen eine besondere Rolle in den steinerne Städten. Sie werden zu Erholungszonen, in denen man dem beschleunigten Stadtleben entkommt. Als naturnahe Gebiete (Berlin) oder landschaftsarchitektonische Parkanlagen (São Paulo, Tōkyō) bilden sie in den Städten grüne Inseln. In Tōkyō werden diese mit ihren historischen Elementen (Anfang des 18. Jahrhunderts erbauter Frukagawa-Fudōson Tempel) und mit modernen Sportanlagen (Baseballplatz einer Grundschule in Jingōugaien im Meiji-Shrin Park) abgebildet. Auffallend arrangieren die Aufnahmen das Zusammenspiel von Menschen und den sie umgebenden Architekturen. In einer ästhetischen Dokumentation von Architektur und ihren Nutzern werden je ein Sportplatz einer Schule in Tōkyō mit der staatlichen Strafanstalt in São Paulo als geometrische Muster abgebildet. Eine mittels rhythmischer Gymnastik vereinte, kollektive Masse wird zum gestaltenden Element vor deren nüchternen Architekturen: Das Arrangement verbildlicht die Ästhetik und Körperkultur. Der Mensch wird hier zum Träger von Mustern, die im Körperlichen versinken und verewigt werden

Dem massenhaften kulturellen und sportlichen Vergnügen dienen die Badeanstalten (São Paulo, Paris und Berlin), die Rad- und Pferderennbahnen (Berlin, São Paulo), die Hallen der Sumo-Ringer und Skipisten (Tōkyō und Berlin) sowie die Attraktionsorte wie Luna-Park und Jahrmarkt (Paris und Berlin). Ihre Bauwerke befriedigen ein Unterhaltungsbedürfnis, die zunehmend von Jahreszeiten und geografischen Situationen unabhängig ist und die sich zugleich als künstliche Welten in den Metropolen inszeniert.

### IIIb. Straße mit ihren begrenzenden Gebäuden, Fassaden und Innenräumen

#### *Wohn-, Geschäfts- und Bürogebäude*

Die analog zur Entwicklung der Verkehrsmittel verlaufende technische Entwicklung der Architektur führte zu überraschenden Ergebnissen im Bereich des Bauens: Formvereinfachung nach geometrischen Gesetzen und industrielle Standardisierung der Bauwerke. Aus den Erzeugnissen der modernen Industrie gehen für die Errichtung von Hochbauten erforderliche Methoden und technische Baustoffe, die Skelett- und Leichtbauweise, der Stahl- und Stahlbeton hervor.<sup>676</sup> Die Gestalt und Materialität der Gebäude werden zum Thema aller Stadtsinfonien, wobei deren Innenarchitekturen größtenteils ausgespart bleiben.

In nahezu allen Städten manifestieren sich die Bautypologien von Wohnhäusern und -siedlungen, von vier- bis fünfgeschossigen Mietsblöcken und -kasernen, von Villen und Stadthäusern. Wo die Mehrzahl der Wohngebäude als Mietskasernen ab Mitte des 19. Jahrhunderts in Berlin erscheint, betonen das Stadtbild in Moskau und Tōkyō die neuen Wohnblöcke und Apartments. Aus dem Zeitgeist und den Erfahrungen des Erdbebens (1923) entsteht ein den japanischen Bedürfnissen (Klima, Technologie, Tradition) angepasster europäischer Baustil. Die neuen, zur Konstruktion urbaner, erbeben- und feuersicherer Wohnungs- und Haustypen verwendeten Materialien Beton, Stahl und Eisen prägen die städtischen Oberflächen der Großstadt.

Auch andernorts dominieren aktuelle Bauwerke mit sachlicher Architektursprache (Berlin) und Größe (Manhattan). Wie in keiner anderen Stadt beschreiben hierbei die großen Büro- und Wohngebäude Manhattans ein neu zu interpretierendes Raumverständnis. Nicht der Mensch, sondern die Proportionen der Architekturen bestimmen den Maßstab der Stadträume, der die Einzelpersonen anonymisiert. Die stählernen Skelette der Baukörper (Ende des 19. Jh's entwickelte Skelettbauweise) werden in Manhattan, São Paulo und Tōkyō zum Symbol einer modernen Metropole. Ähnlich eindrucksvoll wirken

<sup>675</sup> Da die Bewegungsdynamiken und Rhythmusvariationen Ruttman und die Fox-Europa-Film Produktion - zumal die Sportfilme besonders populär waren - gereizt haben, ist es keineswegs verwunderlich, dass die Stadtsinfonien auch das Sujet „Sport“ mit ihren Stätten erfassen. Vgl. hierzu Goergen (2005b). S. 496f.

<sup>676</sup> Vgl. hierzu Le Corbusier (1969). S.77f.

die prägnanten Fassaden privater Gewerbebauten (Berliner Tageblatt des Verlegers Rudolf Mosse, Mendelsohn 1921-22), behördlicher Institutionen (Moskau) und Bankgebäude (Tōkyō, São Paulo). In ihren Innenräumen werden moderne Bürostrukturen sichtbar, die durch die Rationalisierung der Hauptverwaltungsapparate entstehen. Das offene Großraumbüro zeigt in São Paulo einen mit Schreibtischen bestückten und von Schränken in Zonen gegliederten Arbeitsbereich, der sich in der Mitsui-Bank in Tōkyō als „Balkonbüro“ auf einer Empore gestaltet.

#### *Konsum- und Vergnügungsstätten*

Mit einer ähnlichen Innenarchitektur wurde das Shirokiya Hauptwarenhaus (Kataoka-Ishimoto 1927-31) in Tōkyō eingerichtet. Der großzügige Innenraum offeriert mit Glas- und Spiegelflächen eine vom Kunstlicht illuminierte und von ihr reflektierte Konsumwelt. In ihr befinden sich verschiedene Ebenen mit Verkaufsständen und Metrozugängen. Die äußere Gestalt des Warenhauses produziert ein zeitgenössisches und dynamisches Erscheinungsbild, das dem Verlagsgebäude Mosse in der Berlin-Sinfonie gleicht. Weit geöffnete gläserne Schaufensterfronten werden zu Werbeträgern und lassen in ihrer Transparenz Innen- mit Außenraum verschmelzen (Berlin, Tōkyō). Auch im Moskauer Warenhaus ZUM (Muir & Merrill 1908-1909) scheinen die Glasfronten den neuen Lebensstil der Großstadt zu reflektieren. Wie Markthallen entstanden die Warenhäuser aus der Entwicklung der Massenproduktion und dienten einer raschen Abwicklung des Verkaufes an eine große Anzahl von Konsumenten.

#### *Fabrik- und Industriegebäude*

Von den gezeigten Gebäuden gehen Impulse für die Großstadt aus, so dass sie - mit der Ausnahme von Manhattan und Amsterdam - Gegenstand aller Stadtporträts sind. Die rotierenden Maschinen werden zu Motoren einer Großstadtmaschinerie, die durch Fortschritt und Beschleunigung geprägt ist. Als Ausdruck mechanischer und zeitökonomischer Produktionsprozesse bestimmt deren Rhythmus das Großstadtleben von morgens bis abends. Der Mensch ist dem Takt der Maschinen unterstellt und fügt sich, seiner Individualität beraubt, zum Element eines Massenornaments.<sup>677</sup> Die Elemente (Beine) werden einerseits zum Denkbild<sup>678</sup>, bei dem hinter der Oberfläche der Bilder Inhalte und sozialkritische Bedeutungen, wie sie in der Berlin-Sinfonie sichtbar werden, symbolisiert werden. Andererseits werden sie zum Strukturelement, zum organischen (menschlich-tierischen) Ornament selbst, das das Bild und letztlich den Raum strukturiert. Das Ornament wird zur Projektionsfläche großstädtischer Arbeits- und Lebenswelten, mit dessen Organisationsform die Angestellten und deren Rolle im gesamtgesellschaftlichen Produktionsprozess zur Darstellung gebracht werden soll. Diese Aussage visualisieren die Aufnahmen mit sogenannten Stellvertreter-Motiven. Hier parallelisiert eine Sequenz die nacheinander durchs Werkstor gehende Arbeitermasse mit einer in eine Schlachthalle getriebenen Viehherde. (Abb. 77-80) Die Montage arbeitet dabei mit Formalähnlichkeit: die Beine von Menschen und Tieren werden zu einer allgemeinen Ausdrucksweise vereint, um eine maschinelle Umsetzung des Lebensrhythmus zu kritisieren, bei der die Stadtbevölkerung zum Material eines mechanisierten Lebens wird.<sup>679</sup>

<sup>677</sup> Vgl. hierzu Kracauer (1977), S.53. Das Ornament entspricht einer von Kracauer beschriebene „Oberflächenüberflutung“ (S.50), bei der die Oberfläche als zentraler Topos zum Denkbild wird, unter und an dem die Masse erfahrbar und Bedeutungen zugänglich gemacht werden. Außerdem formiert sich die Masse selbst zum illustrativen Ornament eines Ortes.

<sup>678</sup> Vgl. hierzu Koch (1996), S.42f.

<sup>679</sup> Vgl. hierzu Weiss (1995), S.91.

#### *Elektrizität - Werbung und Massenmedien (Presse, Rundfunk, Telefon)*

Die neuen Elektrizitätswerke modernisieren die Lebensbedingungen in den Städten (Moskau) und ermöglichen eine schnellere Informationsverbreitung. Die gedruckten Nachrichten in der Presse werden durch andere Kanäle, die Entwicklung zeitgenössischer Medien der Massenkommunikation gespeist. Die Nachrichtenverbreitung und -kommunikation über Telegraphie und Funk thematisieren Aufnahmen von Lautsprechern (Moskau), Rund-

funkgeräten, Telefonapparaten, eines Funkturms (São Paulo) und von Vermittlungsstellen (Berlin).

Außerdem verwandelt die Elektrizität die nächtliche Stadt (Berlin, Moskau) in ein Lichtermeer von Leuchtreklamen und erleuchteten Schaufenstern.

## Stil – Ebene (Kunst: Film)

### *Panoramaaufnahme*

Neben die motivischen Analysen treten nun die stilistischen: Die in den Stadtsinfonien oftmals gewählte Perspektive aus der Distanz von schräg oben bietet die Übersicht eines sonst kaum wahrgenommenen Stadtraumes an. Von hier führt sie in die Topografie der städtischen Schauplätze ein, die in ihrer Gleichzeitigkeit „auf einen Blick“ dargestellt wird.

Neben der Topografie, aus der Straßenzüge und Sichtachsen, monumentale (Moskau, Tōkyō, São Paulo) sowie sakrale Bauwerke (Berlin, Manhattan) der Städte hervorstecken, lässt sich im 20. Jahrhundert der neue Maßstab der Metropole aufspüren. Der neue Maßstab wird zum Ausdruck einer von Räumen, Plätzen (Moskau) und Architekturen, Monumentalgebäuden (Moskau) und Hochhäusern (Manhattan) bestimmten Stadt. Er ermöglicht den Blick auf nie gesehene Dimensionen und Raumabfolgen. Die Betrachtung von oben ähnelt der Perspektive eines drei-dimensionalen städtebaulichen Modells, mit dem Zusammenhänge von Raum und Zeit, von Stadt und Geschichte wahrgenommen, entziffert und rekonstruiert werden können.<sup>680</sup> Aufschluss darüber geben die sich abzeichnenden Konturen und Konfigurationen. Hierbei orientiert sich dieser Blick hinab auf das Ganze der sonst als Einheit nicht überschaubaren Stadt, ohne dabei den Blick auf die verschiedenen Mikrowelten zu verlieren.

Die Panoramaaufnahme schafft Orientierung und zeichnet die Ferne in der Totale auf.

### *Totale und Nahaufnahme*

Während die Panoramaaufnahme einen distanzierten Überblick über die Stadt gewährt, dringt die Totale dichter in den Stadtkörper ein. Ihr weitläufiger Bildausschnitt erfasst die Wirkung eines nahezu gesamtheitlich dokumentierten Raums. Totale und Nahaufnahme ermöglichen die Selektion bestimmter Stadtausschnitte oder Objekte, mit denen sich gezielt räumliche Eindrücke und gezielte Aussagen treffen lassen. So dehnt die von Rodtschenko propagierte fotografische Aufnahme von unten nach oben die Gebäude in die Höhe und imaginiert hochhausähnliche Dimensionen. Die Fassaden der funktional und von Logik bestimmten Büro- und Geschäftsgebäude von Berlin und Tōkyō<sup>681</sup> (Abb. 117 und 118) kennzeichnet ein gestalterischer Rhythmus, der in der perspektivischen Wahrnehmung eine analoge Dokumentation erfährt.

Ähnlich inszeniert die Nahaufnahme. Sie dient in den Stadtsinfonien dazu, Ungesehenes einer architektonischen Gestaltung und Materialität detailgenau zu offenbaren, einzelne Elemente aus dem urbanen Gesamtkontext herauszulösen. Die Nahaufnahme lässt Räume und Elemente ohne eindeutige Maßverhältnisse entstehen. Somit legen die Bildtypen präsubjektive und apersonale Mikrostrukturen frei. In Amsterdam setzt der Regen die in der Nahaufnahme erscheinenden Elemente ins Bild: als eigenständige Entität und in einer Vielzahl möglicher Erscheinungsformen und Affektmodi. So werden diverse Entwässerungseinrichtungen: Rinnen, Speier und Rohre in Amsterdam, aber auch Straßenabläufe in Berlin zu „Stills der Objekte.“ Die Betrachtungen aus der Nähe erfolgen weniger zugunsten ihrer funktionalen, als im Sinne ihrer elementaren, ästhetischen und sachlich-abstrakten Eigenschaften. Als statische Nahaufnahmen prägen sie eine Foto-

<sup>680</sup> Vgl. hierzu Urussowa (2004). S.94.

<sup>681</sup> Nicht verwunderlich sind die Fotografien und Montagen von Horino Masao – Mitglied der 1929 gegründeten *Kokusai kogakykai* (Internationale Lichtbildgesellschaft) – der nach aktuellen Trends westlicher Photographie, der neuen Sachlichkeit und Visionen des Bauhauses um Moholy-Nagy, das moderne „Tempo“ des Zeitalters in seiner Montage *The Character of Great Tokyo* aufzeichnet. Vgl. hierzu Silverberg (2006). S.113.

<sup>682</sup> Paul Strand produzierte als Anhänger der *Straight Photography*, wie auch Charles Sheeler, unter der Leitung von Alfred Stieglitz eine modernistische Sicht der Stadt. Vgl. hierzu Billeter (1979). S.103f.

<sup>683</sup> Vgl. hierzu Wehsmann (1988). S.170.

grafie-Ästhetik, die denen der *Straight Photography*<sup>682</sup> und *sachlichen Photographie* nahe kommen. Als kühle Impressionen einer vom Fortschrittsmythos getragenen Haltung von Urbanität<sup>683</sup> lassen die städtischen Elemente in der Nahaufnahme völlig neue Strukturbildungen, Muster und Ornamente, erblicken.

#### *Statische und dynamisch bewegte Aufnahmen, Kamerafahrt und -schwenk*

Die ersten Großstadtbilder, die Sheeler und Strand von Manhattan produzieren, orientieren sich an einer in Malerei und Fotografie entwickelte Ästhetik, die erst in den zwanziger Jahren von den filmischen Mitteln abgelöst und im Sinne einer dynamischen Großstadterfahrung umgesetzt werden kann.

Die Dokumentation des alltäglichen Lebens beschränkt sich dabei nicht nur auf die innerbildliche Bewegung. Sie erzeugt diese Bewegung mit einer auf Booten oder Verkehrsmitteln direkt oder parallel fahrenden Kamera.<sup>684</sup> Zum einen erweitern sich mit ihr die möglichen Aufnahmepunkte (Straße, Fluß) und der damit verbundenen Erfahrung des Raums. Zum anderen führt die Dokumentation eine schematische und abstrakte Wahrnehmung herbei, da die Fahrtaufnahmen in hoher Geschwindigkeit<sup>685</sup> die Räume nur flüchtig erkennen lassen.

Wo die statischen Aufnahmen von Manhattan, Paris und Amsterdam ein lyrisches Stadtporträt komponieren, dynamisieren die Fahrtaufnahmen - mit Ausnahme von Manhattan - einen an sich schon beschleunigten urbanen Stadtraum. Im Vergleich dazu entwirft der demgegenüber entschleunigte, horizontale und vertikale Kameraschwenk ein anschaulich sich entwickelndes Stadtbild. Die mit dieser Technik registrierten Räume oder Ansichten, scheinen - wie beim Equitable Building in Manhattan oder dem Roten Platz in Moskau - deren räumlichen und flächigen Dimensionen abzutasten.

#### *Schnitt und Montage, Überblendung und Zeitraffer*

Eine Methode der Stadtsinfonie besteht darin, sich bei der Organisation der Bilder vom Rhythmus der eigendynamischen Sequenzen leiten zu lassen. Im schnellen Schnitt und mittels einer Assoziation der Montage, die Gefühle, Bedeutungen und Gedanken assoziieren läßt - ohne dass diese sichtbar und anschaulich würden<sup>686</sup> - fügen sich die Raumfragmente zu den Vorstellungen eines artifiziellen und modernen Stadtraums.

Am wohl ausgeprägtesten wird diese Intention in Berlin sichtbar. Den Impulsen der Aufnahmen folgend, erfindet die rhythmisch-sinfonische Komposition neue Formen und Aussagen über die Stadt, die in den Bildern selbst begründet liegen. Die Überblendung mehrerer Stadträume überlagert und verstärkt in der filmischen Imagination ihre von Dynamik und Hektik sowie Straßenlärm geprägten Orte. (São Paulo und Berlin). In Moskau werden diese städtischen Eindrücke durch die Zeitraffer-Methode erzeugt - die entgegen der aufgenommenen Sequenz eine schneller abspielte Aufeinanderfolge der Bilder bewirkt. Zeit und Raum wirken komprimiert und das Tempo beschleunigt. Dieser Effekt verstärkt stilisierend das Tempo des modernen russischen Straßenraums und läßt analog zur Kamerafahrt außer den Personen und Verkehrsmitteln keine Gestalt der sie begrenzenden Umgebungsarchitekturen mehr erkennen.

Als technisch experimentellster Umgang mit der dokumentierten Stadt überrascht São Paulo. Als stilistische Mixtur realer, nachgestellter und abstrakt erfundener Aufnahmen präsentieren sich die städtische Gegenwart, historische Vergangenheit und visionäre Zukunft in Form von zum Teil unmotivierten Referenzen zum experimentellen, surrealen und animierten Film.

In der Anwendung von Schnitt und Montage, Überblendung und Zeitraffer misachten und ignorieren die sinfonischen Großstadtdarstellungen mit ihren formalen Strukturprinzipien und Techniken die Gestalt der vorgefundenen urbanen Räume, so Jan-Chri-

<sup>684</sup> Vgl. hierzu Schub (1960). S.66.

<sup>685</sup> Die Durchschnittsgeschwindigkeiten der Verkehrsmittel haben sich im Vergleich zur Pferdedroschke und Pferdeomnibus 8-9 km/h verdoppelt: Elektrische Straßenbahn 14-15 km/h, Autobus 16 km/h und gar verdreifacht: Hoch- und U-Bahn 25 km/h. Vgl. hierzu Böss (1929). S.80.

<sup>686</sup> Vgl. hierzu Balász (2001a). S.46.

stopher Horak: „Apart from the relative homogeneity of an individual cityscape, however, whether Paris, Berlin, Amsterdam, or Odessa, these films also disregard spatial continuities, relying instead on defining abstract concepts and formal design as their principles of montage.“<sup>687</sup> Dadurch verflachen sich unter Umständen Bedeutungen und Funktionen der Motive, während gleichzeitig neue Wahrnehmungen und Erfahrungen von ihnen erzeugt werden. Die repräsentativen Außenfassaden der Banken in São Paulo und Tōkyō fungieren als Träger ihrer Funktion, wohingegen sich ihre Innenräume in der technischen Darstellung grafisch-abstrakt davon abheben. Ob nun die Innenräume der Stadt oder auch die Details der Maschinen: die Elemente der Großstadt werden so aufgenommen und mit auffallenden Analogien zwischen Bewegungen oder Formen geschnitten, daß sie zu einer „dynamischen Schau von beinahe abstraktem Charakter werden.“<sup>688</sup>

<sup>687</sup> Horak (November 1987). S.14.

<sup>688</sup> Kracauer (1984). S.195.

#### Zwischentitel<sup>689</sup>

Auch wenn die Stadtsinfonien eine Abkehr von der literarischen Form bedeuten, beschreiben die ihnen zum Teil hinzugefügten Zwischentitel die Filmaufnahmen. Es handelt sich einerseits um lyrische und philosophische Verszeilen, die die Aufnahmen von Manhattan und Paris kommentieren. Die Zwischentitel von *Manhatta* sind Zitate verschiedener Walt Whitman Gedichte, die in *Leaves of Grass* (1892) versammelt sind. Die lyrischen Textpassagen entwerfen eine Vision, in der die Stadt in Harmonie mit der sich umgebenden Natur erscheint. Sie steht auffällig im Kontrast zu der Realität der gebauten Stadt. Das Film-Poem erblickt den Gesamttraum New York („an island sixteen miles long“) und geht in die Wahrnehmung von Teilräumen („crowded streets“, villas“) über, die zeitlich wie räumlich simultan verfügbar scheinen und den Eindruck einer mobilen Beschreibung erwecken.

Die Zwischentitel von *Rien que les heures* formulieren eine Selbstreflexion über den Film als Medium der Großstadtdarstellung, die, am Anfang und am Ende platziert, einen theoretischen Rahmen der filmischen Präsentation schafft.

Andererseits erläutern die Aufnahmen ein aus Stichwörtern (Moskau) oder aus Sätzen gereihten Sachtextes (São Paulo) die Inhalte des Films. Zu den assoziativen Bildfolgen fügen sich Wörter, die im Stil einer faktenreichen Berichterstattung informieren.

<sup>689</sup> Vgl. hierzu Kap. Zwischentitel und Drehbücher. S.215f.

#### Musik

Mit vermutlich der Ausnahme der Moskau-Sinfonie begleiten die visuellen Bilder eine musikalische Komposition. Laut Edmund Meisel, Komponisten der Berlin-Sinfonie, hatte die Musik zur Aufgabe, „die Wahrhaftigkeit und Gegenwärtigkeit dieses Sujets [Großstadt] wiederzugeben.“<sup>690</sup>

Mit möglichst großer Objektivität erzeugen verschiedene technischen Instrumente den Rhythmus und die Melodie dieses an sich schon musikalisch aufgebauten Berlin-Filmes zu betonen.<sup>691</sup> Mit einem 75-köpfigen Orchester des Ufa-Palastes (einschließlich von verschiedenen Komponisten erfundener Geräuschinstrumente) wurde die Sinfonie unter Leitung Meisels 1927 uraufgeführt. Eine zweite Version für Klavier und Schlagzeug war für Reprisen in kleineren Theatern bestimmt. Stilistisch beruht die Komposition auf einer Mischung aus impressionistischer Stimmungs- und teils naturalistischer, teils expressionistischer „Maschinenmusik“. Eine solche Zuordnung der Musik Meisels geschieht aufgrund gut beobachteter Details und Einzelheiten, die sich im Gesamtkonzept zu einem teilweise pointillistischen Klangbild einzelner Filmsequenzen fügen.

Ivens poetische Stadtsinfonie *Regen* (1929) benutzte in der wiederentdeckten, originalen und experimentellen Musikfassung Hanns Eislers *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben*.<sup>692</sup> Sie reicht von der synchronen Detailmalerei bis zu den äußersten Kontrastwirkungen, in denen die Musik eher das Bild reflektiert als ihm folgt. Die Bilder befinden

<sup>690</sup> Vgl. hierzu Meisel (20. September 1927).

<sup>691</sup> Meisel (01. Oktober 1927). S.27.

<sup>692</sup> Vgl. hierzu Adorno; Eisler (2006). S.109f.

sich im Rhythmus mit den 14 teils lose aneinandergereihten, teils konstruktiven Musikstücken eine Kammermusik für Flöte, Klarinette, Geige, Cello und Klavier.

São Paulos und Tōyōs Filmmusik entsteht ebenso nachträglich. Es gibt von Seiten der Journalisten und Filmkritiker Guilherme de Almeida den Hinweis, dass es eine (musikalische) Orchestrierung der São Paulo-Sinfonie von Maestro Lazolli gab, welche sehr wahrscheinlich nicht ursprünglich für den Film komponiert wurde, aber einen angenehmen und genauen Synchronisationseffekt besaß.<sup>693</sup> Diese ging jedoch verloren und wurde 1997 von den brasilianischen Musikern Livio Tratenberg und Wilson Sukorski neu komponiert.

In der Zeitschrift *The Toshi Mondai* vom 01. Januar 1930 heisst es, dass die Tōyōs-Sinfonie zur Ausstellung *Teito Fukko* mit einem eigens komponierter Marsch aufgeführt wurde.<sup>694</sup> Den Text für den *Fukko* Marsch hat der Poet Hakushū Kitahara geschrieben, den Kōsaku Yamada vertont hat.

Bei allen Stadtsinfonien entsteht die musikalische Satzfolge im Anschluss an die visuelle Komposition. Ihr akustischer Rhythmus unterstreicht und betont die optischen Bewegungen vorgefundener und imaginerter Welten.

## II.2. Die Rolle von urbanem Raum und Architektur im Film - und vice versa Die Rolle des Films bei der Produktion und Wahrnehmung von urbanem Raum und Architektur

Der Titel des Kapitels eröffnet einen Chiasmus, mit dem die Position von urbanem Raum im Verhältnis zu filmischer Konfiguration und Wahrnehmung hinterfragt wird. Beide Betrachtungsweisen versuchen Positionen zu der im einführenden Kapitel notierten Feststellung Burgins herauszuarbeiten: Burgin hatte die Stadt als Gleichzeitigkeit ihrer physischen und visuellen Räume definiert.<sup>695</sup>

Im konkludierenden Kapitel zu den Stadtsinfonien (D II.1) wird deutlich, dass die filmischen Darstellungen nicht allein aufgrund des technischen Mediums einen neuen Blick auf das Sujet, die Großstadt, eröffnen, sondern dass ihre Objekte selbst auch zu einem neuen Sehen und Wahrnehmen anregen können. So gibt der urbane Raum mit seiner primär visuellen Erscheinung eine Wahrnehmung vor, die mit den technischen Mitteln des Films zur Darstellung gebracht wird. Darüber hinaus verschmelzen in den Stadtsinfonien die dokumentierten Tatsachen der Stadt mit ihrer subjektiven Erfahrung. Beim Zusammenspiel von Repräsentant (Stadt und ihre Architekturen) und Repräsentationsverfahren (Film) generiert der Stadtraum zu Bildern, die eine neue Betrachtung der gebauten Lebensräume fördern. Infolgedessen fungiert die Stadt längst nicht mehr als Kulisse einer filmischen Handlung, sondern greift da, „wo sie filmisch relevant ist, [...] immer ins Geschehen ein und definiert den Film mit“,<sup>696</sup> argumentiert die Filmkritikerin Frieda Grafe. Dabei wächst die großstädtische Architektur über ihre reine Objektivität hinaus und wird in ihrer Funktion zu einem wesentlichen Akteur des Films.

Die Schöpfungen aus dem Bereich des Ingenieurwesens, die zu Motiven stadtsinfonischer Darstellungen werden, zeigen wissenschaftliche und technische Entwicklungen im Bereich des Bauens an. Neue Baustoffe und -methoden bedingen eine technische Ästhetik und Formgebung in der Baukunst, die zahlreiche Künstler<sup>697</sup> und Architekten als vorbildlich beurteilen. Zu einem solchen vorbildlichen und anregenden Bau gehört der Wolkenkratzer. Zu seiner monolytischen Form verschmelzen die übereinandergestapelten Geschossflächen und Otis-Aufzüge.<sup>698</sup>

Die Wolkenkratzer in Manhattan oder auch die Büro- und Apartmenthäuser in

<sup>693</sup> Vgl. hierzu Pinto (20. Juli 2008) „Sobre a Sinfonia brasileira há a referência de Guilherme de Almeida a uma orquestração musical feita pelo Maestro Lazolli, muito provavelmente não composta originalmente para o filme - o que certamente será anunciado na propaganda - embora com efeito de sincronização „agradável e exato.“  
<sup>694</sup> Tōkyō Insitute for Municipal Research (January 1930). S.26.

<sup>695</sup> Vgl. hierzu Kap. A Vorbemerkungen

<sup>696</sup> Grafe (1987). S.398.

<sup>697</sup> Vgl. hierzu Moholy-Nagy (2000). S.213.

<sup>698</sup> Vgl. hierzu Koolhaas (2002). S.78f.

Berlin und Tōkyō sind die modernen Sujets der Stadtsinfonie. Als vollendete oder im Bau befindliche Objekte prägen sie die Situation der Großstädte, welche der Architekt Arturo Almandoz in São Paulo Ende der 1920er Jahre mit den Worten beschreibt: „São Paulo's unlimited growth, in its continuous rhythm of demolition and construction, [is] not allowing the city to stand still for a moment. ‚São Paulo não pode parar‘ (São Paulo may not stop) is the slogan the city created for itself in those years.“<sup>699</sup> In Entsprechung dazu zeichnen eine Vielzahl von Baustellen die prosperierenden Städte, in denen mehrspurige Boulevards, Großbauten und technische Anlagen entstehen. Diese Motive beeinflussen die zeitgemäße Darstellung der urbanen Räume, die im Film mittels der stählernen Skellette von Baukörpern aber auch mittels repräsentativer Fassaden projiziert wird. An diesen Motiven wird die Suche nach einer dem Zeitgeist gerecht werdenden, in Baustil und Konstruktion stimmigen Architektur ablesbar. Das erklärt die fotografischen Aufnahmen der Mitte der zwanziger Jahre konzipierten Bauwerke wie das Verlagshaus Mosse in Berlin und das Shirokiya Hauptwarenhaus in Tōkyō. In diesem Zusammenhang sind auch die Hochhäuser am Broadway und der Wall Street in Manhattan zu nennen, wie sie später auch in São Paulo erbaut wurden. Nach wie vor beeindruckten sie den Betrachter mit ihrer gigantischen Dimension und repetitiven Gestalt. Im Falle der Städte Paris und Amsterdam bestätigt der Vergleich des urbanen Raums im Film mit dem in der Realität, dass es zur damaligen Zeit kaum architektonische Neubauten und städtebauliche Neuerungen in den Kernstädten gab, die das Stadtbild hätten prägen können. Insofern wurde ihre Dokumentation nicht unterlassen, sondern die Großstadt einem anderen Präsentationskonzept unterworfen.

<sup>699</sup> Almandoz (2002), S.105.

Die eben aufgeführten Bauwerke und Situationen der städtischen Räume bedingen als Akteure der Stadtsinfonie zum einen deren Darstellungsform im Film und geben zum anderen den zentralen Ausgangspunkt der filmischen Handlung vor.

In Sheelers und Strands *Manhatta* (1921) ist das Equitable-Gebäude am Broadway die zentrale Ordinate, um die herum sich das großstädtische Porträt aufbaut. In der räumlichen Umgebung des 40 stöckigen und 166 Meter hohen Bauwerks befinden sich die Schauplätze der Trinity-Church, der American Surety Company, des Bankers Trust Company Building oder auch des Morgan Guarantee Trust Building. Sie ordnet ein städtebauliches Raster, dem die filmische Präsentation folgt und das Jan-Christopher Horak als „a searching for new ways of seeing the ever-changing world, exploring discourses of a highly technological, highly urbanized environment. Like cubism, modernist photography and film deconstructed the omniscient point of view of central perspective, because – as was theroretically formulated – the vertical space of skyscrapers obliterated the horizon, leaving only extreme perspectives and angles [...]“<sup>700</sup> empfindet.

<sup>700</sup> Horak (1997), S.79.

Das Hochhaus, seine städtebaulichen und architektonischen Konturen und Flächen, werden im Film benutzt, um eine neue ästhetische Darstellungsart zu kreieren. Daher könnte man behaupten, dass die materiellen Komponenten und Eigenschaften des Stadtraums nicht nur mit dem neuen kinematografischen Apparat in neuen Zusammenhängen gezeigt werden, sondern dass diese Komponenten selbst bestimmte Betrachtungen vorgeben. Die kubistischen Baukörper mit ihren repräsentativen Fassadenflächen evozieren geradewegs eine Geometrisierung der Aufnahmen durch extreme Perspektiven und Blickwinkel. Nach Meinung der Filmwissenschaftlerin Olga Bulgakowa bedingt gerade „die optische, statische Wahrnehmung der Fassade, [...] die Parameter, die dem Illusionismus am besten dienen könnten.“<sup>701</sup> Im Gegensatz zur Oberfläche einer den Straßenraum begrenzenden, steinernen Fassade verbergen sich hinter ihr die Aktivitäten des mannigfaltigen Alltagslebens, die sich in ihren Innenräumen vollziehen.

<sup>701</sup> Bulgakowa (1995c), S.125.

Die physische Gestalt der im sachlichen Architekturstil erbauten Gebäude führt

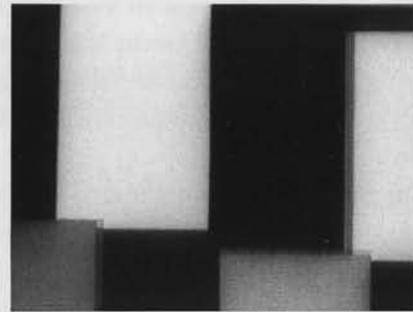
im Zusammenspiel von klimatischen und natürlichen Einflüssen - wie Tageslicht, Regen, Wind und Dunst - zu einer objektgebundenen, dabei jedoch sinnlich generierten Wahrnehmung. Als quasi dramaturgisches Element modelliert das natürliche und künstliche Licht und seine Führung die räumliche Dimensionen der Großstadt und/ oder erfindet sie sogar neu.

Im Film *Manhatta* ist es das Sonnenlicht, dass eine neue Erscheinung der Gebäude inszeniert. Es konturiert den Stadtraum und ebnet die vertikalen und voluminösen Gebäudemassen zu einem flachen abstrakten Muster, gleich einer dichten kubistischen Collage,<sup>702</sup> ein. Die vom Licht erhellten und vom Schatten verdunkelten Fassadenflächen erinnern an geometrische Kuben und Rechtecke aus Hans Richters Filmexperiment *Rhythmus 21* (1921). Die aus den gefilmten Bauwerken hervortretenden, stürzenden Linien und statischen Volumen versuchen laut Pressenotiz Paul Strands,<sup>703</sup> eine den Elementen gemalter, expressionistischer Filmsets ähnliche visuelle Wirkung zu erzielen. Dadurch verändert die Filmtechnik den physisch-materiellen und mehrdimensionalen Raum der Stadt, der als urbane Anonymität abstrakte und körperlose Fläche materieloser schwarzer und weißer Geometrien erscheint.

<sup>702</sup> Vgl. hierzu Christen; Flanders (Ed.) (2001). S.162.

<sup>703</sup> Horak (1997). S.85 „Restricting themselves to the towering geometry of lower Manhattan and its environs, the distinctive note, the photographers have tried to register directly the living forms in front of them and to reduce through the most rigid selection, volumes, lines and masses, to their intensest terms of expressiveness. Through these does the spirit manifest itself. They have tried to do in a scenic with natural objects what in "The cabinet of Dr. Caligari" was attempted with painted sets."

Abb. 114  
Charles Sheeler & Paul Strand: Manhatta 1921.  
Abb. 115  
Hans Richter: Rhythmus 21. 1921-23.



Unter dem Einfluss von Tageslicht verändert sich auch der regennasse Stadtraum Amsterdams. In Ivens Film *Regen* wird der urbane Raum zur Reflexionsoberfläche seiner selbst, die ihn nahezu unsichtbar und atmosphärisch verhüllt spiegelt. Hier beeinflussen die Witterungsbedingungen die Repräsentation von Stadt und Architektur, die zum Vermittler ihrer filmischen Interpretation wird. Die Raumeindrücke der Stadt, ausgelöst durch Licht und Regen, lassen mit den Worten Béla Balázs ‚ihr eigenes Thema stofflos werden‘.<sup>704</sup> Nicht das städtische Objekt im Raum, sondern die Bilder von Regentropfen auf Fensterscheiben und Blättern auf Wasseroberflächen sind die wirklichen, visuellen Eindrücke und Illustrationen, die als plane Spiegelungen stofflos dargestellt werden. Amsterdams Oberflächen, der Asphalt auf den Straßen, die Fensterscheiben oder das Wasser in den Kanälen fungieren als Trägerschicht ihrer kontextlosen und imaginären Reflexionen. Mittels ihnen erzeugt die Filmkunst ein immaterielles und entmaterialisiertes Bild vom städtischen Raum. Diesem Bild gehen in der abstrakten Darstellungsform, ähnlich der Hochhäuser von Manhattan, jegliche konkrete Gegenständlichkeit und objekthaften Merkmale verloren. In ihr überlagern sich zeitgleich moderne Perspektiven und romantische Elemente und lassen statt einer entfremdenden (De)fragmentation ein harmonisches Kontinuum der urbanen Räume entstehen. Die atmosphärischen Momente umhüllen die starren und technischen Bauwerke aus Stahl und Beton und hauchen ihnen Dynamik und zugleich romantisches Leben ein.

Auch in Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* führt das Licht zu einer veränderten Erscheinung der urbanen Räume. Mit dem Kunstlicht, besonders dem Schaufensterlicht und den Leuchtreklamen verschwindet bei Nacht die räumliche Ästhetik<sup>705</sup> der Straßen und Gebäude. Dem dreidimensionalen Raum gehen seine Räumlichkeiten,

<sup>704</sup> Balázs (1980). S.181.

<sup>705</sup> Vgl. hierzu Virilio (1986). S.72.

seine Konturen und atmosphärischen Stimmungen überall dort verloren, wo seine Wände und Fassaden vom Dunkel der Nacht abgegrenzt werden, wo die Lichtwirkung endet. Die mehrdimensionale Gestalt der Architekturen wird zum flachen Bild und fungiert als Leinwand, auf der die nächtlichen Bewegungen von Verkehr und Passanten ablaufen. Den Schauplatz des großstädtischen Nachtlebens gestalten laut Schivelbuschs Beschreibungen „das erleuchtete Schaufenster als Bühne, die Straße als der dazugehörige Theatersaal, und die Passanten als Publikum [...]“<sup>706</sup> Es entsteht ein neu-erfundener Straßenraum, der sich als Boulevard, gewissermaßen als Innenraum im Freien, herausbildet. In der Berlin-Sinfonie illuminiert das Licht die Räume in doppelter Art: zum einen im Außenraum, der zu flachen Reklame-Prospekten de-generierenden Fassaden und Schaufenstern, zum anderen im Innenraum der Schauspiel- und Lichtspielhäuser, Varietés und Manegen, die für eine zusätzliche visuelle Unterhaltung sorgen.

Mit diesen Variationen definieren und gestalten sich die Darstellungen materiell-konkreter Räume. Sowohl ihre Architekturen selbst (Equitable Building) als auch ihre sie umgebenden städtischen Situationen, die aufgrund von u.a. witterungsbedingten Faktoren wie Licht, Wind und Regen<sup>707</sup> entstehen, greifen in den Darstellungs- und letztendlich Wahrnehmungsprozess ein.

So beschreibt der Kunsthistoriker Bernhard Berenson, wie eine einzelne, technische Erfindung alle anerkannten Vorbilder der Kunst umstürzte: „Ich kann nicht genug betonen, wie sehr ich dieses unschuldige Ungeheuer hasse, das im Begriff ist, die Welt, die ich liebe, zu zerstören. Es wird die von mir geliebte Welt vernichten, die Welt, die auf eine Betrachtungsweise auf gleicher Ebene oder des Aufblickens gegründet ist, in anderen Worten, die gesamte Art des Betrachtens, die der Künstler gelernt hat, die Gesetze der Perspektive, die Art, die Dinge von einem fixierten Punkt auf der Erde anzusehen...“<sup>708</sup> Seine Verärgerung gilt dem Flugzeug, von dem aus ständig neue Ansichten der Welt sichtbar werden. Die Veränderungen in Technik und Baukunst eröffnen dem bildnerisch-künstlerischen Denken ungeahnte Dimensionen: der Blick aus dem Flugzeug oder Wolkenkratzer enthüllt neue Dimensionen und Sehweisen auf den Raum.

Es ist die Stadt selbst, deren Komponenten die Künste animiert, neue Räumlichkeiten zu erobern und ein neues Raumbewusstsein zu entwickeln. In Analogie zu Berensons persönlicher Erfahrung, besitzt der Beobachter der Stadt, sprich der Zuschauer des Films, keinen festen Ort (die Straße) mehr, von dem einst der Flaneur berichten konnte.



<sup>706</sup> Schivelbusch (2004). S.143.

<sup>707</sup> Vgl. hierzu Ivens, der den Regen als das lyrisch-spezifische Element seines Filmes dem Land zuordnet: „das kommt von Holland: vom Meer, von den Wolken und allem.“ Lataster (1986). S.347.

<sup>708</sup> Killian (1970). S.109: "I cannot tell you how I hate this innocent monster which is going to destroy the world I love. It will destroy the world I love, the world of level vision or vision from down upwards, in other words, the whole way of looking at things that the artist had been taught to expect, all the rules of perspective, the sense of looking at the solid objects from one fixed place on the earth." Übersetzung nach Kultermann (1977). S.11-12.

Abb. 116  
Charles Sheeler & Paul Strand: Manhatta 1921.

Abb. 117  
Walter Ruttmann: Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. 1927.

Abb. 118  
Tōkyō Insitute for Municipal Research Fukkō Teito Shinfoni (1929)

Abb. 119  
Adalberto Kemeny/ Rudolf R. Lustig: São Paulo. A Symphonia da Metropole. 1929.

Er befindet sich nun nicht nur zwischen den Gebäuden, sondern über ihnen und unter ihnen. Neben den neuen Gebäuden (Hochhäuser) sind es die Verkehrsmittel (Hoch- und Untergrundbahnen, Flugzeuge), die zu mehrdimensionalen und polyperspektivischen Wahrnehmungen befähigen. Ungewöhnlich ist die Perspektive von oben nach unten, die Rückschlüsse auf den direkten Einfluss moderner Hochhausarchitekturen zulässt und den Bewohnern eine Wahrnehmung offeriert, aus deren Perspektive heraus sie ihre Stadt fast nie ansehen. Nicht selten entschwinden dem Betrachter dabei sowohl der Maßstab, die konkrete Materialität der gigantischen Räume und Gebäude der Großstadt wie das Gespür für das Körperliche und Materielle. Aus einer Faszination heraus setzt der Film eine fotografische und statische Darstellung der Gebäude um, die nun ihre Volumen, Linien und Massen, Muster und Strukturen signifikant werden lässt.

In der gegenseitigen Prägung beflügelt der moderne Stadtraum die Perspektiven und Einstellungen des Films, während die filmische Repräsentation umgekehrt dessen Wahrnehmung rückwirkend beeinflusst. Und dies ist das spezifische Charakteristikum der Stadtsinfonien. Auf diese Weise prägt die Repräsentation einerseits die Art stilisierter Darstellung - und wird andererseits zugleich durch die künstlerische Intervention verändert. Rodtschenko beschreibt diese sich gegenseitig bedingenden Vorgänge in seinem bereits zitierten Aufsatz zur *zeitgenössischen Fotografie* (1928), die seine Fotografien der *Neuen Sachlichkeit* prägen.<sup>709</sup> Als Ergebnis dieser permanenten, interdependenten Wechselwirkung zwischen den Motiven und Strukturelementen der Stadt und ihrer Wahrnehmung lässt sich ein fortwährendes Transformieren und Anpassen der Sehweisen auf die Stadt verzeichnen, die der Film als neue Relation zwischen Mensch und Stadtraum, zwischen Konkretheit und Abstraktion der Dinge immer wieder aufzeigt.<sup>710</sup>

In Konsequenz dessen nimmt der urbane Raum teil an einer durch den Film geprägten und transformierten Wahrnehmung der Lebenswelten. Es ist ein visuelles Entdecken und Empfinden, das sich Anfang des 20. Jahrhunderts prägnant vollzog. Der urbane Raum, der nach Koch „sowohl im gebauten wie im Bildraum eine Matrix für den filmischen Raum [...]“<sup>711</sup> angelegt hat, erfährt eine mediengenerierte Verwandlung. Die Stadtsinfonie, mit ihren wirklichkeitserschließenden, realistischen und formgebenden Tendenzen verwandelt den Raum, der nach Moholy Nagys Studien als „raum in allen dimensionen, raum ohne begrenzung [...] : gewaltige zahl von beziehung“<sup>712</sup> betrachtet werden kann. Im Ergebnis wird der urbane Raum weniger als architektonisches Raumgebilde, denn als reduzierte Form und grafisches Muster sichtbar. Hinter beidem verbergen sich die Erfahrungen der Räume, mit denen die Städte - wie Berlin und Amsterdam - nicht über ihre modernen und monumentalen Bauwerke oder ihre spektakulären Perspektiven - dargestellt werden, sondern als vitales Netzwerk von Aktivitäten und Stimmungen. Analytisch im Stil der Sinfonie komponiert, erzeugen Fragmentierung und Kontrastierung von Maßstab, Perspektive, Zeit und Bewegungsrichtung abstrakte, städtische Porträts, die der montierten Skizze von Moholy-Nagys Großstadt gleichen. Mit Ästhetik und Poesie entführen die visuellen Darstellungen in imaginierte Welten, die mit den vorgefundenen Motiven der Stadt und den optisch-technischen Mitteln des Films eine Vision von urbanem Raum erzeugen. Denn, so konstatiert Kracauer in seinem Aufsatz *Die Errettung der physischen Realität*, die Funktion des Films „ist nicht, die Realität widerzuspiegeln, sondern eine Vision von ihr zu vergegenwärtigen.“<sup>713</sup>

Somit entwickelt der sinfonische Großstadtfilm zusammen mit der physischen Realität der Stadt die von Kracauer prophezeiten visionären und imaginären Vorstellungen ihrer Räume und Architekturen. Es sind Vorstellungen, mit denen neue Raumdimensionen und -funktionen reflektiert und erschlossen werden. Daher lassen sich die Stadtsinfonien gerade nicht als wirklichkeitsblind verstehen, vielmehr als künstlerisch-ästhetische Ideen einer großstädtischen Wirklichkeit. Allerdings muss angemerkt werden, dass Giersons und

<sup>709</sup> Vgl. hierzu Kap. CII 3.1.3

<sup>710</sup> Vgl. hierzu Weiss (1995). S.7.

<sup>711</sup> Koch (2005). S.9.

<sup>712</sup> Moholy-Nagy (2001). S.222.

<sup>713</sup> Kracauer (1985). S.390.

Kracauers Kritik<sup>714</sup> gerechtfertigt ist, betrachtet man die formalen Strukturprinzipien und Techniken der Stadtsinfonie. Schnitt und Montage übergehen zum Teil die von beiden Autoren gewünschten tiefgründigeren Aussagen zu Bedeutungen und Motiven der modernen Großstadt.<sup>715</sup>

<sup>714</sup> Ebd. S.394.

Während die Stadtsinfonie eine zukünftige Vorstellung von Stadt produziert, bleibt sowohl der Benutzer der Stadt als auch der Betrachter des Films in der Gegenwart gefangen. Bei der Konfrontation mit den physischen Räumen werden deren filmische Darstellungen aufgerufen, die sich mit der Betrachtung auf die Benutzung und Erfahrung auswirken. Derart verstärkt der Film beispielsweise die physische Wirkung der Gebäude - die in ihrer Dimension wie der des Verlagshauses Mosse in Berlin riesig erscheinen - und die Zwischenräume - die eine schluchtenartige Wirkung erzeugen - und die in der Gleichzeitigkeit von Sehen (Film) und Erleben (Stadt) wahrgenommen wird.

<sup>715</sup> Vgl. hierzu Kap. DII.1. Zitat Horak. S.164-165.

Ob in der Abweichung oder Übereinstimmung von visuell und leibhaftig wahrgenommener, vorgefundener und imaginiertes Welt: der Film entfaltet das materiell-physische und elastisch-veränderliche Gewebe der Großstadt, ihrer alltäglichen Situationen und Geschehnisse. Die Darstellungen der Stadtsinfonien veranlassen uns dazu, so formuliert Kracauer seine resümierenden Überlegungen zum Film, „unsere gegebene materielle Umwelt nicht nur zu würdigen, sondern überall hin auszudehnen. Sie machen aus der Welt virtuell unser Zuhause.“<sup>716</sup> Mit dieser Einstellung wird die Unterscheidung zwischen Dokument und Imagination hinfällig, da der urbane Raum der Großstadt für ihren Nutzer in der Realität oder ihren Beschauer im Film als eine Gleichzeitigkeit ihrer physisch urbanen Räume und medialer Repräsentationen existiert.

<sup>716</sup> Kracauer (1985). S.394.

### II.3. Rückkopplungen zwischen der Wahrnehmung des materiellen Raums und seiner filmischen Darstellung

#### II.3.1 Aus der Sicht des Regisseurs

In den bisherigen Erläuterungen zur Stadtsinfonie - insbesondere zur visuellen Sinfonie, Kapitel CII 5.5 - werden die raumkonstruierenden Visionen der Filmemacher erwähnt. Anregungen zu diesen erhält z.B. Walter Ruttmann vom Zeitgenossen Carl Mayer, durch dessen euphorisierte Eindrücke, die sich ihm beim Spaziergang in der Abenddämmerung Berlins vom Bahnhof Zoo zur Gedächtniskirche boten: „Züge donnerten. Lichter! Autos! Menschen! [Straßen, Plätze, ganze Komplexe Berlins blendeten gleichsam in mir auf - durch- und ineinander.] Alles schnitt sich ineinander! Von den Abendglocken der Kirche überklungen.“<sup>717</sup> In der simultanen Wahrnehmung überlagern sich auch für den Drehbuchautor die visuellen und akustischen Impressionen eines modernen Großstadtwesens. Sie lüften aber zugleich, so gibt es Julius Außenberg, Generaldirektor der deutschen Fox-Gesellschaft 1927 zu Protokoll, den „seelischen Kern einer Riesenstadt [...], um ihr wahres Gesicht in sozialer, sittenschildernder, technischer, zivilisatorischer, romantischer und -rhythmisch-musikalischer Beziehung aufzudecken.“<sup>718</sup>

<sup>717</sup> Mayer (1989). S.115.

<sup>718</sup> Außenberg (1989) S.116.

Die Absichten des Regisseurs der Berlin-Sinfonie sind dennoch andere. Ruttmanns Anschauungen über die Ausdrucksmittel der Kinematografie - die er im vermutlich zwischen 1913-17 notierten Aufsatz *Kunst und Kino* vermerkt - konzentrieren sich auf die: „Formen, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten mit all dem ihnen innenwohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber die optischen Phänomene, die zeitliche Entwicklung einer Form aus der anderen.“<sup>719</sup> Hier erachtet Ruttmann die Hauptaufgabe des Filmbildners in der optischen Komposition eines Werkes: eines Werkes, das formale Forderungen und

<sup>719</sup> O. V. (November 1969). S.228. Vgl. hierzu auch Außenberg (1989). S.116.

ästhetische Werte erfüllt, um eine bewusste Vermittlung eines bestimmten Ausdruckes mit künstlerischen Mitteln zu erzielen. In Anbetracht der Aussage des Auftraggebers Außenberg gelingt Ruttmann die bildhafte Vermittlung der Wirklichkeiten sichtbarer Dinge. Nach der Meinung des Regisseurs Thomas Kuschel verdeckt der Künstler seine eigenen Absichten unter dem Mantel der Formen- und Funktionsgleichheit, mit der formale Beziehungen zwischen Inhalten und Formen in der Assoziationsmontage hergestellt werden.<sup>720</sup>

<sup>720</sup> Vgl. hierzu Kuschel (1965). S.151.

Als optische Erscheinungen zerfließen und konfigurieren sich die Räume der Stadt Berlin zu ungewissen Gestalten und Konturen. Die Gegenständlichkeit verflüchtigt sich, wo eine ästhetische Betrachtungsweise im visuellen Sinne beabsichtigt wurde. Bei der Repräsentation der Großstadt folgte Ruttmann dem eigenen Bekunden nach seiner schöpferischen Emotion, die sich auf das Nachspüren und Erfinden der städtischen Dynamik konzentrierte: „Ich glaube, dass die meisten, die an meinem ‚Berlin-Film‘ den Rausch der Bewegung erleben, nicht wissen, woher ihr Rausch kommt. Und wenn es mir gelungen ist, die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen, dann habe ich mein Ziel erreicht und damit den Beweis gegeben, dass ich recht habe.“<sup>721</sup> Der Rausch der Bewegung, der Züge, Lichter, Autos und Menschen, der bereits Carl Mayer an eine Sinfonie denken läßt, wird zum unmittelbaren Ausdruck filmischen Empfindens. Aus der Sicht des Regisseurs werden die aktuellen Schauplätze der Stadt mit Fokus auf deren rhythmische und optische Dynamiken genutzt, um zeitgenössische Verhältnisse zu zeigen, zugleich zu stimulieren oder gar authentisch zu vermitteln.

<sup>721</sup> Georgen (1989). S.73..

### II.3.2 Aus der Sicht des Rezensenten

Einen Einblick in die Wahrnehmung von urbanem Raum aus der Sicht des Rezipienten gewährt manche Filmrezension der Tages- und Fachpresse. Nahezu einstimmig wird Kritik geäußert an den Städtebildern, die wahrgenommen werden als fragmentarisch und identitätslos, kompositorisch aneinandergereiht. Mit dem Filmepos der Stadtsinfonie sollte hingegen gerade versucht werden, an Hand technischer und sachlicher Formen eine objektive statt subjektive Wirklichkeit der Großstadt wiederzuspiegeln.

*Die Filmwoche* äußert mit dem Artikel *Kritik der Leinwand - Berlin, Sinfonie einer Großstadt* am 05. Oktober 1927 ein Missfallen sowohl am inhaltlichen Topos als auch an der Repräsentationsform von Ruttmanns technisch gelungenem Filmexperiment *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* - hinter dem sich jedoch „kein Berliner Gesicht, sondern ein Großstadtgesicht schlechthin“<sup>722</sup> verbirgt. Diese Kritik ist eher metaphorisch zu verstehen, da den Gesichtern aller Gesellschaftsklassen in Ruttmanns Film großer Ausdruck zugesprochen wird (den Füßen allerdings ebenso.) Daher lässt sich die Aussage einerseits auf dessen unzureichend dokumentierten städtischen Identifikationsarchitekturen beziehen, andererseits auf die vom einheitlichem Kunstwillen geformten Bildern der Quartiere mit ihren Gebäuden, Reklameschildern, Schaufenstern und Passanten. Sind es aber nicht gerade diese „fehlenden“ und „gleichförmigen“ Bilder einer identifizierbaren, großstädtischen Realität, die uns ihre verborgenen Räume und Eigenheiten entdecken läßt? Zugleich wird eine Enttäuschung am verhängnisvollen Schlagwort der Zeit „Rhythmus“ zum Ausdruck gebracht, an dem gerade die Berlin-Sinfonie gescheitert sei: „Eine Großstadt, eine Weltstadt, ein ‚heutiges Leben‘ muß Rhythmus haben, man muß den ‚Rhythmus‘ verstehen, in ihm leben, in ihm ‚schwingen‘ [...]“<sup>723</sup> Die Menschen zum Schwingen zu bringen war Ruttmanns filmische Intention, die laut Meinung des Rezensenten nicht umgesetzt worden zu sein scheint, obwohl das Kompositionsschema der Sinfonie sowohl das Empfinden der Zuschauer für bestimmte Ereignisse vorzeichnete und hinterfragte, als

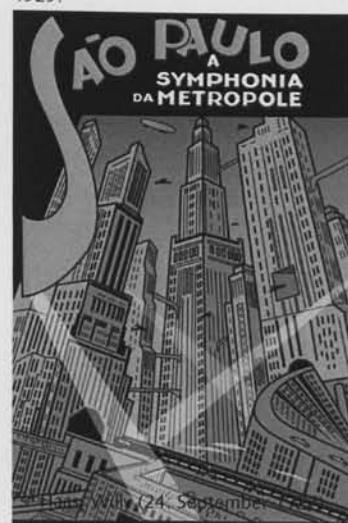
<sup>722</sup> O. V. (05. Oktober 1927). S.949f.

<sup>723</sup> Ebd.

auch deren Emotionen begleitete und gezielt lenkte. Für ihn sind im Vergleich zur Realität die Bewegung und der Rhythmus im Film nur Schein, nur Oberfläche, nur Äußerliches: „die Bahnverbindungen, die Arbeit in einer Glasbläserei, Baggararbeiten bei irgendeiner Bahndammbugdelei, ein Strich unter den Linden, Tanzparoxysmen in einer Nachtbar, Gemüsewagen hinter der Zentralmarkthalle...nein, das alles ist keine Symphonie [...]“<sup>724</sup> Als identitätslose und unrhythmische Präsentation einer beliebigen Metropole verkünden auch Siegfried Kracauers Worte in der *Frankfurter Zeitung* vom 13. November 1927 die Berlin-Sinfonie als eine schlimme Enttäuschung. Die Stadt im Großstadtfilm zeige sich unvollständig und noch nicht einmal „wie es sich einem bescheidenen, anständigen Beobachter darstellt.“<sup>725</sup> Anstelle dessen werde ein nach Tageszeiten geordnetes Berlin mit den dazugehörigen urbanen Ausschnitten in euphorischer Oberflächigkeit komponiert. Der Sinn der erdachten Großstadt besteht dabei für Kracauer darin, „die Kontraste ungelöst in sich einzuschlucken.“<sup>726</sup> Aneinandergereihte Fetzen symbolloser Details: Säulen, Häuser und Plätze erschaffen einen „schauderhaften Abdruck“ der Stadt, der keiner Wirklichkeit entnommen ist.

Die Rezensionen über die Berlin-Sinfonie erweisen sich als ernüchternde und die Stadtsinfonie entzaubernde Bewertungen. Ähnliches lässt sich ebenfalls über die Amsterdam-Sinfonie lesen. Der Regisseur Joris Ivens schreibt in seinem Buch *Die Kamera und ich*: „Die ernst zu nehmende Kritik an meinem Film [Regen] richtete sich auf seinen Mangel an ‚Inhalt‘. In gewissem Sinn war diese Kritik treffend. Ich hatte es unterlassen, die Reaktionen der Menschen einer Großstadt auf den Regen hinreichend zu betonen. Alles war meiner ästhetischen Perspektive untergeordnet.“<sup>727</sup> Ivens Selbstkritik, so berichtet der Artikel Porträt eines großen Filmkünstlers in *Neuer Weg* am 21. November 1960, bezieht sich wahrscheinlich auf eine Filmvorführung vor Moskauer Regisseuren, die im Film handelnde Menschen vermissten, die mittels Arbeit die bestehenden Zustände in der Welt verändern.<sup>728</sup> Zugleich wurde das allgemeine, nicht zur Darstellung kommende Geschehen des Films als starke Enttäuschung gewertet.

Fast einstimmig äußern die Rezensenten der Stadtsinfonien Kritik an einer objektiven und wertungsfreien „Aneinanderreihung verschiedenster Aufnahmen“ urbaner Räume und Handlungen in ihnen. Sie bemängeln, dass die Darstellungen vor allem ästhetischen und künstlerischen Vorgaben folgen. Übereinstimmend zu Ruttmanns Absichten wertet Balász die Berlin-Sinfonie als „Stimmungsergebnis“<sup>729</sup> dynamisch sich ändernder Eindrücke, die visuell erfahren und mit dem Assoziationsrhythmus der Montage zum Ausdruck gebracht werden. Ein solches Resultat zeigt sich als mit der von Benjamin beschriebenen Rezeption der Zerstreuung als zeitgemäße Wahrnehmungsform im Einklang.<sup>730</sup>



724 Ebd.

725 Kracauer (13. November 1927).

726 Ebd.

727 Ivens (1974). S.30. Auch Hulsker (Spring 1933). S.149 „It was a film which lacked foundation – a film from which man and his soul are absent“

728 O. V. (21. November 1960)

729 Balász (2001a). S.89.

730 Benjamin (1963). S.40f.

Abb. 120-121  
Walter Ruttmann: Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. 1927.  
Abb. 122  
Adalberto Kemény/ Rudolf R. Lustig: São Paulo. A Sinfonia da Metropole. 1929.

### III. In der Gegenwart: Ausblick

„Morgen – in zwanzig Jahren – wird man über den Film ‚Berlin, die Symphonie einer Großstadt‘, noch mehr lachen“, schreibt der *Film-Kurier* am 24. September 1927. „Der pompöse Titel wird sehr belustigend wirken. ‚Das Menuett einer Kleinstadt‘ – wird irgendein Filmkritiker in zwanzig Jahren ironisch sagen.“<sup>731</sup> Mit dieser, die Berlin-Sinfonie aus heutiger Sicht stark unterschätzenden, fast abwertenden Aussage hat sich der Autor Willy Haas außerordentlich getäuscht. Die Kritik an den Stadtsinfonien in den Zwanziger Jahren richtet sich, wie exemplarische Filmrezensionen zeigen, gegen deren vermeintlich vordergründige großstädtische Impressionen, gegen deren sorgfältig und ästhetisch umgesetzte zeitliche und räumliche Kompositionen um suggestive Wirkungen zu entfalten. Da, wie im Kapitel der Filmauswahl (CII 5.2) aufgezeigt, den Erstlingswerken der Stadtsinfonien weitere folgten – und immer noch folgen – ist die Stadtsinfonie aus heutiger Sicht als durchaus wirkungsmächtige Hommage im Sinne einer geistvoll-zukunftsweisenden und innovativen Darstellung der Großstädte zu werten. Die sich in den 1920er Jahren etablierende Filmform – der sinfonische Großstadtfilm oder auch Wirklichkeits- und Tatsachenfilm – übt einen Nachhall bis in die Gegenwart aus.

<sup>731</sup> Haas (24. September 1927).

In Anlehnung an Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* aus dem Jahre 1927 entsteht z.B. im Jahr 2002 Thomas Schadts *Berlin. Sinfonie einer Großstadt* und 2008 Volker Heises *24h Berlin - Ein Tag im Leben*. Mit der fast gleichnamigen Großstadtdarstellung visualisiert der Regisseur Schadt das Anliegen, „städtische Atmosphären, Gefühle, Befindlichkeiten herauszuarbeiten. [...] Es gilt, das übergreifende, allgegenwärtige Thema ‚Stadt‘ zu dokumentieren, ohne das spezifische, originelle Berlin zu übersehen.“<sup>732</sup> Volker Heise hingegen liefert ein noch subjektiveres Vorgehen mit seiner Aneignung der Stadt.<sup>733</sup>

<sup>732</sup> Schadt (September 2001). S.64.

<sup>733</sup> Vgl. hierzu Jauer, Kilb (13. September 2008). S.44.

Was unterscheidet aber die visuellen Dokumentationen Berlins zu Beginn des 20. und 21. Jahrhunderts? Die gegenwärtige Sinfonie kann als Beispiel für filmische Großstadtbilder vor und nach dem pictorial turn angesehen werden, schreibt die Medientheoretikerin und -geschichtlerin Inge Münz-Koenen über die *Stadtmotive und Bildformeln 1927 und 2002. Zwei Berlin-Sinfonien*.<sup>734</sup> Die Stadtsinfonie im 20. Jahrhundert war, wie die vorliegende Arbeit belegt, an dieser Umstellung zentraler Sehgewohnheiten beteiligt. Wo Ruttmann mit seinen Filmbildern ein artifizielles Berlin mit wahrnehmungsleitenden Motiven der Moderne – den Schienensträngen und Verkehrsmitteln, den Konsumwelten und Leuchtschriften – erzeugt, lässt Schadt im Vergleich zu Ruttmann seine Zuschauer durch eine ihnen vertraute Bilderwelt bewegen, die allerdings mit Identifikationsmerkmalen überladen ist und von den gegenwärtigen Medien geprägt. Wo Ruttmann nur beiläufig das klassische Berlin u.a. mit Dom und Schloss einblendet, zeigt Schadt eine ganze Reihe zentraler Berliner Wahrzeichen (Fernsehturm, Siegessäule, Brandenburger Tor, etc.). Der Regisseur reagiert nun, aber beeinflusst nicht mehr die Sehgewohnheiten des 21. Jahrhunderts. Diese Aussage bezieht sich sowohl auf die von ihm porträtierten Motive als auch auf seine Darstellungsstile. Fast anbiedernd greift der Film auf den schwarz-weiß-Charakter der Stummfilme zurück, um – in Analogie zu Ruttmanns Sinfonie – die gewählten Motive damit zu überziehen. In das Spektrum der Themen reihen sich u.a. Aufnahmen von einer Großbäckerei, von Arbeitern an Maschinen, Aufzügen in Bürogebäuden und einer Briefe sortierenden Angestellten auf dem Postamt. Die Einzelbilder begleitet eine Musik, die nicht die innerbildlichen Rhythmen selbst betont, sondern sie eher verzerrt.

<sup>734</sup> Vgl. hierzu Münz-Koenen (2006). S.439f.

Schadt kapituliert bedauerlicherweise, so ist zu vermuten, vor seiner übermächtigen Vorlage Ruttmann und kreiert kein neues, eigenes Berlin-Porträt, mit dem sich nun wiederum ein neues, visuell signifikantes Verständnis heutiger Raumwahrnehmung und -orientierung gewinnen ließe. Insofern lässt sich der Aussage des Medienwissenschaftlers

Karl Prümms nicht zustimmen, nach der sich Schadts Film bis in den Titel hinein „als bloße Umkopie“<sup>735</sup> des Originals erweist.

<sup>735</sup> Prümm (2005), S. 421.

Ursprünglich sollten zu genau diesem Fragenkreis nun auch Ausschnitte aus Interviews mit Regisseuren unserer Zeit folgen. Da die umfassendere inhaltliche Beschäftigung damit aber den Rahmen der Arbeit sprengen würde, sei nur eine Auseinandersetzung mit dem von Felix Lenz erstellten Filmprojekt *What is a minute, Lumière?* kurz skizziert.<sup>736</sup> Der Film zeigt die urbanen Räume der Stadt Frankfurt a. M. überwiegend im Winter 2006-2008. Er ist in Farbe gedreht und mit analogen Strukturprinzipien der Stadtsinfonie komponiert. Die Aufnahmen verweisen auf Konzepte der Lumières: sie dokumentieren den Raum mit einer statisch an einem Standort positionierten Kamera von der Straße aus oder aus leicht erhöhter Position mit einer Dauer von circa einer Minute. Mit diesen formalen Vorgaben richtet der Regisseur das Objektiv seiner Kamera auf Innenräume von Kaufhäusern, Bildungseinrichtungen oder den Supermarkt, auf Hauptbahnhof, Parkanlagen, Plätze, Straßen. Nur kurz bewegt er sich: zur Beobachtung eines Vogelschwarms und zur Erstellung einer städtischen Ansicht aus fahrendem Zug. Lenz verfolgt die Fragestellung, ob man aus vielen langen Einstellungen einen Film drehen kann, der eine Alltagsanalyse in Analogie zu den Straßenfilmen der Lumières, der Stadtsinfonie von Ruttman vornimmt, mit ebenso spannenden und zugleich unspektakulären Momenten. Der Frankfurt-Film orientiert sich an ihren analogen Strukturprinzipien, dem Tagesverlauf typischen Motiven. Er versucht, die im Bild jeweils bereits angelegte Bewegung und Vielschichtigkeit urbaner Räume in Bewegungsflüsse und Raumeinteilungen zu übersetzen. Die Herausforderung des Filmkonzeptes basiert – Lenz Aussagen zufolge – auf rhetorischen Überlegungen, bei denen die Vorführung der alten Methode und dessen Aufnahmen, das Neue lesbar werden lassen. UNVERSTÄNDLICH Was ist das neue Sichtbare, das diese Stadtsinfonie im 21. Jahrhundert zu präsentieren versucht? Wie bereits in den Stadtsinfonien Ende der 1920 Jahre deutlich wurde regeln auch hier die Infrastrukturen mit ihren technischen Einrichtungen den Bewegungsablauf der Metropole. Vernetzung und Enträumlichung werden zum aktuellen Thema, obwohl (und vielleicht gerade auch weil) es sich in Filmbildern schwer darstellen lässt. Gab zu Beginn des 20. Jahrhunderts die im ‚Neuen‘ gründende Euphorie für das Großstadtleben (Verkehrsmittel, Lichtreklamen, Architekturen, Masse, Beschleunigung, etc.) Anlass für das Entstehen der Stadtsinfonie, so konstituiert sie sich im 21. Jahrhundert – laut Regisseur Lenz – nunmehr aus der Prosa und aus dem Detail der urbanen Räume. Gerade weil uns eine mediengenerierte Welt die Welt vertraut gemacht hat, fühlt sich Lenz herausgefordert, einer visuellen Kultur gerade nicht zu folgen, die auf Perfektionismus ausgerichtet ist: farbgesättigt, mit Glanzlichtern bestückt, makellos inszenierte Aufnahmen.

<sup>736</sup> Das Interview zur Skizze befindet sich im Anhang der Arbeit S.239f.

Sein Film präsentiert keine perfekte Welt, sondern versucht das alltägliche Leben ungestellter und nicht fotogener Motive poetisch darzustellen. Mit nahezu banaler Szenerie visualisieren diesen Grundsatz seine Aufnahmen z.B. der Männer, die bei einem Fast-Food-Restaurant den Müll des Tages auf die Straße schieben oder einen Gemüseverkäufer, dem am Marktstand der Salatkopf beim Einsortieren entgleitet. Nicht die Regel und das Regelkonforme, sondern die Unregelmäßigkeiten werden zum Thema der Darstellungen. Sie zeigen das unspektakuläre Alltagsleben und verhelfen vielleicht dazu, die massenhaft produzierten und auf uns einströmenden fotografischen Bilder zu verstehen. Denn sie vergrößern dadurch – mit Verweis auf Karacauer – die „Errettung der äußeren Wirklichkeit“, d.h. die Anteilnahme am realen Leben. Diese Aussage lässt an die aktuelle Diskussion von *google street view* denken, deren filmische Dokumentation eine Art „Welt-Straßen-Sinfonie“ komponiert und objektive Gegebenheiten wiederspiegelt. Im Unterschied zu diesen „Datenbank-Filmen“ gelingt es der Stadtsinfonie, ein emotionales und subjektives Porträt des lebendigen Stadtorganismus zu erstellen, dem Menschen in seiner Umgebung. Dabei

betont die Musik nach wie vor die Mechanik des Lebens, die Hetze, die Unbehaustheit, was sich im Rhythmus und den Klangfarben niederschlägt. Die Musik wird auch in Lenz' Frankfurt-Sinfonie zur Interpretationsebene, die das Moderne kritisch interpretiert. Dazu bedient sie sich der Motive unserer Gegenwart und den Strukturprinzipien der Stadtsinfonie, um die besondere Filmform zu überprüfen, mit der sich die pulsierende Stadt mit minimalistischen und stilistischen Mitteln der Lumières darstellen lässt.

Ein allgemeines Resumé. Es wird deutlich, dass die filmischen Großstadtdarstellungen der Gegenwart mittels Rückbezug auf die Positionen der 1920er Jahre Stichworte einer zurückliegenden Moderne nutzen, um Bewusstsein zu sensibilisieren für die Wahrnehmung und dann auch Aneignung unserer zeitgenössischen physisch-materiellen Räume. Die besondere Filmform ist sowohl im 20. als auch im 21. Jahrhundert ein gern verwendetes „Instrument“ der Selbstfindung der Massengesellschaft in ihren Metropolen und zugleich deren Würdigung.<sup>737</sup>

<sup>736</sup> Vgl. hierzu Suchsland (14. Januar 2010), S.33.

Insofern bewährt sich die Stadtsinfonie, die einst zur visuellen Darstellung der Metropole künstlerisch geschaffen wurde, auch in unserer heutigen Zeit. Aber sie bewährt sich nicht mehr mit solch innovativ-visionärer und eindrucksvoller Ästhetik. Heutzutage ist - gegenüber der Vergangenheit - die gesamte beschleunigte und durchrationalisierte Wahrnehmung der medialisierten Lebenswelt geronnen zu konventionellen „Wahrnehmungsmustern“. Der Zuschauer eines Films hat sich an jene Form der Abstraktion und Reduktion gewöhnt, mit der großstädtische Räume repräsentiert werden. Was vormals verstörte, erregt heute keine Gemüter mehr. An die Stelle der Stadtsinfonien der 1920er Jahre sind eher Projektionen unserer gegenwärtigen großstädtischen Räume als ausgedehntes Stadtporträt getreten, die in der vorgefundenen Welt verharren - statt in die imaginäre Welt zu entführen. Am Beispiel von Felix Lenz' Stadtsinfonie lässt sich gar spekulieren, dass der Film den Blick von der imaginierten Welt zurück auf die real vorgefundene lenkt. Die Wahrnehmung ihrer urbanen Räume fokussiert deren Prosa und sublimen Details, die mittels dokumentarischer Bilder aufgezeichnet und als rhythmisch komponierte Stadtsinfonie, die verborgenen Momente des heutigen Alltagslebens darzustellen versucht.

Author and Title

1	...	...
2	...	...
3	...	...
4	...	...
5	...	...
6	...	...
7	...	...
8	...	...
9	...	...
10	...	...
11	...	...
12	...	...
13	...	...
14	...	...
15	...	...
16	...	...
17	...	...
18	...	...
19	...	...
20	...	...
21	...	...
22	...	...
23	...	...
24	...	...
25	...	...
26	...	...
27	...	...
28	...	...
29	...	...
30	...	...
31	...	...
32	...	...
33	...	...
34	...	...
35	...	...
36	...	...
37	...	...
38	...	...
39	...	...
40	...	...
41	...	...
42	...	...
43	...	...
44	...	...
45	...	...
46	...	...
47	...	...
48	...	...
49	...	...
50	...	...
51	...	...
52	...	...
53	...	...
54	...	...
55	...	...
56	...	...
57	...	...
58	...	...
59	...	...
60	...	...
61	...	...
62	...	...
63	...	...
64	...	...
65	...	...
66	...	...
67	...	...
68	...	...
69	...	...
70	...	...
71	...	...
72	...	...
73	...	...
74	...	...
75	...	...
76	...	...
77	...	...
78	...	...
79	...	...
80	...	...
81	...	...
82	...	...
83	...	...
84	...	...
85	...	...
86	...	...
87	...	...
88	...	...
89	...	...
90	...	...
91	...	...
92	...	...
93	...	...
94	...	...
95	...	...
96	...	...
97	...	...
98	...	...
99	...	...
100	...	...

## Abkürzungsverzeichnis

DVJS	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
AIZ	Arbeiter Illustrierten Zeitung
LBB	Lichtbildbühne
FZ	Frankfurter Zeitung
FAZ	Frankfurter Allgemeine Zeitung (Neugründung ab 1. November 1949)
DAZ	Deutsche Allgemeine Zeitung
ZWT	Zwischentitel

## Quellen und Literaturverzeichnis

### Archivalien

DIF Deutsches Filminstitut - DIF e.V.  
Deutsches Filmmuseum  
Schaumainkai 41  
D-60596 Frankfurt a.M.

Deutsches Filminstitut - DIF e.V.  
Filmarchiv - Filmverleih  
Friedrich-Bergius-Straße 5  
D-65203 Wiesbaden

ÖFM Österreichisches Filmmuseum Wien  
Filmarchiv & Vertov - Sammlung  
Heiligenstädterstraße 175  
A-1190 Wien

Bundesarchiv-Filmarchiv  
Fehrbelliner Platz 3  
D-10707 Berlin

Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen/ Filmverleih  
Potsdamer Straße 2  
D-10785 Berlin

European Foundation Joris Ivens - Europese Stichting Joris Ivens  
Arsenaalpoort 12  
NL-6511 PN Nijmegen

National Film Centre  
The National Museum of Modern Art (MOMA)  
3-7-6, Kyobashi, Chuo-ku, Tōkyō, 104-0031, J

Tōkyō Institute for Municipal Research  
Municipal Research Building, 1-3 Hibiya Koen,  
Chiyoda-ku, Tōkyō, 100-0012, J

Cinematca Brasileira  
Largo Senador Raul Cardoso, 207 - Vila Clementino  
04021-070 São Paulo, SP

Goethe-Institut São Paulo  
Departamento Cultural  
Coordenação Artes Visuais/Filmes  
Rua Lisboa, 974  
05413-001 São Paulo, SP

## Literatur

- Abel, Richard (1984): French cinema. The first wave 1915-1929. Princeton-New York.
- Abramow, N. (1960): Dsiga Wertow und die Kunst des Dokumentarfilms. In: Herlinghaus (Hg.): Dsiga Wertow (Dziga Vertov). Publizist u. Poet des Dokumentarfilms. Berlin. S.4-19.
- Abrell, Joachim (2003): Der Photograph Henry Peach Robinson. Berlin.
- Adorno, Theodor W.; Eisler Hanns (2006): Komposition für den Film. Frankfurt a.M.
- Agotai, Doris (2007): Architekturen in Zelluloid. Der filmische Blick auf den Raum. Bielefeld.
- Ai, Maeda (2004): Text and the city. Essays on Japanese modernity. Durham-NC.
- Akademie der Künste (Hg.) (1998): Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin.
- Albera, François (1998): Formzerstörung und Transparenz – Glass House, vom Filmprojekt zum Film als Projekt. In: Akademie der Künste (Hg.): Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Berlin. S.123-142.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (2005): Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl. Stuttgart.
- Albrecht, Donald (1989): Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion. Basel.
- Almandoz, Arturo (ed.) (2002): Planning Latin America's capital cities: 1850 - 1950. London.
- AlSayyad, Nezar (2006): Cinematic urbanism. A history of the modern from reel to real. New York.
- Alte Oper Frankfurt; Deutsches Filmmuseum Frankfurt (Hg.) (1985): Film und Musik. Programmheft Frankfurt Feste '85. Frankfurt a.M.
- Amelunxen, Hubertus von (1988): Die aufgehobene Zeit: die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin.
- Anelli, Renato (Dezember 2008): Die Verkehrsnetze von São Paulo. In: Archplus. H.190. S.16-21.
- Anger, Alfred (Hg.) (1966): Tieck, Ludwig; Franz Sternbalds Wanderungen [1798]. Stuttgart.
- Antheil, Georges (April 1926): Zeit. Mein Ballet Mécanique. In: Richter (Hg.): G: Zeitschrift für elementare Gestaltung. Nr. 5-6. o.S.
- Apollonio, Umbro (Hg.) (1972): Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909 - 1918. Köln.
- Apollonio, Umbro (2009): Futurist Manifestos [1914]. London.
- Arago, Dominique François (1980): Bericht über den Daguerreotyp [1839]. In: Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912. München. S.51-55.
- Arnheim, Rudolf (2002): Film als Kunst [1932]. Frankfurt a.M.
- Assev, M.N. (1982): Aus der achten Etage: Eine neue Weltsicht [02. August 1928]. In: Gaßner (1982): Rodcenko-Fotografien. München. S.8-9.
- Ast, Michaela (2002): Geschichte der narrativen Filmmontage. Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele. Marburg.
- Außenberg, Julius (1989): Das Experiment. [Illustrierter Film-Kurier. Nr.658. 1927] In: Goergen (Hg.): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin. S.116.
- Aurich, Rolf; Jacobsen Wolfgang (Hg.) (1998): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München.
- Avril, Frank (November 1936): Avantgardisten des deutschen Films. Walter Ruttmann. In: Der deutsche Film. H.5. S.135-136.
- Baier, Wolfgang (1964): Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle.

- Bainbridge, Caroline (2007): *The cinema of Lars von Trier. authenticity and artifice*. London.
- Bakker, Kees (Hg.) (1999): *Joris Ivens and the Documentary Context*. Amsterdam.
- Balázs, Béla (1980): *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Filmkunst*. 6.Aufl. Wien.
- Balázs, Béla (2001a): *Der Geist des Films [1930]*. Frankfurt a.M.
- Balázs, Béla (2001b): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]*. 1.Aufl. Frankfurt a.M.
- Barber, Stephen (2002): *Projected cities*. London.
- Baudelaire, Charles (1980): *Die Fotografie und das moderne Publikum [1859]*. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912*. München. S.110-113.
- Baumert, Heinz (Hg.) (1965): *Beiträge zur deutschen Filmgeschichte*. Berlin.
- Baumgarth, Christa (1966): *Geschichte des Futurismus*. Reinbek b. Hamburg.
- Bazin, André (1975): *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Köln.
- Bazin, André (1981): *Ontologie des photographischen Bildes*. In: Wiegand (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie: Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a.M. S.257-266.
- Bazin, André (2005): *Die Entwicklung der kinematografischen Sprache (1958)*. In: Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5.Aufl. Stuttgart. S.256-274.
- Beaumont-Maillet, Laure (1992): *Atget - Paris*. Hamburg.
- Becker, Sabina (1993): *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900 - 1930*. St. Ingbert.
- Behne, Adolf (15. Dezember 1921): *Der Film als Kunstwerk*. In: *Sozialistische Monatshefte*. H. 20. S.1116-1118.
- Behne, Adolf (1978): *Die Stellung des Publikums zur modernen Literatur (1926)*. In: Kaes (Hg.): *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen.
- Behr, Adalbert; Hoffmann Alfred (1984): *Das Schauspielhaus in Berlin*. Berlin.
- Behrens, Peter (1977): *Einfluss von Zeit- und Raumausnutzung auf moderne Formentwicklung [1914]*. In: Schumacher (Hg.): *Lesebuch für Baumeister*. 2.Aufl. Berlin. S.427-431.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (1973): *Schriften zum Film: Dziga Vertov*. München.
- Beilenhoff, Wolfgang (Hg.) (1974): *Poetik des Films*. München.
- Belke, Ingrid; Renz, Irina (1989): *Siegfried Kracauer: 1889-1966*. Marbach am Neckar.
- Beller, Hans (2000): *Onscreen, Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*. Ostfildern b. Stuttgart.
- Beller, Hans. (Hg.) (2002): *Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. 4.Aufl. München.
- Belloi, Livio (1995): *Lumière und der Augenblick*. In: Kessler (Hg.): *Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel.
- Benevolo, Leonardo (2000): *Die Geschichte der Stadt*. 8.Aufl. Frankfurt a.M..
- Benjamin, Walter (1963): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: drei Studien zur Kunstsoziologie*. Einmalige Sonderausg. Frankfurt a.M.
- Benjamin, Walter (1977): *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. In: *Ausgewählte Schriften*. 1: *Illuminationen*. Frankfurt a.M.
- Berger, Jürgen (Red.) (1977): *Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik*. Berlin.
- Bergius, Hanne (2000): *Montage und Metamechanik. Dada Berlin - Artistik von Polaritäten*. Berlin.
- Bering, Kunibert (Hg.) (1986): *Raubegriff in dieser Zeit. Bildräume - Realräume - Zeitraum - Raumbewußtsein; Vorträge aus dem Verlagskolloquium 1985 in Bochum*. Essen.
- Berthold, Margot (1979): *Cabiria: ein Film von Giovanni Pastrone*. München.
- Bertonati, Emilio (Hg.) (1978): *Das experimentelle Photo in Deutschland: 1918-1940*.

München.

- Beyerle, Mo (1992): Ästhetische Erfahrung und urbane Idylle: Jay Leydas „A Bronx Morning“ (1931). In: Warth; Welz (Hg.): Amerikastudien-American studies. Großstadt Darstellungen im amerikanischen Dokumentarfilm. Mainz. S.75-84.
- Billeter, Erika (1979): Amerika: Fotografie 1920-1940. Zürich.
- Billeter, Erika (Hg.) (1997): Skulptur im Licht der Fotografie: von Bayard bis Mapplethorpe (Ausstellungskatalog). Bern.
- Bitomsky, Hartmut (15. September 1976): Das goldene Zeitalter der Kinematografie. In: Filmkritik. Jg.20. H.9.
- Blossfeldt, Karl (1928): Urformen der Kunst: photographische Pflanzenbilder. Mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. Berlin.
- Boberg, Jochen; Fichter Tilman; Gillen Eckhart (Hg.) (1986): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. Bd.2. München.
- Boberg, Jochen (1986): Rhythmus der Metropole. In: Boberg; Fichter; Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. Bd.2. München. S.32-51.
- Boccioni, Umberto (1974): Die futuristische Malerei – Technisches Manifest [11. April 1910] In: Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (Hg.): Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909 - 1917 (Ausstellungskatalog). Düsseldorf.
- Bochow, Jörg (1995): Maksim Gor'kij über den Cinématographe Lumière (1896). In: Kessler (Hg.): Anfänge des dokumentarischen Films. Basel.
- Böhme, Gernot (1995): Atmosphäre. Frankfurt a.M.
- Böhme, Gernot (2004): Der Raum der leiblichen Anwesenheit und der Raum als Medium von Darstellung. In: Krämer (Hg.): Performativität und Medialität. München. S.192-39.
- Böhme, Gernot (2006): Architektur und Atmosphäre. München.
- Bollerey, Franziska (2006): Mythos Metropolis. Die Stadt als Sujet für Schriftsteller, Maler und Regisseure. Berlin.
- Bordwell, David (2006): Visual style in cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte. 3.Aufl. Frankfurt a.M.
- Böss, Gustav (1929): Berlin von heute: Stadtverwaltung und Wirtschaft. Berlin.
- Bottomore, Stephen (Autumn 1982): O. Winter: Ain't it Lifelike! In: Sight & Sound. Vol.1. H.4. S.294-295.
- Bowl, John E. (1978): Das fotografische Werk A. Rodtschenkos. In: Weiss (Hg.): Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920 - 1938 (Ausstellungskatalog). Köln. S.12-24.
- Bragaglia, Anton Giulio (1999): Fotodinamismo Futurista [1911-1913]. In: Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie: Teil 2: 1912-1945. München. S.50-54.
- Bredella, Nathalie (2009): Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film. Bielefeld.
- Brenn, Wolfgang (Hg.) (1997): Berlin - Tökyö im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin.
- Brennicke, Ilona; Hembus Joe (1983): Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910 - 1930. München.
- Brinckmann, Christine N. (2000): Abstraktion und Einföhlung im frühen deutschen Avantgardefilm. In: Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins: das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. 3.Bd.: Mediengeschichte des Films. München. S.111-140.
- Brock, Charles (2006): Charles Sheeler: across media. Ausstellungskatalog der National Gallery of Art Washington-DC.
- Brüggemann, Heinz (1985): „Aber schickt keinen Poeten nach London!“. Großstadt und literarische Wahrnehmung im 18. und 19. Jahrhundert. Reinbek b. Hamburg.
- Brüggemann, Heinz (1989): Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen. Zur Literaturgeschichte einer urbanen Wahrnehmungsform. Frankfurt a.M.

- Brüggemann, Heinz (2002): *Architekturen des Augenblicks. Raum-Bilder und Bild-Räume einer urbanen Moderne in Literatur, Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts.* Hannover.
- Brunn, Gerhard (1989): *Berlin: Blicke auf die deutsche Metropole.* Essen.
- Bruno, Giuliana (2005): *Architektur und das bewegte Bild.* In: Eue; Jatho (Hg.): *Schauplätze. Drehorte. Spielräume: Production Design + Film.* Berlin. S.113–127.
- Bucovich, Mario (1928): *Berlin.* Mit einem Geleitwort von Alfred Döblin. Berlin.
- Buddemeier, Heinz (1970): *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert.* München.
- Buddemeier, Heinz (1981): *Das Foto: Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils.* Reinbek b. Hamburg.
- Bulgakowa, Oksana (Hg.) (1995a): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau - Berlin.“* Berlin.
- Bulgakowa, Oksana (1995b): *Stadtvisionen.* In: Bulgakowa (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau - Berlin“.* Berlin, S.11–29.
- Bulgakowa, Oksana (1995c): *Von der „Komödie des Auges“ zum Verhaltensdrama. Eisensteins „Glashaus“-Projekt.* In: Dotzler; Müller (Hg.): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis.* Berlin. S.119–134.
- Bulgakowa, Oksana (1996): *Sergej Eisenstein - drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie.* Berlin.
- Bulgakowa, Oksana (2000): *Vertov und die Erfindung des Films zum zweiten Mal.* In: Dru-bek-Meyer; Murasov (Hg.): *Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov.* Frankfurt a.M. S.103–117.
- Bundesarchiv Koblenz (Hg.) (1995): *Nachlaß Max Skladanowsky. Bestand N 1435.* Koblenz.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde. 2.Aufl.* Frankfurt a.M.
- Burgin, Victor (1996): *Some cities.* London.
- Cambridge University (Hg.) (1997): *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia.* London.
- Casciato, Maristella. (1991): *De Amsterdamse School.* Rotterdam.
- Cassirer, Ernst (1931): *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum.* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.* H.25. S.21–36.
- Castan, Joachim (1995): *Max Skladanowsky oder der Beginn einer deutschen Filmgeschichte.* Stuttgart.
- Chameleon, A. (April 1909): *Modern chiaroscuroal defencies and their influence on pictu-ral art.* In: *Camera Work.* H.26. S.19–21.
- Chang, Chris (September–October 2003): *Manhatta.* In: *FilmComment.* Jg.XXXIX. H.5. S.17.
- Chapman, Jay (1971): *Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann.* In: Jacobs (Hg.): *The documentary tradition: from Nanook to Woodstock.* New York. S.37–42.
- Christen, Barbara S.; Flanders, Steven (Ed.) (2001): *Cass Gilbert, life and work. Architect of the public domain.* New York.
- Christie, Ian (2004): *The Shifting Boundaries of Art and Industry.* In: Temple (Hg.): *The French Cinema Book.* London. S.50–64.
- Cianci, Giovanni (Dezember 1988): *Futurism and its impact on vorticism.* In: Internati-onaal Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme (Hg.): *Vorticism. Internationaal Centrum voor Structuuranalyse en Cnstructivisme. Cahier 8/9.* Brüssel. S.83–100.
- Cinema Quadrat e.V., Mannheim (Hg.) (1994): *Gleißende Schatten: Kamerapioniere der*

zwanziger Jahre. Berlin.

Clair, René (1952): Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920 - 1950. München.

Clarke, David B. (2005): *The cinematic city*. London.

Clarus (16. Dezember 1926): Gespräch mit Ruttmann. In: *Film-Kurier*. Jg.8. H.294. o.S.

Coburn, Alvin Langdon (1999): Die Zukunft der bildmäßigen Fotografie [1916]. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie: Teil 2: 1912-1945*. München. S.55-58.

Cohn, Joel R. (1998): *Studies in the comic spirit in modern Japanese fiction*. Cambridge-Mass.

Colomina, Beatriz (1987): Le Corbusier und die Fotografie. In: *Assemblage*. H.No.4, S.42.

Corbineau-Hoffmann, Angelika (2003): *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*. Darmstadt.

Davison, George (1980): Impressionismus in der Fotografie [1890]. In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912*. München. S.173-77.

DeFries, Heinrich (1920-21): Raumgestaltung im Film. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. H.V. S.63-82.

Degenhardt, Inge (1993): Heimkehr in Zeitlupe. In: *Filmmuseum München* (Hg.): *Von Morgens bis Mitternacht*. Sonderheft. München. o.S.

Demanchy, Robert (1980): Über den ‚straight print‘ [1907]. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912*. München. S.237-241.

Deutelbaum, Marshall (1979): Structural Patterning in the Lumière Films. In: *Wide Angle*. Jg. Vol.3. H.1. S.30-37.

Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (Hg.) (1967): *Hans Richter: Maler und Filmschöpfer*. Berlin.

Deutsches Filmmuseum (Hg.) (1987): *Film und Musik: Eine Veranstaltung der Alten Oper Frankfurt und des Deutschen Filmmuseums Frankfurt anlässlich des 100. Geburtstages von Walther Ruttmann*. Frankfurt a.M.

Deutsches Filmmuseum (Hg.) (1989): *Hans Richter: Malerei und Film (Ausstellungskatalog)*. Frankfurt a.M.

Deutsches Institut für Film und Fernsehen (Hg.) (1965): *Filmarchitektur: Robert Herlth*. München.

Diebold, Bernhard (1989): Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films. [FZ vom 02. April 1921]. In: Goergen (Hg.): *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*. Berlin. S.98-99.

Dillmann-Kühn, Claudia (1986): *Traum und Vision: Zur Phantastik in Stummfilm und Literatur der Weimarer Republik (Magisterarbeit)*. Frankfurt a.M.

Doesburg, Theo van (Red.) (Hg.) (1968): *De Stijl: Maandblad voor*

*nieuwe Kunst, Wetenschap en Kultur: 1921-1932 [2.Teil]*. Complete Reprint. Amsterdam

Doesburg, Theo van (1968): *Abstracte filmbeelding*. [Originalquelle: *De Stijl*. Jg.4. H.5. 1921. S.71-75]; In: *De Stijl: 1921-1932 [2.Teil]*. Complete Reprint. Amsterdam. S.54-56.

Doesburg, Theo van (1968): *Licht- en tijdbeelding (film)*. [Originalquelle: *De Stijl*. Jg.6. H.5. 1923. S.58-62]; In: *De Stijl: 1921-1932 [2.Teil]*. Complete Reprint. Amsterdam. S. 373-375.

Döblin, Alfred (1989): An die Romanautoren und ihre Kritiker [Mai 1913]. In: Kleinschmidt (Hg.): *Alfred Döblin: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten. S.119-123.

Döblin, Alfred (2006): *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. 45.Aufl. Düsseldorf:

Donald, James (1999): *Imagining the modern city*. London.

Dos Passos, John (2005): *Manhattan Transfer* [1925]. 23.Aufl. Reinbek b. Hamburg.

- Dotzler, Bernhard J.; Müller Ernst (Hg.) (1995): *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*. Berlin.
- Drobasczenko, Sergej (Hg.) (1967a): *Dziga Wertow: Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Berlin.
- Drobasczenko, Sergej (1967b): *Der sowjetische Dokumentarfilm. Ein historischer Abriss*. In: Klaue (Hg.): *Sowjetischer Dokumentarfilm*. Berlin.
- Drost, Wolfgang (1984): „L'Instantanéité“: Schönheit, Augenblick und Bewegung in der Malerei von David bis Duchamp und in der frühen Photographie. In: Thomsen (Hg.): *Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*. Darmstadt.
- Drubek-Meyer, Natascha; Murasov Jurij (Hg.) (2000): *Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov*. Frankfurt a.M.
- Eder, Josef Maria (1979): *Geschichte der Photographie [1932]. Vols. I & II*. New York.
- Ehrmann, Antje (2005a): Heinrich Hauser. Der Mann und die Medien. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933*. Stuttgart. S.463-473.
- Ehrmann, Antje (2005b): Wie Wirklichkeit erzählen? Methoden des Querschnittfilms. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2*. Stuttgart. S.577-600.
- Eimermacher, Karl; Volpert Astrid (Hg.) (2006): *Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit*. München.
- Eisenstein, Sergej (1960): *Ausgewählte Aufsätze*. Berlin.
- Eisenstein, Sergej (1977): *Über Kunst und Künstler*. München.
- Eisenstein, Sergei M. (1989): *Montage and Architecture [1937-40]*. Introduction by Yve-Alain Bois. In: *Assemblage*. H.10.12. S.111-128.
- Eisenstein, Sergej (Sept.- Okt. 1992): *Anknüpfungspunkte: Montage und Architektur [um 1938]*. Der Textauszug folgt einer engl. Übersetzung der Assemblage vom 10. Dezember 1989. In: *Archithese*. Jg.22. H.5. S.16-20.
- Eisner, Lotte H. (1967): *Murnau: der Klassiker des deutschen Films*. Hannover.
- Ejzenstejn, Sergej M. (1988): *Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film*. 2.Aufl. Leipzig.
- Ellis, Jack C. (1989): *The documentary idea. A Critical History of English-Language Documentary Film and Video*. New Jersey.
- Elsaesser, Thomas (Hg.) (1990): *Early cinema: space, frame, narrative*. London.
- Elsaesser, Thomas (2001): *Realität zeigen: Der frühe Film im Zeichen Lumières*. In: Keitz, von; Berg (Hg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks: fiction film und non fiction film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit: 1895-1945*. Marburg. S.27-50.
- Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*. München.
- Elsaesser, Thomas (2005): *Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen*. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2*. Stuttgart.
- Emerson, Peter Henry (1980): *Die Gesetze der optischen Wahrnehmung und die Kunstregeln, die sich daraus ableiten lassen [1889]*. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912*. München. S.164-169.
- Engel, Helmut (2004): *Baugeschichte Berlin. Moderne, Reaktion, Wiederaufbau: 1919 - 1970. Bd.3*. Berlin.
- Engel, Helmut (2007): *Baugeschichte Berlin. Umbruch, Suche, Reformen: 1861 - 1918*.

Bd.2. Berlin.

Engel, Helmut (2009): Baugeschichte Berlin. Aufstieg, Behauptung, Aufbruch: 1640 - 1861. Bd.1. Berlin.

Engell, Lorenz (1992): Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M.

Engell, Lorenz (1995): Bewegten beschreiben: Theorie zur Filmgeschichte. Weimar.

Engell, Lorenz (2003): Bilder des Wandels. Weimar.

Erdmann, Hans (01. Oktober 1927): Berlin, die Symphonie der Großstadt. In: Reichsfilmblatt. H.39. S.30-32.

Erdmann, Hans (1926): Gegen die Filmmusik! In: Film-Ton-Kunst. Jg.6. H.4. S.42.

Erdmann, Hans; Becce Giuseppe (1927): Allgemeines Handbuch der Filmmusik. Berlin.

Erdmann, Hans (03. August 1929): Geräusche: Gedanken über ihre Verwendung beim Tonfilm. In: Filmtechnik. H.16. S.322-324.

Eskildsen, Ute; Horak Jan-Christopher (1979): Film und Foto der zwanziger Jahre: eine Betrachtung der Internationalen Werkbundaussstellung „Film und Foto“ [1929] (Ausstellungskatalog). Stuttgart.

Eue, Ralph; Jatho Gabriele (Hg.) (2005): Schauplätze. Drehorte. Spielräume: Production Design + Film. Berlin.

Evers, Bernd (Hg.) (1998): Eugène Atget 1857-1927 (Ausstellungskatalog). Berlin.

Evers, Bernd (Hg.) (2005): Neues Sehen in Berlin: Fotografie der Zwanziger Jahre (Ausstellungskatalog). Berlin.

Fahle, Oliver (2000): Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre. Mainz.

Faulstich, Werner (Hg.) (1991): Fischer Filmgeschichte: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 - 1944. Bd.2. Frankfurt a.M.

Faulstich, Werner (Hg.) (1994): Fischer Filmgeschichte: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 - 1924. Bd.1. Frankfurt a.M.

Fefer, Vladimir (1995a): Sagaj, Sovjet! [Sovjetskij ekran vom März 1926]. In: Bulgakowa: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau - Berlin.“ Berlin. S.25-26.

Festival Internacional de Cinema do Brasil (Hg.) (1954): Retrospectiva do Cinema Brasileiro. (1. Festival Internacional de Cinema do Brasil em colaboração com o Museo de Arte Moderna de São Paulo) São Paulo.

Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf (Hg.) (1976): Cinéma muet. 1. Teil: Die Pioniere. Die erste Avantgarde. Düsseldorf.

Filmliga Amsterdam (14. Dezember 1929): „Regen“ van Joris Ivens en M.H.K. Franken. In: Handelsblad (Ochtendblad). o.S.

Filmmuseum München (Hg.) (1993): Von Morgens bis Mitternacht. München.

Fleischer, Michael (1986): Der Modellcharakter der Raumzeit in der Lyrik und Prosa. In: Bering (Hg.): Raumbegriff in dieser Zeit. Bildräume - Realräume - Zeitraum - Raumbewußtsein; Vorträge aus dem Verlagskolloquium 1985 in Bochum. Essen. S.47-86.

Flüchter, Winfried (1997): Berlin und Tokyo: Stadtentwicklung im Vergleich. In: Brenn (Hg.): Berlin - Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin. S.393-414.

Forberg, Gabriele (1975): Lichtbilder: Eugène Atget. München.

Forderer, Christof (1992): Die Großstadt im Roman. Berliner Großstadtdarstellungen zwischen Naturalismus und Moderne. Wiesbaden.

Frayling, Christopher (1995): Things to come. London.

Frecot, Janos; Sembach Klaus-Jürgen (2002): Berlin im Licht: Photographien der nächtlichen Stadt. Berlin.

- Freeman, Judi (1996): Bridging Purism and Surrealism: The Origins and Production of Fernand Léger's „Ballet Mécanique“. In: Kuenzli (Hg.): Dada and surrealist film. Cambridge-Mass. S.28-45.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.) (2003): Hans Richter: Film ist Rhythmus. Berlin.
- Freunde der Deutschen Kinemathek Berlin (Hg.) (1989): Stationen der Moderne im Film: Texte, Manifeste, Pamphlete. Berlin.
- Frizot, Michel (Hg.) (1998): Neue Geschichte der Fotografie. Köln.
- Fröhlich, Hellmut (2007): Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog. Stuttgart.
- Fuller, Richard Buckminster; Walker, Eric Arthur; Killian, James Rhyne (Hg.) (1970): Approaching the benign environment: The Franklin lectures in the sciences & humanities. 2. Aufl. Drawer-Ala.
- Gad, Urban (1921): Der Film: seine Mittel, seine Ziele. Berlin.
- Galle, Roland (Hg.) (2005): Städte der Literatur. Heidelberg.
- Gaßner, Hubertus (1982): Rodcenko-Fotografien. München.
- Gaßner, Hubertus (1996): Der Vortex-Intensität als Entschleunigung. In: Orchard (Hg.): Blast: Vortizismus - die erste Avantgarde in England 1914 - 1918 (Ausstellungskatalog). Berlin. S.22-36.
- Gaudreault, André (1990a): Film, Narrative, Narration. The Cinema of the Lumière Brothers. In: Elsaesser (Hg.): Early cinema: space, frame, narrative. London. S.68-75.
- Gaudreault, André (1990b): Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema. In: Elsaesser (Hg.): Early cinema: space, frame, narrative. London. S.274-282.
- Gehler, Fred (1994): Der Raum des Dichters - Georg Kaiser. Von morgens bis Mitternacht. In: Kreimeier (Hg.): Die Metaphysik des Dekors: Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm. Marburg. S.10-21.
- Gernsheim, Helmut und Alison (ed.) (1966): Alvin Langdon Coburn, photographer: An autobiography. London.
- Gierson, John (1998): Grundsätze des Dokumentarfilms [1933]. In: Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin. S.100-113.
- Giesenfeld, Günter (Red.) (Hg.) (1990): Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk. Marburg.
- Giesenhausen, Elisabeth (2002): Stadtvisionen in der französischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.
- Gleiter, H. Jörg; Korrek Norbert; Zimmermann Gerd (Hg.) (2007): Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild. Weimar.
- Goergen, Jeanpaul (November 1987): Musik des Lichtes. Zum 100. Geburtstag Walter Ruttmanns. In: epd Film. Jg.4. H.12. S.20-27.
- Goergen, Jeanpaul (Hg.) (1989a): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin.
- Goergen, Jeanpaul (1989b): Walter Ruttmann - Ein Porträt. In: Goergen (Hg.): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin. S.17-56.
- Goergen, Jeanpaul (Sommer 2001): Die Angst vor dem Dokumentarischen. Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins. In: filmblatt. Jg.6. H.16. S.11-18.
- Goergen, Jeanpaul (2005a): Der dokumentarische Kontinent. Ein Forschungsbericht. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2. Stuttgart. S.15-43.
- Goergen, Jeanpaul (2005b): Die Avantgarde und das Dokumentarische. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2. Stuttgart. S.493-526.
- Goergen, Jeanpaul (2005c): Urbanität und Idylle. Städtefilm zwischen Kommerz und

- Kulturpropaganda. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Stuttgart. S.151-172.
- Goethe-Institut München (Hg.) (1989): Der deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre. München.
- Goodmann, Nelson (April-Mai 1989): Über die Eroberung der Städte. In: Kunstforum. H.100. S.180-183.
- Göttler, Fritz (1993): Mann ist Mann von Morgens bis Mitternachts. In: Filmmuseum München (Hg.): Von Morgens bis Mitternacht. Sonderheft. München. o.S.
- Göttler, Fritz (vom 15. September 2004): In den Nasenlöchern der amerikanischen Götter. Hitchcock! Mit einer Filmreihe im Londoner Barbican stettet Daniel Libeskind seiner großen Inspiration, dem Kino, seinen Dank ab. In: Süddeutsche Zeitung. S.14.
- Gotzmann, Werner (1990): Literarische Erfahrung von Großstadt (1922-1988): bei Joyce, Dos Passos - Johnson - Malerba, Calvino - McInerney. Frankfurt a.M.
- Grafe, Frieda (1987): Die verfilmte Stadt. In: Bauwelt. Jg.12. Stadtbauwelt 93. S.396-413.
- Gräff, Werner (1978): Es kommt der neue Fotograf! [1929]. Köln.
- Greenough, Sarah (1990): Paul Strand: An American vision. Washington.
- Grivel, Charles; Gunthert, André; Stiegler, Bernd (Hg.) (2003): Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse: 1816 - 1914. München:
- Großklaus, Götz (1989): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart.
- Grossmann, Stefan (15. Dezember 1923): Meister des Films. In: unvollständige Angabe im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin. Jg.4. H.50. S.1726.
- Grözinger, Wolfgang (vom 22. Mai 1960): Der erste abstrakte Film. Hans Richter in der Lembachgalerie. In: Süddeutsche Zeitung. S.?
- Gunning, Tom (1995): Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der „Ansicht“. In: Kessler (Hg.): Anfänge des dokumentarischen Films. Basel. S.111-122.
- Gunning, Tom (1999): Ontmoetingen in verduisterde ruimten. De alternatieve programmering van de Nederlandsche Filmliga. In: Linssen; Schoots; Gunning (Hg.): Het gaat om de film!: Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927 - 1933. Amsterdam.
- Günther, Walter (1928): Städtefilme. Berlin.
- Güttinger, Fritz (Hg.) (1984): Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt a.M.
- Haas, Willy (24. September 1927): Berlin, die Symphonie der Großstadt. In: Film-Kurier. Jg.9. H.226.
- Häfker, Hermann (1913): Kino und Kunst. Mönchen-Gladbach.
- Hagener, Malte (2007): Moving forward, looking back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919 - 1939. Amsterdam.
- Hammen, Scott (January 1979): Sheeler and Strand's „Manhatta“: a neglected masterpiece. In: Afterimage. H.6. S.6-7.
- Handy, Ellen (1994): Pictorial effect: naturalistic vision. The photographs and theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson. Norfolk-Va.
- Hanisch, Michael (21. Dezember 1972): Regisseur von Weltruf: Chronist der Revolution. Dsiga Wertow - Pionier des sowjetischen Dokumentarfilms. In: Neue Zeit. o.S.
- Hans Scheugl; Ernst Schmidt (1974): Eine Subgeschichte des Films: Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. Bd.1. Frankfurt a.M.
- Hardy, Forsyth (1947): Grierson und der Dokumentarfilm. Gütersloh.
- Häring, Hugo (April 1926): Was wirkt im Lichtbild? Was wirkt im Lichtbild? In: Richter (Hg.): G: Zeitschrift für elementare Gestaltung. Berlin.
- Haus, Andreas (1978): Moholy-Nagy: Fotos und Fotogramme. München.

- Haus, Andreas (1992): Luftbild-Raumbild-Neues Sehen. In: Fotogeschichte: Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. H.45-46. S.75-90.
- Hauser, Susanne (1990): Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910. Berlin.
- Hausmann, Raoul; Gräff, Werner (1999): Wie sieht der Fotograf [1933]. In: Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie: Teil 2: 1912-1945. München. S.171-179.
- Hein, Birgit (1971): Film im Underground: Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino. Frankfurt a.M.
- Hein, Birgit (1977): Film über Film. In: Honnef; Weiss (Hg.): Documenta 6 Kassel: fotografie, film, video. Bd.2. Kassel. S.255-257.
- Hein, Birgit; Herzogenrath Wolf (Hg.) (1978): Film als Film: 1910 bis heute. Vom Animationsfilm der 20er Jahre zum Filmenvironment der 70er Jahre. Stuttgart.
- Hein, Birgit (1990): Künstlerische Avantgarde und der Film. Zur Geschichte des Experimentalfilms. In: Korte; Zahlten (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln.
- Heller, Heinz B. (Hg.) (1999): Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen. Marburg.
- Hembus, Joe (1961): Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Bremen.
- Hempel, Rolf. (1968): Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera. Berlin.
- Herlinghaus, Herman (Hg.) (1960): Dsiga Wertow (Dziga Vertov). Publizist u. Poet des Dokumentarfilms. Berlin.
- Herlinghaus, Hermann (Red.) (1988): Berlin - die 20er Jahre: Zentrum filmtheoretischen Denkens. Aus der Werkstatt: Frank Beyer und Wolfgang Kohlhaase. Potsdam-Babelsberg.
- Herlth, Robert (1965): „Es glaubt der Mensch, wenn er nur Worte Hört“. [Vortrag am 22. Februar 1951]. In: Deutsches Institut für Film und Fernsehen (Hg.): Filmarchitektur: Robert Herlth. München. S.39-47.
- Hermann, Gerhard (1931): Der Großstadttroman. Stettin.
- Heusinger Waldegg, Joachim von (1995): Fernand Léger. La ville: Zeitdruck, Großstadt, Wahrnehmung. Frankfurt a.M.
- Hick, Ulrike (1999): Geschichte der optischen Medien. München.
- Hickethier, Knut. (Hg.) (1989): Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden. Berlin.
- Hickethier, Knut (1999): Der Schauspieler als Produzent. In: Heller (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen. Marburg.
- Hine, Lewis Wickes (1998): The Empire State Building. Munich.
- Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.) (1988): Berlin - die 20er Jahre: Zentrum filmtheoretischen Denkens. Aus der Werkstatt: Frank Beyer und Wolfgang Kohlhaase. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Nr.34. Jg.29. Potsdam-Babelsberg.
- Hoffmann, Gerhard (1978): Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman. Stuttgart.
- Hoffmann, E.T.A. (1980): Des Vettters Eckfensters [1822]. Stuttgart.
- Hogenkamp, Bert (1988): De Nederlandse documentaire film 1920-1940. Utrecht.
- Hohenberger, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin.
- Hohenberger, Eva; Keilbach Judith (2003): Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte. Berlin.
- Hohn, Uta (2000): Stadtplanung in Japan: Geschichte - Recht - Praxis - Theorie. Dortmund.
- Holl, Ute (2002): Kino, Trance & Kybernetik. Berlin.
- Holzer, Anton (Hg.) (2003): Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie. Marburg.
- Homberger, Eric.; Hudson Alice. (1994): The historical atlas of New York City: a visual

celebration of nearly 400 years of New York City's history. 2nd Ed. New York.

Honnef, Klaus; Weiss Evelyn (Hg.) (1977): Documenta 6 Kassel: fotografie, film, video. Bd.2. Kassel.

Honnef, Klaus (1978): Eugène Atget (1857 - 1927: das alte Paris (Ausstellungskatalog). Köln.

Horak, Jan-Christopher (November 1987): Modernist perspectives and romantic desire: Manhatta. In: *Afterimage*. H.4. S.8-15.

Horak, Jan-Christopher (Hg.) (1995a): *Lovers of cinema: the first American film avant-garde 1919 - 1945*. Madison-Wis.

Horak, Jan-Christopher (1995b): Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta. In: Horak (Hg.): *Lovers of cinema: the first American film avant-garde 1919 - 1945*. Madison-Wis. S.267-286.

Horak, Jan-Christopher (1997): *Making images move: photographers and avant-garde cinema*. Washington-DC.

Hugo, Victor (1957): *Der Glöckner von Notre-Dame [1831]* Frankfurt a.M.

Hulsker, J. (Spring 1933): Joris Ivens. In: *Cinema Quarterly*. H.1. S.148-151.

Hultén, Pontus (1992): *Futurism & Futurisms*. (published on the occasion of the exhibition „Futurism & futurisms“) London.

Husslein, Agnes (Hg.) (2002): *Christian Schad - Die Magie des Realen (Ausstellungskatalog)*. Salzburg.

Iizawa, Kotaro (2006): *Japanische Fotografen und Berlin*. In: Schneider, Angela; Knapstein Gabriele; Elliot David; Kataoka, Mami (Hg.): *Berlin-Tokyo, Tokyo-Berlin: die Kunst zweier Städte (Ausstellungskatalog)*. Ostfildern. S.40-45.

Ingarden, Roman (1960): *Das literarische Kunstwerk*. 2.Aufl. Tübingen.

Ingarden, Roman (1962): *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild-Architektur-Film*. [1. unveröffentlichte Fassung 1928]. Tübingen.

Internationaal Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme (Dezember 1988): *Vorticism*. Internationaal Centrum voor Structuuranalyse en Constructivisme. Cahier 8-9. Brüssel.

Ivens, Joris (1974): *Die Kamera und Ich: Autobiographie eines Filmers*. Reinbek b. Hamburg.

Jackson, Kenneth T. (1996): *The Encyclopedia of New York City*. New Haven.

Jacobs, Lewis (Hg.) (1971): *The documentary tradition: from Nanook to Woodstock*. New York.

Jacobsen, Wolfgang (Hg.) (1993): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart.

Jacobsen, Wolfgang (1998): *Berlin im Film: die Stadt, die Menschen*. Berlin.

Janser, Andres (2001): „Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau“ Bruno Taut und der Film. In: Nerdinger; Hartmann; Schirren; Speidel (Hg.): *Bruno Taut. 1880 - 1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*. Milano. S.267-274.

Janser, Andres (2003): *Der elektrische Schatten der Stadt*. In: Thesis. H.4. S.189-194.

Japan Photographers Association (Nihon Shashinka Kyokai) (Hg.) (1981): *A century of Japanese photography*. London.

Jauer, Marcus; Kilb, Andreas (13. September 2008): Ein Tag: es ist unmöglich, das ganze Leben einer Metropole zwischen zwei Sonnenaufgängen einzufangen. Eine Stadt: In Berlin hat es eine Gruppe von Dokumentarfilmern trotzdem versucht. In: FAZ. H.215. S.44.

Johnson, Randal (Hg.) (1995): *Brazilian cinema*. New York.

Jordaan, L.J. (April 1928): *Walter Ruttmann: Berlin*. In: *Filmliga*. Jg.1. H.9. S.11-12.

- Jordan, Günter (23. Juli 1989): Joris Ivens (1898-1989). In: Der Tagesspiegel. o.S.
- Jost, H.W. (1916): Kino und Architektur: Eine Anregung. In: Der Städtebau. Jg.13. Doppelheft 8-9. S.91.
- Jung, Uli (Hg.) (1993): Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier.
- Junqueira Camargo, Mônica de (2002): Das Herz São Paulos ist heute ein Durchgangsort. In: Stadtbauwelt. H.36. S.48-53.
- Jutz, Gabriele; Schelmer Gottfried (1989): Vorschläge zur Filmgeschichtsbeschreibung: Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen. In: Hickethier (Hg.): Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden. Berlin. S.61-67.
- Kaes, Anton (Hg.) (1978): Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen.
- Kaes, Anton (1993): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. In: Jacobsen (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart. S.39-100.
- Kähler, Hermann (1986): Berlin, Asphalt und Licht: die große Stadt in der Literatur der Weimarer Republik. Berlin.
- Kalbus, Oskar (1956): Pioniere des Kulturfilms. Karlsruhe.
- Kändler, Klaus (Hg.) (1987): Berliner Begegnungen: ausländische Künstler in Berlin 1918 - 1933. Aufsätze, Bilder, Dokumente. Berlin.
- Karel Reisz; Gavin Millar (1988): Geschichte und Technik der Filmmontage. München.
- Kaul, Walter (1971): Schöpferische Filmarchitektur. Berlin.
- Kawabata, Yasunari (1999): Die Rote Bande von Asakusa. Frankfurt a.M.
- Kawan, B.G. (22. November 1924): Abstrakte Filmkunst. In: Film-Kurier. H.276. S.3.
- Keitz, Ursula von; Berg Jan (Hg.) (2001): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: fiction film und non fiction film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit: 1895-1945. Marburg.
- Keller, Ulrich; Molderings Herbert; Ranke Winfried (1979): Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. 2.Aufl. Lahn-Gießen.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (1980): Theorie der Fotografie: Teil 1: 1839-1912. München.
- Kemp, Wolfgang (1978): Foto-Essays: Zur Geschichte und Theorie der Fotografie. München.
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (1999): Theorie der Fotografie: Teil 2: 1912-1945. München.
- Kessler, Frank (Hg.) (1995): Anfänge des dokumentarischen Films. Basel.
- Kiesler, Friedrich (Hg.) (1975): Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik: Katalog, Programm, Almanach [1924]. Wien.
- Killian, James Rhyne (1970): Toward a Working Partnership of the Sciences and Humanities. In: Fuller; Walker; Killian (Hg.): Approaching the benign environment: The Franklin lectures in the sciences & humanities. 2.Aufl. Drawer-Ala. S.99-121.
- Kirsch, Egon Erwin (1975): Berlin bei der Arbeit [1927]. In: Wilmann (Hg.): Geschichte der AIZ 1921-38. Berlin. S.70-71.
- Klaue, Wolfgang (Hg.) (1967): Sowjetischer Dokumentarfilm. Berlin.
- Kleinschmidt, Erich (Hg.) (1989): Alfred Döblin: Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur. Olten.
- Klotz, Volker (1969): Die erzählte Stadt: ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. München.
- Knilli, Friedrich (Hg.) (1986): Medium Metropole: Berlin, Paris, New York. Heidelberg.
- Koch, Gertrud (1996): Kracauer zur Einführung. Hamburg.
- Koch, Gertrud (Hg.) (2005): Umwidmungen: Architektonische und kinematographische

Räume. Berlin.

Koch, Gertrud (2005): „Einleitung“. In: Koch (Hg.): Umwidmungen: Architektonische und kinematographische Räume. Berlin.

Koebner, Thomas; Meder Thomas (Hg.) (2006): Bildtheorie und Film. München.

Kolditz, Stefan (1990): Film und kulturelle Kommunikation: Untersuchungen zur Veränderung der Wahrnehmungsweise am Modell des deutschen Stummfilms von 1895 bis 1913. Dissertation. Berlin.

Koolhaas, Rem (2002): Delirious New York: Ein retroaktives Manifest für Manhattan. 2. Aufl. Aachen.

Korff, Gottfried (Hg.) (1987): Berlin, Berlin: Materialien zur Geschichte der Stadt (Ausstellungskatalog). Berlin.

Korte, Helmut; Zahlten Johannes (Hg.) (1990): Kunst und Künstler im Film. Hameln.

Korte, Helmut (1991): Die Welt als Querschnitt: Berlin - Sinfonie der Großstadt (1927). In: Faulstich (Hg.): Fischer Filmgeschichte: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925 - 1944. Bd.2. Frankfurt a.M.

Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse [1927]. Frankfurt a.M.

Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films [1947]. Frankfurt a.M.

Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films: Die Errettung der äußeren Wirklichkeit [1960]. Frankfurt a.M.

Kracauer, Siegfried (1989): Wir schaffens. [FZ am 13. November 1927]. In: Goergen (Hg.): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin

Krämer, Sybille (Hg.) (2004): Performativität und Medialität. München.

Krausz, Krasna (29. Oktober 1927): Die Kritik des Films: Berlin. Foxfilm im Tauenzienpalast. In: Filmtechnik. H.22. S.398-399.

Kreimeier, Klaus (Hg.) (1994): Die Metaphysik des Dekors: Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm. Marburg.

Kreimeier, Klaus; Zimmermann Peter (Hg.) (2005): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2. Stuttgart.

Kreimeier, Klaus (2005): Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2. Stuttgart. S.67-86.

Kreis, Barbara (1985): Moskau: 1917 - 35. Vom Wohnungsbau zum Städtebau. Düsseldorf.

Kuenzli, Rudolf E. (Hg.) (1996): Dada and surrealist film. Cambridge Mass.

Kuhn-Foelix, August (1926): Kinomusik? In: Filmtechnik. H.13. S.254-255.

Kultermann, Udo (1977): Die Architektur im 20. Jahrhundert. Köln.

Kurtz, Rudolf (24. September 1927): Berlin - Die Symphonie der Großstadt. In: LBB. Jg.20. H.229. S.22.

Kurtz, Rudolf (2007): Expressionismus und Film [1926]. Zürich.

Kuschel, Thomas (1965): Die Darstellung des Menschen und seiner Gesellschaft in den Filmen „Berlin - Symphonie einer Großstadt von Walter Ruttmann und „Vorwärts, Sowjet!“ von Dsiga Wertow unter Berücksichtigung der künstlerisch-formalen Gestaltungsmittel. In: Baumert (Hg.): Beiträge zur deutschen Filmgeschichte. Berlin. S.142-153.

La Motte-Haber, Helga de; Emons Hans (1980): Filmmusik: Eine systematische Beschreibung. München.

Landau, Sarah Bradford; Condit Carl W. (1996): Rise of the New York skyscraper: 1865 - 1913. New Haven.

Lataster, Petra (März-April 1986): Gespräch mit Joris Ivens. In: Sinn und Form. Jg.38. H.2.

S.344–359.

- Lavrentiev, Alexander (1995): Alexander Rodchenko: photography 1924 - 1954. Köln.
- Lawder, Standish D. (1975): The Cubist cinema. New York.
- Le Corbusier (1969): Ausblick auf eine Architektur [1922]. Gütersloh.
- Léger, Fernand (1971): Mensch, Maschine, Malerei. Bern.
- Léger, Fernand (1975): Das Schauspiel: Licht, Farbe, Film. In: Kiesler (Hg.): Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik: Katalog, Programm, Almanach [1924]. Wien. S.6–16.
- LeGrice, Malcolm (1977): Abstract film beyond. London.
- Lehmann, Steffen. (2003): Der Weg Brasiliens in die Moderne: eine Bewertung und Einordnung der modernen Architektur Brasiliens 1930 - 1955. Berlin.
- Lethen, Helmut (1986): Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der 20er Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise. In: Boberg; Fichter; Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München. S.190–213.
- Leyda, Jay (1983): Kino. A History of the Russian and Soviet Film. 3.Aufl. London.
- Libeskind, Daniel (Monday, September 13. 2004): My American dream: Architect Daniel Libeskind explains how North by Northwest changed his life. In: The Guardian. S.16.
- Lichtenstein, Manfred (1962): Dokumentarfilme von Joris Ivens. In: Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.): Internationale Dokumentarfilme: Zyklus. Berlin. S.31–45.
- Liebmann, Rolf (1965): Dramaturgie und Montage in Ruttmanns „Berlin - Symphonie einer Großstadt“. In: Baumert (Hg.): Beiträge zur deutschen Filmgeschichte. Berlin. S.127–141.
- Linssen, Céline; Schoots Hans; Gunning Tom (Hg.) (1999a): Het gaat om de film!: Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga: 1927 - 1933. Amsterdam.
- Linssen, Céline (1999b): Unaniem rot stop hedenavond vergaderen: De geschiedenis achter de schermen van de Nederlandsche Filmliga. In: Linssen; Schoots; Gunning (Hg.): Het gaat om de film!: Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga: 1927 - 1933. Amsterdam. S.15-147.
- Lista, Giovanni (2001): Futurism & photography (exhibition catalogue). London.
- Lloyd, Jill; Peppiat Michael; Vierny Dina (Hg.) (2002): Christian Schad: das Frühwerk 1915 - 1935. Gemälde, Zeichnungen, Schadographien (Ausstellungskatalog). München.
- LoDuca, Joseph-Marie (1953): Bayard: der erste Lichtbildkünstler. Paris.
- Lohner, Edgar (Hg.) (1974): Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert: Interpretationen. Berlin.
- Loiperdinger, Martin (1999): Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern. Frankfurt a.M.
- Loiperdinger, Martin (2006): „La vie prise sur le vif“: Akzente des Zufälligen in Städtebildern des Cinématographe Lumière. In: Koebner; Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München. S.381–392.
- London, Kurt (1970): Film Music. New York.
- Lotman, Jurij M. (1977): Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt a.M.
- Lotz, Wilhelm (1928): Licht und Beleuchtung: Lichttechnische Fragen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der Architektur. Berlin.
- Lowry, E.D. (1974): Dos Pasos' Manhattan Transfer und die Technik des Films. In: Lohner (Hg.): Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert: Interpretationen. Berlin. S.238–257.
- Lüdi, Toni und Heidi (1992): Räume für den Film. In: Archithese. Jg.22. H.5. S.43–49.
- Machus, Karl (1965): Das Gewissen des Filmarchitekten. In: Deutsches Institut für Film und Fernsehen (Hg.): Filmarchitektur: Robert Herlth. München. S.68–70.
- Magnago Lampugnani, Vittorio (Hg.) (2004): Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste. Ostfildern-Ruit.

- Mahler, Andreas (Hg.) (1999): *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg.
- Malevitsch (März 1926): *Die neuen Systeme in der Kunst*. In: Richter (Hg.): *G: Zeitschrift für elementare Gestaltung*. Nr.4. Berlin.
- Mallet-Stevens, Robert (2004): *Das Kino und die Künste. Die Architektur [1924]*. In: Magnago Lampugnani (Hg.): *Architekturtheorie 20. Jahrhundert: Positionen, Programme, Manifeste*. Ostfildern-Ruit. S.104–105.
- Malthête-Méliès, Madeleine (1976): *George Méliès. Vortrag vom 03. Mai 1972 zur ersten größeren deutschen Méliès-Retropektive*. In: *Filmforum der Volkshochschule Düsseldorf* (Hg.): *Cinéma muet*. 1. Teil: *Die Pioniere. Die erste Avantgarde*. Düsseldorf.
- Mandelkow, Karl Robert (Hg.) (1988): *Goethes Briefe und Briefe an Goethe: Hamburger Ausgabe in 6 Bänden*. 3.Aufl. Bd.2. München.
- Manvell, Roger (Hg.) (1949): *Experiment in the film*. London.
- Manz, Rudolf; Avondet Paul; Jenatsch Jann (1989): *Das Räumliche im Film: Architektur im Film*. In: Osolin (Hg.): *Film und die Künste: Nachbarschaften, Grenzgänger, Überschreitungen*. Basel.
- Maur, Karin von (Hg.) (1999/1985?): *Vom Klang der Bilder (Ausstellungskatalog)*. München.
- Mayer, Carl (1989): *Wie ich zu der Idee des BERLIN-Films kam [BZ vom 27. September 1927]*. In: Goergen (Hg.): *Walter Ruttmann: eine Dokumentation*. Berlin. S.115.
- Meckseper, Cord; Schraut Elisabeth (Hg.) (1983): *Die Stadt in der Literatur*. Göttingen.
- Meisel, Edmund (20. September 1927): *Die Komposition des Films „Berlin, die Sinfonie der Großstadt“*. In: *Film-Kurier*. Jg.9. H.222.
- Meisel, Edmund (01. Oktober 1927): *Musikalische Richtlinien zu „Berlin, die Sinfonie der Großstadt“*. In: *LBB*. Jg.20. H.235. S.27.
- Meißner, Franz Hermann (1987): *Moderne Menschen: Ein Berliner Roman [1909]*. Berlin.
- Messter, Oskar (1936): *Mein Weg mit dem Film*. Berlin.
- Midding, Gerhard (2005): *Mutmaßungen in Babylon*. In: Eue; Jatho (Hg.): *Schauplätze. Drehorte. Spielräume: Production Design + Film*. Berlin. S.33–43.
- Möbius, Hanno; Vogt Guntram (1990): *Drehort Stadt: das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*. Marburg.
- Möbius, Hanno (2000): *Montage und Collage: Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München.
- Moholy-Nagy, László (1979): *Produktion und Reproduktion [1922]*. In: Schneede (Hg.): *Die zwanziger Jahre: Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln.
- Moholy-Nagy, László (1986a): *fotografie ist lichtgestaltung [1928]*. In: Passuth (Hg.): *Moholy-Nagy*. Weingarten. S.319–322.
- Moholy-Nagy, László (1986b): *fotografie: die objektive sehform unserer zeit [1932]*. In: Passuth (Hg.): *Moholy-Nagy*. Weingarten. S.342–344.
- Moholy-Nagy, László (1989): *Frühe Photographien*. Berlin.
- Moholy-Nagy, László (1992): *Dynamik der Großstadt: Skizze zu einem Filmmanuskript*. Berlin.
- Moholy-Nagy, László (2000): *Malerei, Fotografie, Film [1927]*. 3.Aufl. Berlin.
- Moholy-Nagy, Laszlo (2001): *Von Material zu Architektur [1929]*. 2.Aufl. Mainz.
- Monegal, Emir Rodriguez (Summer 1955): *Alberto Cavalcanti*. In: *The Quarterly of Film, Radio and Television*. Vol.IX. H.4. S.342–354.
- Moritz, William (Spring 1978): *Beyond „Abstract“ Criticism*. In: *Film Quarterly*. Vol.XXXI. H.3. S.29–39.
- Mörtzsch, Friedrich (1959): *Die Industrie auf Zelluloid. Filme für die Wirtschaft*. Düsseldorf.

- Müller, Robert (1994): Lichtbildner: Zur Arbeit des Kameramannes. In: Cinema Quadrat e.V. Mannheim (Hg.): Gleißende Schatten: Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Berlin. S.35–62.
- Müller, Claudia (1994): Typofoto: Wege der Typografie zur Foto-Text-Montage bei László-Moholy-Nagy. Berlin.
- Müller, Corinna (1999): Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film. In: Heller (Hg.): Der Körper im Bild: Schauspielen - Darstellen - Erscheinen. Marburg.
- Müller, Corinna (2003): Vom Stummfilm zum Tonfilm. München.
- Münz-Koenen, Inge (2006): Stadtmotive und Bildformeln 1927 und 2002. Zwei Berlin-Sinfonien. In: Koebner; Meder (Hg.): Bildtheorie und Film. München. S.439–453.
- Musée Étienne-Jules Marey (Hg.) (1991): La passion du mouvement au XIXe siècle. Hommage à E.J. Marey; Chapelle de l'&apos; Oratoire Beaune 1er juin - 1er septembre 1991. Beaune.
- Museum of Modern Art (Hg.) (1981): Eugène Atget: 1857 - 1927. München.
- Nagel, Josef (1988): Frühe Entwicklungstendenzen einer medien-spezifischen Filmsprache. (Dissertation). Erlangen.
- Nationalmuseum Stockholm (Hg.) (1950): Viking Eggeling 1880-1925 (Ausstellungskatalog). Stockholm.
- Natsume, Sōseki (2006): Sanshirōs Wege. Berlin.
- Nerdinger, Winfried; Hartmann Kristiana; Schirren Matthias; Speidel Manfred (Hg.) (2001): Bruno Taut. 1880 - 1938: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde. Milano.
- Nerdinger, Winfried (1987): Die Montage der Wirklichkeit. In: Busch, Werner (Hg.): Funkkolleg Kunst: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München. S.765–792.
- Neumann, Dietrich (Hg.) (1996): Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner (Ausstellungskatalog). München.
- Newhall, Beaumont (1981): Photography: essays and images: illustrated readings in the history of photography. London.
- Newhall, Beaumont (1998): Geschichte der Photographie. München.
- Neznamow, P[etr] (2005): 2000 sobyti [Kino vom 23. März 1926]. In: Tsivian (Hg.): Lines of resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Gemona. S.160.
- Nobis, Norbert (Hg.) (2001): Der Lärm der Straße: Italienischer Futurismus 1909 - 1918 (Ausstellungskatalog). Milano.
- Noronha, Jurandyr (1994): Pioniere des brasilianischen Kinos. São Paulo.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.) (1998): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart.
- Okajima, K. (17. Februar 1929): Deutsche Filme in Japan. In: LBB. Jg.22. H.40. S.18.
- Okajima, K. (23. März 1929): Neues von Film-Japan. In: LBB. H.70. S.16–17.
- O'Konor, Louise (1971): Viking Eggeling, 1880 - 1925: artist and film-maker; life and work. Stockholm.
- Olschowsky, Heinrich (Hg.) (1986): Der Mensch in den Dingen: Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde. Leipzig.
- Orchard, Karin (Hg.) (1996): Blast: Vortizismus - die erste Avantgarde in England 1914 - 1918 (Ausstellungskatalog). Berlin.
- Orchard, Karin (1996): „Ein Lachen wie eine Bombe“ Geschichte und Ideen der Vortizisten. In: Orchard (Hg.): Blast: Vortizismus - die erste Avantgarde in England 1914 - 1918 (Ausstellungskatalog). Berlin. S.9-21.
- Österreichisches Filmmuseum; Tode, Thomas; Wurm Babara (Hg.) (2006): Dziga Vertov: die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum. 2.Aufl. Wien.

- O. V. (16. Oktober 1920): Von Morgens bis Mitternachts. In: Der Film. H.42. S.89.
- O. V. (15. Juli 1923): Die Straße. Neue Bauprobleme im Film. In: Film-BZ (Beilage zur BZ-Mittag). H.190. o.S.
- O. V. (25. August 1923). In: LBB. H.34. S.15.
- O. V. (30. November 1923). In: 8-Uhr Abendblatt. Jg.76. H.237. o.S.
- O. V. (01. Dezember 1923). In: Vossische Zeitung. o.S.
- O. V. (02. Dezember 1923): Die Straße. In: Der Kinematograph. H.876. o.S.
- O. V. (1923): Die Straße. In: LBB. H.48. S.14.
- O. V. (28. Mai 1925): Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier. H.124. o.S.
- O. V. (07. Juni 1925): Die Stadt der Millionen. In: Kinematograph. H.955. S.17.
- O. V. (25. Oktober 1926): Nur ein paar Stunden - „Rien que les heures“. In: Film-Kurier. H.250. o.S.
- O. V. (18. Mai 1927): Berlin. In: Die Filmwoche. H.20. S.474.
- O. V. (24. September 1927a): Berlin, die Symphonie der Großstadt: Film der Fox-Europa-Produktion - Tauenzienpalast. In: DAZ. o.S.
- O. V. (24. September 1927b): Berlin. Die Sinfonie der Grosstadt. In: LBB. H.229. S.17.
- O. V. (05. Oktober 1927): Kritik der Leinwand - Berlin, Symphonie einer Großstadt. In: Die Filmwoche. H.40. S.949f.
- O. V. (1927): „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ Ein Film von Walter Ruttmann. In: Illustrierter Film-Kurier. Jg.9. H.658. o.S.
- O. V. (07. April 1928): „Filmliga“. In: Algemeen Handelsblad (Ochtenblad). o.S.
- O. V. (24. April 1928): Cavalcanti in der „Lichtbühne“. In: Film-BZ (BZ am Mittag). o.S.
- O. V. (Februar 1929): Het Werk van Joris Ivens. De eenige cineast in Holland. In: Tribune. o.S.
- O. V. (24. April 1929): Nächtliche Arbeits-Symphonie der Grosstadt. In: AIZ. Jg.8. H.18.
- O. V. (15. Dezember 1929): ohne Titel. In: Nieuwe Rotterdammer (Ochtendblad). o.S.
- O. V. (21. November 1960): Portrait eines großen Filmkünstlers: Joris Ivens - Gestalter der Dokumentarfilms. In: Neuer Weg. Halle. o.S.
- O. V. (28. Juni 1968): Zähne, Klauen, Expressionismus: Ein unbekannter Stummfilm von 1920 - Jetzt in Frankfurt. In: Frankfurter Neue Presse. o.S.
- O. V. (03. Juli 1968): Von morgens bis mitternachts: Ein expressionistischer Film nach Georg Kaiser. In: FAZ. o.S.
- O. V. (November 1969): Walter Ruttmann (1887-1941): Wie ich meinen Berlin-Film gedreht habe. Ausschnitt eines bisher unveröffentlichten Manuskript mit dem Titel: Wie ich meinen Berlin-Film drehte, das die Ruttmann Witwe dem ZDF zur Auswertung hinterlassen hat. In: Der Deutsche Kameramann. H.11. S.228.
- O. V. (21. Dezember 1989): Der ruhelos hoffende Dokumentarist. Zum Werk Joris Ivens. In: Neue Züricher Zeitung. o.S.
- O. V. (1989): Berlin im Filmmanuskript. [Der Film vom 01. Juni 1927]. In: Goergen (Hg.): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin. S.115.
- O. V. (1989): Ruttmann plaudert. [Undatierter Zeitungsausschnitt aus dem Ruttmann-Nachlaß, vermutlich 1935]. In: Goergen (Hg.): Walter Ruttmann: eine Dokumentation. Berlin. S.92.
- Paech, Joachim (1989): Das Sehen von Filmen und filmische Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In: Hickethier (Hg.): Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden. Berlin. S.68-77.
- Pallasmaa, Juhani (2001): The architecture of image: existential space in cinema. Helsinki.
- Pallasmaa, Juhani (2005): Touching the world: architecture, hapticity and the emancipation of the eye. (Vortrag für die HfbK Hamburg, April 2004) Bd.15. Hamburg.

- Pander, Hans (Juni-Juli 1924): 1. Teil „Lichtspiel Opus 1 und Opus 2“. In: Filmschau. H.8. o.S.
- Panofsky, Walter (1944): Die Geburt des Films: ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren. 2. Aufl. Würzburg.
- Panofsky, Erwin (1999): Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers [On Movies 1936, Style and Medium in the Motion Pictures 1947]. Frankfurt a.M.
- Passuth, Krisztina (Hg.) (1986): Moholy-Nagy. Weingarten.
- Patalas, Enno; Gregor Patalas (1973): Geschichte des modernen Films 1: 1895-1939. München.
- Pehnt, Wolfgang (1983): Der Anfang der Bescheidenheit. Kritische Aufsätze zur Architektur des 20. Jahrhunderts. München.
- Peiper, Tadeusz (1986): Im Bauhaus. In: Olschowsky (Hg.): Der Mensch in den Dingen: Programmtexte und Gedichte der Krakauer Avantgarde. Leipzig.
- Peters, Jan Marie (2002): Theorie und Praxis der Filmmontage von Griffith bis heute. In: Beller (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. 4. Aufl. München. S.33-48.
- Pfeil, Elisabeth (1972): Großstadtforschung: Entwicklung und gegenwärtiger Stand. 2. Aufl. Hannover.
- Pinto, Maria Inez Machado Borges (20. Juli 2008): O cinematógrafo e a ilusão espetacular da São Paulo moderna, 20. Juli 2008. Online verfügbar unter [http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=66:o-cinematografo-e-a-ilusao-espetacular-da-sao-paulo-moderna&catid=35:histcinema&Itemid=67](http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=66:o-cinematografo-e-a-ilusao-espetacular-da-sao-paulo-moderna&catid=35:histcinema&Itemid=67). zuletzt geprüft am 28.11.2010.
- Pohlmann, Ulrich (Hg.) (2004): Ein[e] neue Kunst? Eine andere Natur!: Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog). München.
- Pohlmann, Ulrich (2004): Architektur und Stadtveduten. In: Pohlmann (Hg.): Ein[e] neue Kunst? Eine andere Natur!: Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausstellungskatalog). München. S.209-212.
- Polacek, Dietmar (17. Oktober 1995): Cabiria in der Hauptstadt der bewegten Bilder. Hundert Jahre Kino: der erste europäische Kolossalfilm von Pastrone, D' Annunzio und Pizetti. In: FAZ. o.S.
- Porter, Allan (1985): Camera Work: Alfred Stieglitz. Zürich.
- Pramann, Heinz (1988): Zu Fernand Legers Film „Ballet Mécanique“. In: Hees; Winter (Hg.): Kreativität und Werkerfahrung: Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag. Sonderheft. Duisburg. S.71-98.
- Prange, Regine (1994): Stil und Medium. Panofsky ‚On Movies‘. In: Reudenbach (Hg.): Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin. S.171-190.
- Price, Lake (1973): A manual of photographic manipulation [1868]. Reprint of the 2d Ed. 1868. New York.
- Prodger, Phillip (ed.) (Hg.) (2006): Impressionist camera: pictorial photography in Europe, 1888 - 1918 (Ausstellungskatalog). London.
- Prox, Lothar (1983): Film und Musik: Avantgardefilme der 20er Jahre. Avantgardefilme der 20er Jahre. Oberhausen.
- Prümm, Karl (2005): Symphonie contra Rhythmus. Widersprüche und Ambivalenzen in Walter Ruttmanns Berlin-Film. In: Kreimeier; Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Weimarer Republik: 1918-1933. Bd.2. Stuttgart. S.411-434.
- Pudowkin, Wsewolod I. (2005): Über die Montage [Anfang 1940]. In: Albersmeier (Hg.):

Texte zur Theorie des Films. 5. Aufl. Stuttgart. S.74–96.

Quaresima, Leonardo (1999): Der italienische Großstadtfilm. Futurismus, Rationalismus und Kultur der Moderne im Experimentalfilm der faschistischen Zeit. In: Schenk (Hg.): Dschungel Großstadt: Kino und Modernisierung. Marburg. S.83–96.

Raum, Stefan (1988): Viking Eggeling - Maler und Pionier des graphischen Experimentalfilms. In: Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hg.): Berlin - die 20er Jahre: Zentrum filmtheoretischen Denkens. Aus der Werkstatt: Frank Beyer und Wolfgang Kohlhaase. Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Jg.29. Nr.34. Potsdam-Babelsberg. S.76-86.

Rauterberg, Hanno (10. Juni 2010): Wunder in Lindgrün: Zu Tode betrübt, vom Licht verzaubert: ein Spaziergang durch die Berliner Kunstwelten von Bruce Nauman und Olafur Eliasson. In: Die Zeit. H.24. S.58.

Ray, Man (1991): Photographien, Gemälde, Objekte. München.

Rechenberg, Helmut (1994): Hermann von Helmholtz. Bilder seines Lebens und Wirkens. Weinheim.

Reichmann, Hans-Peter (Red.) (1997): Walter Reimann: Maler und Filmarchitekt. (Kinematograph Nr.11). Frankfurt a.M.

Reimann, Walter (1998): Filmarchitektur - Filmarchitekt?! In: Aurich; Jacobsen (Hg.): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München. S.111–115.

Reimann, Walter (1998): Filmbauten und Raumkunst. In: Aurich; Jacobsen (Hg.): Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre. München. S.115–119.

Renger-Patzsch, Albert (1992): Die Welt ist schön: einhundert photographische Aufnahmen [1928]. Dortmund.

Reudenbach, Bruno (Hg.) (1994): Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Berlin.

Richie, Donald (2001): A hundred years of Japanese film: a concise history, with selective guide to videos and DVDs. Tokyo.

Richie, Donald (2006): Expressionismus im Film. In: Schneider; Knapstein; Elliot; Kataoka (Hg.): Berlin- Tōkyō, Tōkyō -Berlin: die Kunst zweier Städte (Ausstellungskatalog). Ostfildern. S.34–37.

Richter, Marie-Luise (Hg.) (2001): Christian Schad: Druckgraphiken und Schadographien in Einzelblättern und Mappenwerken 1913 - 1981. 2.Aufl. Rottach-Egern.

Richter, Hans (Hg.) (Juni 1924): G: Zeitschrift für elementare Gestaltung. Nr.3. Berlin.

Richter, Hans (Hg.) (März 1926): G: Zeitschrift für elementare Gestaltung. Nr.4. Berlin.

Richter, Hans (Hg.) (April 1926): G: Zeitschrift für elementare Gestaltung. Nr. 5-6. Berlin.

Richter, Hans (1929): Filmgegner von heute - Filmfreunde von morgen. Berlin.

Richter, Hans (01. Februar 1929): Neue Mittel der Film-Gestaltung. In: Die Form. Jg.4. H.3. S.53–56.

Richter, Hans (1949): Avant-Garde Film in Germany. In: Manvell (Hg.): Experiment in the film. London. S.219–233.

Richter, Hans (20. Juni 1959): Von der Malerei zum Film. In: FAZ. o.S.

Richter, Hans (1965): Hans Richter. Neuchâtel.

Richter, Hans. (1973a): Begegnungen von Dada bis heute. Briefe, Dokumente, Erinnerungen. Köln.

Richter, Hans (1973b): Der Film als selbständige Kunstform. In: Schlemmer (Hg.): Avantgardistischer Film 1951-1971. München. S.16–18.

- Richter, Hans (1976): *Der Kampf um den Film: für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film*. Frankfurt a.M.
- Richter, Hans (1982): *Hans Richter: 1888-1976. Dadaist, Filmpionier, Maler, Theoretiker* (Ausstellungskatalog). Berlin.
- Richter, Hans (Hg.) (1986): *G - Material zur elementaren Gestaltung [1923 - 1926]*. München.
- Richter, Hans (1989): *Der Film als selbstständige Kunstform*. In: Goethe-Institut München (Hg.): *Der deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*. München. S.113-115.
- Richter, Kurt (1998): *Zeitgemäße Filmarchitektur*. In: Aurich; Jacobsen (Hg.): *Werkstatt Film. Selbstverständnis und Visionen von Filmleuten der zwanziger Jahre*. München. S.102-104.
- Riha, Karl (1970): *Die Beschreibung der „Großen Stadt“: Zur Entstehung des Großstadtmotivs in der deutschen Literatur (ca. 1750 - ca. 1850)*. Bad Homburg v. d. H.
- Robinson, Henry Peach (1886): *Der malerische Effect in der Photographie als Anleitung zur Composition und Behandlung des Lichtes in Photographien*. Halle a.S.
- Rodcenko, Aleksandr M. (1993): *Aufsätze, autobiographische Notizen, Briefe, Erinnerungen*. Dresden.
- Rodrigues, Antonio; Marchand Alain (Oktober 1997): *Alberto Cavalcanti an „Extraordinary Ordinary Man“*. In: *Griffithiana*, H. 60-61. S.191-199.
- Roh, Franz; Tschichold Jan (1973): *Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit [1929]*. Tübingen.
- Rolnik, Raquel (Dezember 2008): *São Paulo. Eine chronologische Stadtgeschichte*. In: *Archplus*. H.190. S.12-15.
- Rotha, Paul (1973): *Documentary diary: an informal history of the British documentary film, 1928-1939*. New York.
- Rügner, Ulrich (1990): *Musikalische Illustration und Erzählform: Musik im Stummfilmkino*. In: Giesenfeld, Günter (Red.) (Hg.): *Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk*. Marburg.
- Ruttman, Walter (08. Oktober 1927): *Wie ich meinen "Berlin"-Film drehte*. In: *LBB*. Jg.20. H.241. S.24.
- Ruttman, Walther (1989): *Berlin als Filmstar*. [BZ vom 20. September 1927]. In: Goergen (Hg.): *Walter Ruttman: eine Dokumentation*. Berlin. S.79.
- Ruttman, Walther (1989): *Kunst und Kino*. In: Goethe-Institut München (Hg.): *Der deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*. München. S.7-9.
- Ruttman, Walther (1989): *Mein neuer Film*. [Film-BZ vom 09. Juli 1926]. In: Goergen (Hg.): *Walter Ruttman: eine Dokumentation*. Berlin. S.78-79.
- Sadoul, Goerges (1953): *French Film*. London.
- Sadoul, Goerges (1957): *Geschichte der Filmkunst*. Wien.
- Sahli, Jan (2006): *Filmische Sinneserweiterung: László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*. Marburg.
- Salt, Barry (1992): *Film style and technology: History and analysis*. 2.Aufl. London.
- Sander, Gabriele (2007): *„Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Marbach a. Neckar.
- Sartori, Rosalinde (Hg.) (1975): *Sowjetische Fotografie: 1928-1932*. München.
- Schad, Nikolaus; Auer Anna (Hg.) (1999): *Schadographien: Die Kraft des Lichts*. Passau.
- Schadt, Thomas (September 2001): *Berlin. Sinfonie einer Großstadt. Eine Wiederverfilmung*. In: *Filmgeschichte*. Jg.15. H.15. S.62-66.
- Schamoni, Victor (1936): *Das Lichtspiel: Möglichkeiten des absoluten Films*. Hamm.
- Schenk, Irmbert (1994): *Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms: Von die Eroberung Roms (1905) bis Cabiria (1914)*. In: Faulstich (Hg.): *Fischer Filmgeschichte: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 - 1924*. Frankfurt a.M. S.150-167.

- Scherer, Christina (2001): Ivens, Marker, Godard, Jarman: Erinnerungen im Essayfilm. München.
- Scherliess, Volker (1985): Der Schatz: Film von Georg Wilhelm Pabst, Musik von Max Deutsch (1923). In: Alte Oper Frankfurt; Deutsches Filmmuseum Frankfurt (Hg.): Film und Musik. Programmheft Frankfurt Feste '85. Frankfurt a.M. o.S.
- Scherpe, Klaus R. (1988): Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung: Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“. In: Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. S. 418-437.
- Scheurer, Hans J. (1987): Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie: Die Industrialisierung des Blicks. Köln.
- Schiller-Nationalmuseum (Hg.) (1976): Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm (Ausstellungskatalog). München.
- Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.) (2006): Die Eroberung der Strasse (Ausstellungskatalog) München.
- Schivelbusch, Wolfgang (2004): Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. Frankfurt a.M.
- Schivelbusch, Wolfgang (2007): Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert. 4.Aufl. Frankfurt a.M.
- Schlemmer, Gottfried (Hg.) (1973): Avantgardistischer Film 1951-1971. München.
- Schlör, Joachim (1991): Nachts in der grossen Stadt: Paris Berlin London 1840 - 1930. München.
- Schmidt, Paul F. (1924): Eggelings Kunstfilm. In: Kunstblatt. Jg.VIII. H.12. S.381.
- Schmidt Bardeleben, Renate von (1967): Das Bild New Yorks im Erzählwerk von Dreiser und Dos Passos. München.
- Schmitz, Norbert M. (2001): Der Film der Neuen Sachlichkeit. In: Keitz, von; Berg (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks: fiction film und non fiction film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit: 1895-1945. Marburg.
- Schneede, Uwe M. (Hg.) (1979): Die zwanziger Jahre: Manifeste und Dokumente deutscher Künstler. Köln.
- Schneider, Angela; Knapstein Gabriele; Elliot David; Kataoka, Mami (Hg.) (2006): Berlin-Tokyo, Tokyo-Berlin: die Kunst zweier Städte (Ausstellungskatalog). Ostfildern.
- Schnelle-Schneyder, Marlene (1990): Photographie und Wahrnehmung am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert. Marburg.
- Schobert, Walter (1989): Die deutsch Filmavantgarde der zwanziger Jahre - ein kurzer Überblick über ihre drei Perioden. In: Goethe-Institut München (Hg.): Der deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre. München. S.11-21.
- Schölermann, Wilhelm (1891): Freilicht!: Eine Plein-air-Studie. Düsseldorf.
- Schoot, Hans (Maart 1928): Moskou, de stad als organisme. In: Filmliga. Jg.1. H.8. S.16.
- Schoot, Hans (1995): Gevaarlijk leven: Een biografie van Joris Ivens. Amsterdam.
- Schub, Esther (1960): Dsiga Wertow. In: Herlinghaus (Hg.): Dsiga Wertow (Dziga Vertov). Publizist u. Poet des Dokumentarfilms. Berlin. S.64-69.
- Schulz, Günter (1962): Berlin, Sinfonie der Großstadt. In: Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.): Internationale Dokumentarfilme: Zyklus. Berlin.
- Schulz, Daniela (1993): Hommage für Joris Ivens. In: Film und Fernsehen. H.4. S.84-87.
- Schulz, Evelyn (2004): Stadt-Diskurse in den „Aufzeichnungen über das Prosperieren von Tōkyō“ (Tōkyō-hanjō-ki): eine Gattung der topografischen Literatur Japans und ihre Bilder von Tōkyō (1832 - 1958). München.
- Schumacher, Fritz (Hg.) (1977): Lesebuch für Baumeister. 2.Aufl. Berlin.
- Schumacher, Ernst (Hg.) (1981): Darsteller und Darstellungskunst in Theater, Film, Fernsehen und Hörfunk. Berlin.

- Schumacher, Karl (1912): Kinematografie und Kunst. In: Bild und Film. Jg.1. H.3-4. S.80-81.
- Schwirten, Ethel (26. Juli 1962): Filme, die das Herz bewegten: Asta Nielsen - Genie der Gebärde. In: Frankfurter Rundschau. o.S.
- Seel, Martin (2007): Architekturen des Films. In: Gleiter; Korrek; Zimmermann (Hg.): Die Realität des Imaginären. Architektur und das digitale Bild. Weimar. S.91-97.
- Seelmann-Eggebert (April 1952): Alberto Cavalcanti. In: filmforum. Jg.1. H.7. o.S.
- Seeßlen, Georg (October 2003): Dogville: Nicole Kidman im Labor des Lars von Trier. In: epd Film. Vol.XX. H.10. S.31-32.
- Segeberg, Harro (Hg.) (2000): Die Perfektionierung des Scheins: das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Bd.3: Mediengeschichte des Films. München.
- Segeberg, Harro (1993): Rahmen und Schnitt: Zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung. In: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre. Jg.43. H.2. S.286-301.
- Segeberg, Harro (1996): Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. Bd.1: Mediengeschichte des Films. München.
- Selwood, Sara (1999): Farblichtmusik und abstrakter Film. In: Maur, von (Hg.): Vom Klang der Bilder (Ausstellungskatalog). München. S.414-421.
- Sidler, Viktor (1982): Filmgeschichte: ästhetisch, ökonomisch, soziologisch, von den Anfängen des Films bis zum Tonfilm. Zürich.
- Silverberg, Miriam (2006): Erotic Grotesque Nonsense: The Mass Culture of Japanese Modern Times. Berkeley-Calif.
- Simmel, Georg (2006): Die Großstädte und das Geistesleben [1903]. Frankfurt a.M.
- Skladanowsky, Max (30. 04.1863-30. 11.1939): Notizen. DIF. Frankfurt a.M. Nr.2. S.115f-g.
- Sklar, Robert (Summer 2004): Dogville. In: CINEASTE. Vol.XXIX. H.3. S.47-49.
- Smuda, Manfred (1992): Die Großstadt als „Text“. München.
- Soc. of Foreign Workers in the U.S.S.R. (Hg.) (1937): Guide to the city of Moscow. A Handbook for Tourists. Moskau. Moscow.
- Sonntag, Susan (2006): Über Fotografie [1977]. 17.Aufl. Frankfurt a.M.
- Speckter, Hans (1964): Paris: Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit. München.
- Spiekermann, Erik (Februar 2010): Wirklicher als die Wirklichkeit. In: form. H.230. S.26-27.
- Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.) (1962a): Alberto Cavalcanti. Zusammenstellung und Redaktion Wolfgang Klaue. Berlin.
- Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.) (1962b): Internationale Dokumentarfilme: Zyklus. Berlin.
- Staatliches Filmarchiv der DDR (Hg.) (1963): Joris Ivens. Berlin.
- Städtischen Kunsthalle Düsseldorf (Hg.) (1974): Wir setzen den Betrachter mitten ins Bild: Futurismus 1909 - 1917 (Ausstellungskatalog). Düsseldorf.
- Stam, Robert (1995): „On the Margins: Brazilian Avant-Garde Cinema“. In: Johnson (Hg.): Brazilian cinema. New York. S.306-327.
- Stebbins, Theodore E. (Hg.) (1987): Charles Sheeler: The photographs. Boston.
- Stedelijk Museum (Hg.) (1983): Het nieuwe bouwen: Amsterdam 1920 - 1960. Delft.
- Steinberg, Heinz (Hg.) (1961): Italienische Filmtage an der Universität Kiel vom 25. bis 28. Mai 1961: Dokumentation. Kiel.
- Steinert, Marlis (1959): Hippolyte Bayard: Ein Erfinder der Photographie (Ausstellungskatalog). Essen.
- Steinorth, Karl (Hg.) (1979): Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes [1929] Stuttgart.

- Steinorth, Karl (Hg.) (1998): Alvin Langdon Coburn: Photographs: 1900-1924. Zürich.
- Stelzer, Otto (1966): Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen. München.
- Stenger, Erich (1992): Die Photographie in Kultur und Technik: Ihre Geschichte während hundert Jahren. Stuttgart.
- Stenzel, Jürgen (November 1972): Mit Kleister und Schere. Zur Handschrift von „Berlin Alexanderplatz“. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. H.13-14. S.39-41.
- Stepun, Fedor (1932): Theater und Kino. Berlin.
- Stiegler, Bernd (2006a): Bilder der Photographie: ein Album photographischer Metaphern. Frankfurt a.M.
- Stiegler, Bernd (2006b): Theoriegeschichte der Photographie. München.
- Stieglitz, Alfred (1997): Camera work: The complete illustrations 1903 - 1917. Köln.
- Stierle, Karlheinz (1993): Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt. München.
- Stierle, Karlheinz (2005): Balzac, Hugo und die Entstehung des Pariser Stadtrromans. In: Galle (Hg.): Städte der Literatur. Heidelberg. S.129-143.
- Stöbe, Sylvia (07. Dezember 1998): Der Flaneur und die Architektur der Großstadt. Vortrag zur Erlangung der „Venia Legendi“ an der Universität Kassel am 07. Dezember 1998. Kassel. Online verfügbar unter <http://www.uni-kassel.de/fb13/stoebe/Flaneur.pdf> (zuletzt geprüft am 05. November 2010)
- Stockhammer, Robert (2005): TopoGraphien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen. München.
- Strohmeier, Klaus (1986): Rhythmus der Großstadt. In: Boberg; Fichter; Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München. S.32-51.
- Stufkens, André (Hg.) (1988a): Rondom Joris Ivens, wereldcineast: het begin, 1898-1934. (Ausstellungskatalog). Houten.
- Stufkens, André (1988b): De avant-garde rond Joris Ivens' eerste films. In: Stufkens (Hg.): Rondom Joris Ivens, wereldcineast: het begin: 1898-1934. (Ausstellungskatalog). Houten. S.50-71.
- Stufkens, André (1999): The Song of Movement. Joris Ivens's First Films and the Cycle of the Avantgarde. In: Bakker (Hg.): Joris Ivens and the Documentary Context. Amsterdam. S.46-71.
- Stufkens, André (2008): Joris Ivens: Wereldcineast (1912 - 1988, 5 DVD). Nijmegen.
- Suchsland, Rüdiger (14. Januar 2010): Als das Kino noch Alpträume hatte: Verlorene Nachkriegsheimat: Daniel Illgers geheime Geschichte des Neorealismus. In: FAZ. H.11. S.33.
- Sudendorf, Werner (2009): Erich Kettelhut: Der Schatten des Architekten. München.
- Suphan, Bernhard (ca. 1978): Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke XV [1888]. 2.Aufl. Hildesheim.
- Sussex, Elizabeth (Autumn 1975): Cavalcanti in England. In: Sight & Sound. Vol.44. H.4. S.205-211.
- Tadashi, Hirai (1997): Hochbahn oder U-Bahn? S-Bahn und Ringbahn in Berlin und Tokyo. In: Brenn (Hg.): Berlin - Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin. S.117-124.
- Talbot, Daniel (Hg.) (1972): Film: An anthology. Berkeley-Cal.
- Talbot, H. Fox (1998): The pencil of nature [1844] Budapest.
- Tannenbaum, Herbert (1912): Kino & Theater. München.
- Tarkowskij, Andrej (2002): Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. 2.Aufl. Berlin.

- Tausk, Petr (1977): Die Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert: von der Kunstfotografie bis zum Bildjournalismus. Köln.
- Taut, Bruno (1917): Mitteilung. In: Der Städtebau. H.2-3. S.32-33.
- Temple, Michael (Hg.) (2004): The French Cinema Book. London.
- Thalmann, Marianne (1965): Romantiker entdecken die Stadt. München.
- Tokyo Institute for Municipal Research (Hg.) (13. April 1962): The emperor capital revival exhibition. In: 40 Jahre Geschichte vom Institut. Tokyo. S.176-177.
- Thomsen, Christian W. (Hg.) (1984): Augenblick und Zeitpunkt: Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften. Darmstadt.
- Tillmanns, Urs (1981): Geschichte der Photographie: Ein Jahrhundert prägt ein Medium. Frauenfeld.
- Tode, Thomas (1995a): Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel Dsiga Wertows Reise nach Deutschland. In: Bulgakowa (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Land der Bolschewiki. Das Buch zur Filmreihe „Moskau - Berlin“. Berlin. S.143-152.
- Tode, Thomas (Hg.) (2000): Dziga Vertov: Tagebücher-Arbeitshefte 1924 - 1953. Konstanz.
- Tode, Thomas (2004): Töne stürmen gegen das Bild. Musikalische Strukturen im Werk von Dziga Vertov. In: Cinema. Jg.49. S.21-35.
- Tode, Thomas (2006): Visionen von einem neuen Leben. Sowjetische Dokumentarfilme in der Weimarer Republik. In: Eimermacher; Volpert (Hg.): Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen. Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit. Bd.2. München. S.649-679.
- Toeplitz, Jerzy (1973): Geschichte des Films. Bd.1: 1895-1928. München.
- Tōkyō Institute for Municipal Research (1933): The reconstruction of Tōkyō. Tōkyō.
- Tōkyō Institute for Municipal Research (January 1930): The Toshi Mondai (The Municipal Problems). In: The Journal of Tōkyō Institute for Municipal Research. Vol.X. H.1. S.26.
- Tōkyō Institute for Municipal Research (13. April 1962): 40 Jahre Geschichte vom Institut Tōkyō.
- Trager, James. (2003): The New York chronology: The ultimate compendium of events, people and anecdotes from the Dutch to the present. New York.
- Trautmann, René (1957): Die Stadt in der deutschen Erzählungskunst des 19. Jahrhunderts (1830 - 1880). Winterthur.
- Tsivian, Yuri (Hg.) (2005): Lines of resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Gemona.
- Tupitsyn, Magarita (Hg.) (1998): Alexander Rodtschenko - Das neue Moskau: Fotografien aus der Sammlung L. und G. Tatunz (Ausstellungskatalog). München.
- Tynjanov, Jurij N. (2005): Über die Grundlagen des Films [1927] In: Albersmeier (Hg.): Texte zur Theorie des Films. 5.Aufl. Stuttgart. S.138-171.
- Uhse, Bodo (1955): Das Geheimnis der Kunst und die Filme des Joris Ivens. In: Deutsche Filmkunst Jg.3. H.2. S.64-67.
- Ullitzsch, Ernst (06. April 1924): Die nächtliche Straße. In: Der Kinematograph. H.894. S.7-8.
- Urazov, Izmail (2005): Shagai, Sovet! In: Tsivian (Hg.): Lines of resistance: Dziga Vertov and the Twenties. Gemona. S.163-164.
- Uricchio, William Charles (1983): Ruttmann's „Berlin“ and the city film to 1930 (Dissertation). University Microfilms International. New York.
- Uricchio, William (1995): The City Viewed. The films of Leyda, Browning, and Weinberg. In: Horak (Hg.): Lovers of cinema: the first American film avant-garde 1919 - 1945. Madison-Wis.
- Urussowa, Janina (2004): Das neue Moskau: Die Stadt der Sowjets im Film 1917 - 1941.

Köln.

- Vaillant, Odile (1997): Robert Mallet-Stevens. Architecture, Cinema and Poetics. In: Cambridge University (Hg.): *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia*. London. S.28-33.
- Vaughan, Dai (1990): Let There Be Lumière. In: Elsaesser (Hg.): *Early cinema: space, frame, narrative*. London. S.63-67.
- Velde, Ronny van de (1994): *Man Ray. 1890 - 1976*. Antwerpen.
- Verband der deutschen Filmclubs (Hg.) (1969): *Aspekte des italienischen Films*. Bd.1: *Material zu Filmen der Vergangenheit und Gegenwart*. Bad Ems.
- Vertov, Dziga (09. Juli 1929): Schreiben an die Redaktion der FZ. Filmmuseum Österreich. Vertov-Nachlaß. (In der FZ wurde das Schreiben als Offener Brief Dziga Werthoffs in der 3. Ausgabe vom 12. Juli 1929 abgedruckt.)
- Vertov, Dziga (1967): *Die Fabrik der Fakten [1926]*. In: Drobaschenko (Hg.): *Dziga Vertov: Aufsätze, Tagebücher, Skizzen*. Berlin. S.117-119.
- Vertov, Dziga (1973): *Aus der Geschichte der „Kinoki“ [1929]*. In: Beilenhoff (Hg.): *Schriften zum Film: Dziga Vertov*. München. S.82-88.
- Vertov, Dziga (2005a): *Wir. Variante eines Manifestes [1922]*. In: Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5.Aufl. Stuttgart. S.31-35.
- Vertov, Dziga (2005b): *Kinoki - Umsturz [1923]*. In: Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5.Aufl. Stuttgart. S.36-50.
- Vidler, Anthony (1996): *Die Explosion des Raums: Architektur und das filmisch Imaginäre*. In: Neumann, Dietrich (Hg.): *Filmarchitektur: Von Metropolis bis Blade Runner (Ausstellungskatalog)*. München.
- Vidler, Anthony (2001): *Warped space: art, architecture, and anxiety in modern culture*. Cambridge-Mass.
- Vietta, Silvio (Hg.) (2001): *Das literarische Berlin im 20. Jahrhundert*. Stuttgart.
- Vietta, Silvio (Mai 1974): *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung: Expressionistischer Reihungsstil und Collage*. In: DVJS. Jg.48. H.2. S.354-373.
- Vinca Masini, Lara (1975): *Man Ray: Gestalter unserer Zeit*. Luzern.
- Virilio, Paul (1978): *Fahren, fahren, fahren ...*. Berlin.
- Virilio, Paul (1986): *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin.
- Virilio, Paul (1989): *Die Sehmaschine*. Berlin.
- Virilio, Paul (1991): *Krieg und Kino: Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.
- Vogt, Guntram (2001): *Die Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900 - 2000*. Marburg.
- Vöhringer, Margarete (30. März 2007): *Auto-Lenkrad und Kino-Wahrheit: Dziga Vertov im Kontext der Arbeitswissenschaften*. Veranstaltung vom 30. März 2007. Aus der Reihe „Ultravision. Zum Wissenschaftsverständnis der künstlerischen Avantgarden: 1910-30“. Berlin.
- Voskuil, Jan D. (21. December 1929): *Filmkunst. Hollandsche Films*. In: *Panorama*. No. 51. o.S.
- Walter, Christine (2002): *Bilder erzählen!: Positionen inszenierter Fotografie*. Weimar.
- Walther, Ingo F. (Red.) (1979): *Paris-Berlin 1900-1933: Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland; Kunst, Architektur, Graphik, Literatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik (Ausstellungskatalog)*. München.
- Warth, Eva-Maria; Welz Gisela (Hg.) (1992): *Amerikastudien - American studies. Großstadtdarstellungen im amerikanischen Dokumentarfilm*. Mainz.
- Warth, Eva-Maria (1992): *New York, Paris, Berlin: Die Großstadt im Dokumentarfilm der zwanziger und dreißiger Jahre*. In: Warth, Welz (Hg.): *Amerikastudien - American studies*.

- Großstadtdarstellungen im amerikanischen Dokumentarfilm. Mainz. S.13–25.
- Wegener, Paul (1984): Neue Kinoziele [1916]. In: Güttinger (Hg.): Kein Tag ohne Kino: Schriftsteller über den Stummfilm. Frankfurt a.M. S.340–350.
- Wegner, Hans (1957): Alberto Cavalcanti zum 60. Geburtstag. In: Deutsche Filmkunst. Jg.5. H.3. S.89.
- Wegner, Hans (1965): Joris Ivens: Dokumentarist der Wahrheit. Berlin.
- Weidmann, Heiner (1992): Flanerie, Sammlung, Spiel: Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin. München.
- Weihsmann, Helmut (1988): Gebaute Illusionen: Architektur im Film. Wien.
- Weihsmann, Helmut (1994): Virtuelle Räume. Die Formsprache der Neuen Sachlichkeit bei Friedrich Wilhelm Murnau. In: Kreimeier (Hg.): Die Metaphysik des Dekors: Raum, Architektur und Licht im klassischen deutschen Stummfilm. Marburg. S.22–48.
- Weihsmann, Helmut (1995): Cinetecture: Film. Architektur. Moderne. Wien.
- Weihsmann, Helmut (1997): The City in Twilight: Charting the genre of the 'City Film' 1900-1930. In: Cambridge University (Hg.): Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, multimedia. London. S.8–27.
- Weihsmann, Helmut (2000): Baukunst und Filmarchitektur im Umfeld der filmischen Moderne. In: Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins: das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Bd.3: Mediengeschichte des Films. München.S.177–215.
- Weiss, Evelyn (Hg.) (1978): Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920 - 1938 (Ausstellungskatalog). Köln.
- Weiss, Peter (1995): Avantgarde Film. Frankfurt a.M.
- Weitemeier, Hannah (1972): Licht-Visionen: ein Experiment von Moholy-Nagy. Berlin.
- Wenders, Wim (1992): The act of seeing: Texte und Gespräche. Frankfurt a.M.
- Wessem, Constant van (21. März 1930). In: Programmheft „De Uitkijk“. Stichting Joris Ivens. Nijmegen.
- Weston, Edward (1981): Photographisch sehen. [1943] In: Wiegand (Hg.): Die Wahrheit der Photographie: Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt a.M. S.247-256.
- Whelan, Richard (2000): Stieglitz on photography: His selected essays and notes. New York.
- Whyte, Iain Boyd (1981): Bruno Taut. Baumeister einer neuen Welt: Architektur und Aktivismus 1914 - 1920. Stuttgart.
- Wick, Rainer K. (Hg.) (1991): Das neue Sehen: Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie. München.
- Wiegand, Wilfried (Hg.) (1981): Die Wahrheit der Photographie: Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst. Frankfurt a.M.
- Wiese, Heidi (1995): Unter den Straßen von Paris: Geschichte und Geschichten von Pariser Métro-Stationen. Bielefeld.
- Williams, Helen (1974): T. S. Eliot: The waste land [1922]. 2.Aufl. London.
- Wilmann, Heinz (Hg.) (1975): Geschichte der AIZ 1921-38. Berlin.
- Wilmesmeier, Holger (1994): Deutsche Avantgarde und Film: Die Filmmatinee „Der absolute Film“ (03. und 10. Mai 1925). Münster.
- Woinoff, Oleg (1927): Kino, das Auge: Sowjetrussische Filmtendenzen. In: Filmtechnik. H.4. S.60–62.
- Wolff, Harald (1996): Geräusche und Film: materialbezogene und darstellerische Aspekte eines Gestaltungsmittels. Frankfurt a.M.
- Wolfrad, Willi (1925): Der absolute Film. In: Kunstblatt. Jg.IX. H.6. S.187–188.
- Wulff, Hans J. (Hg.) (1990): 2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin` 89. Münster.

- Württembergischer Kunstverein (Hg.) (1976): Eadweard Muybridge (Ausstellungskatalog). Stuttgart.
- Wuthenow, Ralph-Rainer (1983): Die Entdeckung der Großstadt in der Literatur des 18. Jahrhunderts. In: Meckseper; Schraut (Hg.): Die Stadt in der Literatur. Göttingen. S.7-27.
- Yasuo, Masai (1997): Die Veränderungen der Flächennutzung in Tokyo während der Meiji-Zeit. In: Brenn (Hg.): Berlin - Tôkyô im 19. und 20. Jahrhundert. Berlin. S.51-60.
- Zabel, Eugen (1902): Moskau. Leipzig.
- Zglinicki, Friedrich von (1979): Der Weg des Films. Hildesheim.
- Ziegler, Hendrik (2001): Die Kunst der Weimarer Malerschule: Von der Pleinairmalerei zum Impressionismus. Köln.
- Zimmermann, Clemens (1996): Die Zeit der Metropolen: Urbanisierung und Großstadtentwicklung. Frankfurt a.M.
- Zola, Emile (1998): Die Beute [1872] Düsseldorf.
- Zug, Beatrix. (2006): Die Anthropologie des Raumes in der Architekturtheorie des frühen 20. Jahrhunderts. Tübingen.
- Zurhake, Monika (1981): Filmische Realitätsaneignung: ein Beitrag zur Filmtheorie, mit Analysen von Filmen Viking Eggelings und Hans Richters. Heidelberg.
- Zwahr, Annette (2006): Brockhaus-Enzyklopädie. In 30 Bänden. 21. Aufl. Leipzig [u.a.]: Brockhaus.

## Abbildungsverzeichnis

- 1-3 : Cavalcanti Rien que les heures (1926). Filmstill.  
4: Tilmanns (1981). S.27. Fotografie.  
5-6: Newhall (1998). S.16-17. Fotografie  
7: Ebd. S.110. Fotografie.  
8: Steinert (1959). S.35. Fotografie.  
9: Wiegand (1981). S.61. Fotografie.  
10: Frizot (1998). S.190. Vorbereitende Studie (Fotografie und lavierte Zeichnung)  
11: Stieglitz (1997). S.278. Fotografie  
12. Schnelle-Schneyder (1990). S.71. Fotografie.  
13: Ebd. S.126. Fotografie.  
14: Apollonio (1972) .S.498. Öl auf Leinwand.  
15 : Marey (1991). S.61. Fotografie.  
16: Schad; Auer( 1999). S.33. (Schadographie) Fotografie.  
17: Frizot (1998). S.27. (photogenische Zeichnung) Fotografie.  
18: van der Velde (1994). o.S. (Rayogramm) Fotografie.  
19: Haus (1978). S.221. (Fotogramm) Fotografie.  
20: Evers (1998). S.50. Fotografie.  
21: Whelan (2000). S.112. Fotografie.  
22-23: Lumière (1896). Filmstill.  
24-25: Skladanowsky (1896). Filmstill.  
26: Martin (1920). Filmstill.  
27: Pastrone (1914). Filmstill.  
28: Martin (1920). Filmstill.  
29-30 Grune (1923). Filmstill.  
31: Gad (1912). Filmstill.  
32-33: Gad (1912). Filmstill.  
34: Pastrone (1914). Filmstill.  
35: Hine (1998). o.S. Fotografie.  
36: Strand & Sheeler (1920). Filmstill.  
37: Döblin (2006). S.49-50. Piktogramm.  
38: Yasunari (1999). Umschlaginnenseite. Lageplan.  
39: Bragaglia (2001). S.315. Fotografie.  
40: Nobis (2001). S.123. Öl auf Leinwand.  
41: Hulten (1992). S.296. Galatin silver print.  
42: Gernsheim (1966) Abb.56. Fotografie.  
43: Renger-Patzsch (1992). o.S. Fotografie.  
44: Gaßner (1982). o.S. Collage Chris Dähne.  
45: Ebd. (Tafel 126). o.S. Fotografie.  
46-47: Haus (1978). S.145 und S.142. Fotografien.  
48: Frizot (1998). S.388. Fotografie.  
49 : Harris (1994). S.61. Fotografie.  
50-51: Martin (1920). Filmstill.  
52: Martin (1920). Filmstill.  
53: von Trier (2003). Filmstill.  
54: von Trier (2005). Filmstill.  
55: Grune (1923). Filmstill.  
56-58: Grune (1923). Filmstill.  
59: Grivel; Gunthert; Stiegler (2003). S.160. Collage.

- 60: Sander (2007). S.48. Collage.
- 61: Passuth (1986). Abb. 81-82. Collage.
- 62: Moholy-Nagy (2000). S.122-35. Collage aus Dynamik der Großstadt. Skizze zu einem Filmmanuskript.
- 63: Dower (1981). S.256. Collage.
- 64: Maur (1999). S.56. Bleistift auf Papier.
- 65: Vikking Eggeling (1921-23). Filmstill.
- 66: Richter (1921-23). Filmstill.
- 67: Ruttmann (1923-34). Filmstill.
- 68: Richter (1921-23). Filmstill.
- 69: Ruttmann (1923-34). Filmstill.
- 70: Frayling (1995). S.74. Filmset des wiederaufgebauten „Everytown.“
- 71: Akademie der Künste (1998). S.19. Zeichnung Eisenstein.
- 72-73: Léger (1924). Filmstill.
- 74-75: Léger (1924). Filmstill.
- 76: Léger (1924). Filmstill.
- 77: Archiv European Foundation Joris Ivens - Europese Stichting Joris Ivens: Dreharbeiten zu Ivens: Regen (1929)
- 78-81: Ruttmann (1927). Filmstill.
- 82-85: Ivens (1929). Filmstill.
- 86-91: Piktogramme zur Analyse der Stadtsinfonien. Chris Dähne.
- 92: Collage Filmstills und Grafiken. Chris Dähne.
- 93: Greenough (1990). S.12-13. Platinum Print.
- 94: Ebd. S.153. Platinum Print.
- 95: Ebd. S.81. Oil on canvas.
- 96-98: Sheeler & Strand (1921). Filmstill.
- 99-100: Cavalcanti (1926). Filmstill.
- 101: Richter (1929). Filmstill.
- 102-103: Vertov (1926). Filmstill.
- 104-105: Kaufman & Kopalín (1927). Filmstill.
- 106: Kreis (1985). S.32. Plakat Lenin.
- 107-108: Moholy-Nagy (2000). S.122, 123 und 127. Fotografien Dynamik der Großstadt. Skizze zu einem Filmmanuskript.
- 109-111: Ruttmann (1927). Filmstill.
- 112-113: Kemeny & Lustig (1929). Filmstill.
- 114: Sheeler & Strand (1921). Filmstill.
- 115: Richter (1921). Filmstill.
- 116: Sheeler & Strand (1921). Filmstill.
- 117: Ruttmann (1927). Filmstill.
- 118: Tōkyō Insitute for Municipal Research (1929). Filmstill.
- 119: Kemeny & Lustig (1929). Filmstill.
- 120-121: Rössler (2006). S.14. Werbeanzeigen.
- 122: Almandoz (2002). S.105 Fig. 4.18. Filmplakat

## Filmografie

### Potsdamer Platz in Berlin (1896)

Regie: Gebrüder Lumières, Operateur: unbekannt, Datierung: zwischen 9. Juni und Mitte August 1896, s/w, stumm.

### Hallesches Thor in Berlin (1896)

Regie: Gebrüder Lumières, Operateur: unbekannt, Datierung: zwischen 09. Juni und Mitte August 1896, s/w, stumm.

### Unter den Linden in Berlin (1896)

Regie: Gebrüder Skladanowsky, Kamera: Max Skladanowsky, Datierung: September 1896, Filmlänge: 10 m (Naturaufnahme), s/w, stumm.

### Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz in Berlin (1896)

Regie: Gebrüder Skladanowsky, Kamera: Max Skladanowsky, Datierung: September 1896, Filmlänge: 20 m (Naturaufnahme), s/w, stumm.

### Rhythmus 21 (1921)

Regie und Buch: Hans Richter, Filmlänge: ca. 4 min, s/w, stumm, Uraufführung: 1921 erstmalig von Doesburg in Paris gezeigt, am 03. Mai 1925 öffentliche Vorstellung beim Matinee im Ufa-Palast in Berlin.

### Rhythmus 23 (1923)

Regie und Buch: Hans Richter, Kamera: Charles Métain, Filmlänge: ca. 5 min, s/w, stumm, Uraufführung: 1923 von Richter im Théâtre Michel in Paris.

### Symphonie Diagonale (1921-1924)

Regie und Buch: Viking Eggeling (Mitarbeit Erna Niemeyer), Produktion: Universum-Film AG (Ufa), Berlin, Drehzeit: Sommer 1923 - Herbst 1924, Drehorte: Viking Eggelings Wohnung, Wormserstraße 6°, Berlin, Filmlänge: 1 Akt, 149 m, lav., s/w, stumm (Kopie im DIF Wiesbaden, die 1968 nach einem 35mm Nitrat-Dupnegative (1951 hergestellt) des Danske Filmmuseums angefertigt wurde.), Uraufführung: am 05. November 1924 in Berlin (Saal des Vereins Deutscher Ingenieure, Sommerstraße 4, Einführung Reichskunstwart Edwin Redslob und Adolf Behne vor geladenem Publikum), erste öffentliche Aufführung am 3. Mai 1925 beim Matinee im Ufa-Palast in Berlin.

### Opus III (1924)

Regie und Buch: Walter Ruttmann, Produktion: Kunstmaler Walter Ruttmann, Berlin (Mitarbeit: Lore Leudesdorff), Musik: Hanns Eisler, Filmlänge: 1 Akt, 66 m (teilweise koloriert, viragiert), Uraufführung: am 3. Mai 1925 beim Matinee im Ufa-Theater am Kurfürstendamm in Berlin.

### Die arme Jenny (1911-1912)

Regie und Buch: Urban Gad, Produktion: Deutsche Bioscop GmbH, Berlin, für Projektions AG „Union“ (PAGU), Frankfurt a. M., Kamera: Guido Seeber, Bauten: Robert A. Dietrich, Darsteller: Asta Nielsen (Jenny), Leo Peukert (Eduard Reinhold), Hans Staufen (Fritz, ein Kellner) etc., Drehzeit: 1911-12, Drehorte: Berlin, u.a. Friedrichstraße und Chausseestr. 123, Bioscop-Atelier, Filmlänge: 3 Akte, 858 m, 18 Hauptszenen (PAGU-Programm) 41:48 min bei 18 Bilder/Sek. oder 30:06 min bei 25 Bilder/Sek.), Kopie: nur 2 Akte, 625 m (22

min) mit 15 Szenen, s/w, stumm, Uraufführung: am 02. März 1912 in Deutschland.

#### Von morgens bis Mitternacht (1920)

Regie und Buch: Karl Heinz Martin, Drehbuch: Herbert Juttke, Karl Heinz Martin, Literarische Vorlage: gleichnamiges Bühnenstück von Georg Kaiser, Produktion: Ilag Film (Isenthal und Juttke), Berlin, Kamera: Karl Hoffmann, Bauten: Robert Neppach, Kostüme: Robert Neppach, Ton/ Musik: schwarz-weiß, stumm, Darsteller: Ernst Deutsch (Kassierer), Roma Bahn (Fremde vom Tode gezeichnet), Erna Morena (seine Frau) etc., Drehzeit: 1920, Drehorte: Studio, Filmlänge: Originallänge von 1475 m 51:45 min (bei 25 B/Sek.), Länge der rekonstruierten Fassung des Filmmuseums München 1325 m inkl. eingefügter Zwischentitel, s/w, stumm, Uraufführung: keine in Deutschland, Testvorführung wahrscheinlich Mitte 1920, Erfolg in Japan Anfang der zwanziger Jahre, deutsche Erstaufführung 40 Jahre nach der Filmproduktion

#### Die Straße (1923)

Regie und Buch: Karl Grune, Julius Urgiss nach einem Entwurf von Carl Mayer, Produktion: Stern-Film GmbH, Berlin, Kamera: Karl Hasselmann, Bauten: Karl Görge-Prochaska, Ludwig Meidner, Darsteller: Eugen Klöpfer (der Kleinbürger), Lucie Höflich (seine Frau), Aud Egede Nissen (dei Dirne) etc., Drehorte: Studio auf dem Ufa-Gelände Stieglitz, Filmlänge: 2057 m (Deutsche Zensurlänge) 5 Akte, s/w, stumm, Uraufführung: am 29. November 1923 U.T. Kurfürstendamm in Berlin.

#### Ballet Mecanique (1924)

Regie und Buch: Fernand Léger, Produktion: 1923-24, Musik: (verschollen) Georges Antheil, Darsteller: Alice („Kiki“) Prin, Katherine Hawley, Ehefrau Murphy (schaukelnde Frau), Filmlänge: 14 min, s/w, stumm, Uraufführung: Anfang Oktober 1924 Wien (Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik), Berliner Erstaufführung am 3. Mai 1925, Premiere 1. Fassung im Theater de Champs Elysées in Paris (1926), Uraufführung in London und New York 1926.

#### Dogville (2002-2003)

Regie und Buch: Lars von Trier, Produktion: 4 ½ Alan Young Pictures, Canal+, Det Danske Filminstitut, etc., Kamera: Anthony Dod Mantle, Ausstattung: Peter Grant, Sound Design: Per Streit, Darsteller: Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Dreharbeiten: 07. Januar 2002, Drehorte: Lagerhalle in Kopenhagen, Filmlänge: 4868 m, 178 min. Farbe, Aufführung: Kinostart (DE) am 23. Oktober 2003.

#### Manderlay (2004-2005)

Regie und Buch: Lars von Trier, Produktion: Zentropa Ent., Film i Väst, Isabella Films, etc. Kamera: Anthony Dod Mantle, Darsteller: Bryce Dallas Howard (Grace Margaret Mulligan), Isaach de Bankolé (Timothy), William Dafoe (Grace Vater), etc., Bauten: Peter Grant, Simone Grau (Set Decorator), Schnitt: Molly Malene Stensgaard, Bodil Kjærhauge, Ton: Kristian Eidnes Andersen, Per Streit, Musikalische Leitung: Allan Wilson, Dreharbeiten: 2004, Drehorte: Lagerhalle in Schweden, Filmlänge: 3795 m, 139 min, Farbe, Aufführung: Kinostart (DE) am 10. November 2005, TV-Erstsending (DE) am 16. September 2009, ARD, Uraufführung (FR) am 16. Mai 2005 in Cannes, IFF-Wettbewerb.

#### Manhatta (1921)

Regie und Buch: Charles Sheeler und Paul Strand, Zwischentitel: Zitate aus verschiedenen Walt Whitman (siehe Quellnachweis) Produktion: unbekannt, Kamera: Charles Sheeler

und Paul Strand, Musik: Donald Sosin, Drehzeit: Filmschnitt Oktober 1920, Drehzeit: Anfang des Jahres 1920 bis September, Drehorte: New York City, Filmlänge: 11 (??) min, s/w, stumm, Uraufführung: 24. Juli 1921 mit dem Titel *New York the Magnificent* in New York im Rialto-Theater am Broadway, 1923 mit dem Titel *La Fumée de New York* auf dem Dada-Festival im Theater Michel in Paris, 1926 läuft der Film, Cameo-Theater in New York, 1927 wird er von der 18th London Film Society gezeigt.

#### Rien que les heures (1926)

Regie und Buch: Alberto Cavalcanti, Produktion: Alberto Cavalcanti, Kamera: Jimmy Rogers, Musik: Yves de la Casinière, Darsteller: Blanche Bernis (die Dirne), Philippe Hériat (der Zuhälter), Clifford MacLaglen, Nina Chouvalowa, Filmlänge: 45 min (18 Bilder/sec), s/w, stumm, Drehzeit: 1926, Drehorte: Paris, größtenteils vermutlich Montmartre, Uraufführung: PRÜFEN Anfang Oktober 1924 Wien (Internationale Ausstellung neuer Theater-technik), Berliner Erstaufführung am 3. Mai 1925; London und New York 1926.

#### Šagaj Sovet! (1926)

Regie und Buch: Kinoki unter der Leitung von Dziga Vertov, Zwischentitel: siehe Quellenachweis, Produktion: 1926, Goskino (Kultkino) Moskau, Kamera: Ivan Beljakov und Ilya Kopolin,, Regeisassistent: Elizaveta Svilova, Drehzeit: unbekannt, Drehorte: Moskau und Umland, Filmlänge: ca. 70 Min, 7 Akte, 1650 m, s/w, stumm, Uraufführung: am 23. Juli 1926 (Fertigstellung bereits im März), Im Deutschland der 20er Jahre nicht gelaufen.

#### Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (1927)

Regie: Walther Ruttmann, Drehbuch: Karl Freud und Walter Ruttmann nach einer Idee von Carl Mayer, Produktion: 1927, Fox Europa, Kamera: Reimar Kuntze, Robert Baberske, Laszlo Schäffer, Mitarbeit: Lore Leudesdorff, UMBO (d.i. Otto Umbehr), Architekt: Erich Kettelhut, Musik: Edmund Meisel, Darsteller: Stadt und Menschen, Drehzeit: 1 Jahr, Drehorte: Berlin und Umgebung, Filmlänge: 5 Akte, 1.466 m, s/w, stumm, Uraufführung: am 23. September 1927, Tauenzien-Palast in Berlin.

#### Regen (1929)

Regie und Buch: Joris Ivens und Mannus Franken, Produktion: 1929, Capi (Cornelis Adriaan Peter Ivens väterliches Gesamtunternehmen) Amsterdam, Kamera: Joris Ivens, Assistent: John Fernhout, Cheng Fai, Helen van Dongen, Anneke van der Feer, Musik: Lou Lichtveld komponierte eine Musik für Streichquartett und Harfe, die 1932 auf Lichtton gebracht wurde. Etwa 10 Jahre später komponierte Hans Eisler eine Zwölfton-Komposition, deren Uraufführung 1942 in New York erfolgte. Beide Tonfassungen unterscheiden sich in ihrer Länge und Anordnung, da unterschiedliche Filmvorlagen existierten. Die Rekonstruktion Eislers Vierzehn Arten Regen zu beschreiben gelang Berndt Heller aufgrund der Aufschlüsselung der Kompositions- und Aufführungstechnik, die letztendlich zu einer Computerunterstützten Gliederung der Filmmusik führte, Drehzeit: 4 Monate, letztes Quartal 1928, Drehorte: Amsterdam und Umgebung, Filmlänge: ca. 14 min, s/w, stumm, Uraufführung: am 14. Dezember 1929 (Filmliga Amsterdam) im Filmtheater De Uitkijk in Amsterdam.

#### Fukko Teito Shinfoni (1929)

Regie und Foto: The Tōkyō Institute for Municipal Research, Buch, Script und Produktion: The Tōkyō Institute for Municipal Research, Kamera: unbekannt, Drehzeit: 1929, Drehorte: Tōkyō und Yōkōhama, Filmlänge: 2167 shaku (656.60 m), s/w, stumm, Uraufführung: am 19. Oktober - 10. November 1929, 23 Tage im Rahmen der Ausstellung Teito

Fukkō (Wiederaufbau der kaiserlichen Metropole), Stadthalle in Hibiya und Stadtverwaltungsgebäude in Tōkyō.

São Paulo, Sinfonia da Metrópole (1929)

Regie und Foto: Rodolfo Rex Lustig und Adalberto Kemeni, Buch und Script: Adalberto Kemeni, Zeichenersteller Zwischentitel: João Quadros Júnior und Niraldo Ambra, Produktion: Rex – Film, Kamera: Rodolfo Rex Lustig und Adalberto Kemeni, Musik: Maestro Lazolli, Neukomposition 1997 von Livio Tratenberg und Wilson Sukorski, Drehzeit: 1927 – 28, Drehorte: zum größten Teil wahrscheinlich das kommerzielle Gebiet und Zentrum der „Dreiecksstadt“, das sich 1911-13 mit den benachbarten Straßen im Vale do Anhangabaú mit dem nahegelegenen neu errichteten Stadttheater herausbildete, Filmlänge: 70 min, schwarz-weiß, stumm, Uraufführung: am 06. September 1929, Paramount Movie Theater in São Paulo.

Berlin. Sinfonie einer Großstadt (2002)

Regie/ Buch/ Kamera: Thomas Schadt, Produzent: Nico Hofmann, Thomas Schadt, Schnitt: Thomas Wellmann, Stefan Krumbiegel, Musik: Iris ter Schiphorst, Helmut Oehring, Dreharbeiten: 31.12.2000 – 31.12.2001, Produktionsfirma: Team Worx, Odyssee-Film Thomas Schadt, Filmlänge: 2180 m, 80 min, s/w, Aufführung: TV-Erstsending (DE, FR) am 21. Juni 2004, Arte.

What is a minute, Lumière? (2008)

Regie/ Buch/ Kamera: Felix Lenz, Produzent: Felix Lenz, Hessischen Filmförderung, Musik: Michael Bölter, Beratung: Tonio Kellner, Ulrike Emmer, Daniel Lenz, Dreharbeiten: 2006-2008 in Frankfurt a.M., Filmlänge: 48 min, Farbe, Aufführung: u.a. am 05. August 2009, Filmmuseum Frankfurt a.M.

24 h Berlin – Ein Tag im Leben (2008)

Regie: Volker Heise (Künstlerische Leitung), Frank Müller, Knut Beulich u.v.a., Kamera: Isabelle Casez, Henning Brümmer, Sebastian Lempe, u.v.a., Ausstattung: Max Eichenlaub (Szenenbild), Schnitt: Annette Muff, Rudi Zieglmeier, Wolfram Kohler, Christina Preussker, Ton: Karl Lohninger (Sound Supervision), Oliver Lumpe, Paul Oberle, u.v.a, Musik: Maurus Ronner, Produktionsfirma: zero one film GmbH, Produzent: Thomas Kufus, Dreharbeiten: 05. September 2008 - 06. September 2008, Berlin, Filmlänge: 1440 min, Farbe, Aufführung: TV-Erstaufführung (DE) am 05. September 2009, Arte, RBB.

## Zwischentitel und Drehbücher

### Manhatta (1921)<sup>1</sup>

#### TEIL I

*City of the world (for all races are here) city of tall facades of marble and iron, Proud and passionate city. When Million footed Manhattan unpent, descends to its pavements.*

"City of the world! (for all races are here, [All the lands of the earth make contributions here;])

[City of wharves and stores] - city of tall facades of marble and iron!

Proud and passionate city [- mettlesome, mad extravagant city!, ...]"<sup>2</sup>

"Stadt der Welt! (denn alle Rassen sind hier, [Alle Länder der Erde liefern ihre Beiträge hier;])

[Stadt der Werften und Speicher] – Stadt der hohen Fassaden aus Mamor und Eisen!

Stolze leidenschaftliche Stadt [- hitzige, rasende, extravagante Stadt, ...]"<sup>3</sup>

"When million-footed Manhattan unpent descends to her pavements, [...]"<sup>4</sup>

"Wenn das millionenfüßige Manhattan schrankenlos zu seinen Trottoirs steigt, [...]"<sup>5</sup>

*High growths of iron, slender, strong, splendidly uprising toward clear skies.*

"[Numberless crowded streets], high growths of iron, slender, strong, [light], splendidly uprising toward clear skies, [...]"<sup>6</sup>

"Unzählige überfüllte Straßen, hoher Eisenwuchs, schlank, stark, [hell], prachtvoll in klare Himmel aufragend, [...]"<sup>7</sup>

#### TEIL II

*The building of cities – the shovel, the great derrick, the wall scaffold, the work of walls and ceilings.*

"The plumbob, trowel, level, the wall-scaffold, the work of walls and ceilings, any mason- work, [...]"<sup>8</sup>

*Where our tall topt marble and iron beauties range on opposite sides.*

"Where our tall.topt marble and iron beauties range on opposite sides, [to walk in the space between], [...]"<sup>9</sup>

"Wo hochragende Schönheiten aus Mamor und Eisen auf beiden Seiten sich erstrecken [und dazwischen ein Raum zum Gehen bleibt, ...]"<sup>10</sup>

#### TEIL III

*City of hurried and sparkling waters, City nested in bays.*

"City of hurried and sparkling waters! [city of spires ans masts!] City nested in bays! [My city!]"<sup>11</sup>

"Stadt stürmenden sprühenden Wassers! [Stadt der Spitzen und Masten!] Stadt, in Buchten eingnistet! Meine Stadt!"<sup>12</sup>

*This world all spanned with iron rails. With lines of steamships threading every sea.*

"This earth all spann'd with iron rails, with lines of steamships threading every sea, [...]"<sup>13</sup>

"Diese Erde, von eisernen Gleisen umspannt, von Dampfschiffenlinien, die jedes Meer durchziehen, [...]"<sup>14</sup>

*Shapes of the bridges, vast frame works, girders, arches.*

*On the river the shadowy group, the big steam tug closely, flank'd on each side by barges.*

<sup>1</sup> Vgl. DVD 5: picturing a metropolis. new york city unveiled" of the DVD collection "unseen cinema" Early American Avant-Garde Film 1894-1941, 2005 by Anthology Film Archives..

<sup>2</sup> Whitman (2004): City of ships. S.247.

<sup>3</sup> Whitman (2009): Stadt der Schiffe. S.367 und 368.

<sup>4</sup> Whitman (2004): Broadway Pageant 1. Vers. S.204.

<sup>5</sup> Whitman (2009): Festzug auf dem Broadway 1. Vers. S.308.

<sup>6</sup> Whitman (2004): Manhatta. S.391.

<sup>7</sup> Whitman (2009): Manhatta. S.580.

<sup>8</sup> Whitman (2010): Poem of The Daily Work of The Workmen and Workwomen of These States, <http://www.whitmanarchive.org/published/LG/1856/whole.html>.

<sup>9</sup> Whitman (2004): A Broadway Pageant 2. Vers. S.204

<sup>10</sup> Whitman (2009): Festumzug auf dem Broadway. 2. Vers. S.309.

<sup>11</sup> Whitman (2004): Manhatta. S.391.

<sup>12</sup> Whitman (2009): Manhatta. S.580.

<sup>13</sup> Whitman (2004): Song of the exposition. 7. Vers. S.170.

<sup>14</sup> Whitman (2009): Gesang von der Ausstellung. 7. Vers. S.258.

<sup>15</sup> Whitman (2004): Song of the broad-axe. 9. Vers. S.162.

<sup>16</sup> Whitman (2009): Gesang vom Breitbeil. 9. Vers. S.246.

<sup>17</sup> Whitman (2004): Crossing Brooklyn ferry. 3. Vers. S.135.

<sup>18</sup> Whitman (2009): Überquerung der Brooklyn-Fähre. 3. Vers. S.205.

<sup>19</sup> Whitman (2004): Sparkles from the wheel. S.325.

<sup>20</sup> Whitman (2009): Funken vom Rad. S.482.

<sup>21</sup> Whitman (2004): Crossing Brooklyn ferry. 9. Vers. S.137.

<sup>22</sup> Whitman (2009): Überquerung der Brooklyn-Fähre. 9. Vers. S.209.

<sup>23</sup> Der Film mit den Zwischentiteln entstammt einer ehemals im Internet existierenden Filmversion:  
<http://video.google.de/videoplay?docid=-4197671867245908870&q=Rien+que+les+heures+cavalcani>;  
Aus dem Französischen von Catherine Register.

"Shapes of the [sleepers of] bridges, vast frameworks, girders, arches, [...]"<sup>15</sup>

"Formen von Brücken[schwellen], hohen Gerüsten, Trägern [und] Bögen, [...]"<sup>16</sup>

"On the river the shadowy group, the big steam-tug closely flank'd on each side by the barges, [the hay-boat, the belated lighter], [...]"<sup>17</sup>

"Auf dem Fluß die Schattengruppe, der große Schleppdampfer zu beiden Seiten flankiert von den Schuten, [dem Heuboot, dem verspäteten Leichter, ...]"<sup>18</sup>

*Where the city's ceaseless crowd moves on, the live long day.*

"Where the city's ceaseless crowd moves on the livelong day, [...]"<sup>19</sup>

"Wo das unablässige Stadtvolk den lieben langen Tag vorbeiläuft, [...]"<sup>20</sup>

#### TEIL IV

*Gorgeous clouds of sunset! drench with your splendor me, or the men or women generations after me.*

"Gorgeous clouds of the sunset! drench with your splendor me, or the men and women generations after me! [...]"<sup>21</sup>

"Herrliche Sonnenuntergangs-Wolken! durchträngt mit euerem Glanz mich und die Männer und Frauen Generationen nach mir! [...]"<sup>22</sup>

-ENDE-

#### Rien que les heures (1926)<sup>23</sup>

##### PROLOG

*Ce film ne comporte pas d'histoire. Il n'est qu'une suite d'impressions sur le temps qui passe et ne prétend synthétiser aucune ville.*

Dieser Film weist keine Handlung auf. Er ist nur eine Folge von Eindrücken der vergehenden Zeit. Der Film gibt nicht vor, irgendeine Stadt zu synthetisieren.

*Toutes les villes seraient pareilles si leurs monuments ne les distinguaient pas.*

Alle Städte wären gleich, wenn ihre Denkmale sie nicht voneinander unterschieden.

*Ce n'est pas la vie mondaine et élégante...*

Es ist nicht das mondäne und elegante Leben...

*...c'est la vie quotidienne des humbles, des déclassés...*

...es geht um das alltägliche Leben der Bescheidenen, der Deklassierten...

*Des peintres de toute race voient la ville...*

Unterschiedliche Maler sehen die Stadt...

*mais seule une succession d'images peut nous en restituer la vie.*

aber nur eine Aufeinanderfolge von Bildern kann deren Leben wiedergeben.

*Errante, une vieille femme.*

Herumirrend, eine alte Frau.

*Petit jour : derniers fétards...*

Im Morgengrauen : letzte Nachtschwärmer...

*...premiers travaux.*

...erste Bauarbeiten.

*La fille.*

Das Mädchen.

*Matin.*

Früh am Morgen.

*Chacun accomplit sa tache.*

Jeder erledigt seine Aufgabe.

*On s'efforce d'oublier le chomage.*

Man bemüht sich, die Arbeitslosigkeit zu vergessen.

*Un homme.*

Ein Mann.

*Le repas de midi.*

Das Mittagessen.

*Le soir, le travail cesse. Maintenant, c'est le temps du repos et des plaisirs...*

Abends hört die Arbeit auf. Jetzt ist Zeit für Erholung und Vergnügen...

*Jeux du hasard.*

Glücksspiele.

*Indifférente au temps qui passe...*

Gleichgültig gegenüber der vergehenden Zeit ...

*Le matelot...*

Der Matrose...

*Accablée, cherchant l'ombre.*

Niedergeschlagen, den Schatten suchend.

*La marchande de journaux.*

Die Zeitungsverkäuferin.

*Chaleur.*

Hitze.

*La fête.*

Das Fest.

*La nuit, mystère, inquiétude.*

Die Nacht, Geheimnis, Ängstlichkeit.

*L'asile.*

Das Asyl.

#### EPILOG

*Nous pouvons fixer un point dans l'espace, immoniliser un moment dans le temps...*

Wir können im Raum einen Punkt fixieren, einen Augenblick in der Zeit festhalten...

*mais l'espace et le temps échappent tous deux à notre possession.*

aber Raum und Zeit entziehen sich unserer Kontrolle.

-ENDE-

#### Schagaj Sovet! (1926)<sup>24</sup>

TEIL I

Heute

wenn das Werk

die Fabrik

wenn Elektrizität

Wasserleitung

und Dampfheizung funktionieren,

heute

<sup>24</sup> Aus dem Russischen von Reinhard Urbach (Dokument des ÖFM; ÜD 11/1) und Babara Wurm (gesprochener Text zur öffentlichen Filmvorführung.)



### TEIL III

Aus allen Fabriken und Werken

kommen sie auf den Roten Platz.

Die siegreichen Rotarmisten

Rote Kavallerie

Rote Artillerie.

„Genossen!

Erholung ist nicht möglich..

Der Sowjet ruft euch zu neuem Kampf.“

Vom Krieg zerstörte

Wohnungen bauen wir auf,

eröffnen Schulen,

kämpfen gegen die Arbeitslosigkeit.

Wir kämpfen gegen die Prostitution.

Volksküche

Wie kämpfen gegen Krankheiten.

Wir kämpfen gegen den Schmutz.

Wir bekämpfen das Verbrechen.

### TEIL IV

Gegen Spekulationen und übermäßigen Gewinn.

Für den Arbeiterkredit

Umzug in die neue Wohnung.

Der Sowjet kümmert sich um die Bildung des Arbeiters,

um seine Gesundheit,

kümmert sich um seine Kinder schon im Mutterleib

und später

Kindergarten

Sanitätskommission

Schule

Lehre.

Der Sowjet hilft den Bauern

Bündnis,

errichtet Brücken und Wege.

baut Lesehallen auf dem Dorf,

Brunnen,

führt Verbesserungen am Boden durch,

führt die Bevölkerung zusammen.

Wandanschlag:

-Kauf-

im Kooperativ alles, im Einzelhandel

-nichts-

Wandanschlag: Die Kooperativ-Kopeke spart den Bauern-Rubel,

hilft mit Samen zur Aussaat,

stellt auf Kredit landwirtschaftliche Maschinen zur Verfügung,

spornt zur Viehzucht an.

In der Sowchose.

Neuer Damm.

Neue Brücke.

Der Sowjet gibt Kranken und Invaliden Arbeit,

Taubstummen,

Blinden.  
Der Sowjet lehrt die Verwahrlosten  
Lesen und Schreiben,  
lehrt das Handwerk.

#### TEIL IV

Während der Neu-Wahlen  
sammeln sich Autobusse vor dem Sowjet.  
Renault.

Statt des Kameramannes,  
statt der Applaudierenden  
begrüße ich Sie  
im Namen des Sowjets.

Wir kämpfen an der Wirtschaftsfront.  
Statt der Gewehre –  
Hammer  
Hacken  
Spaten  
Sägen.

Statt der Patronen –  
Nägel  
Schrauben  
Ziegel  
und....

Statt –  
wiederaufgebaut  
alle Drehbänke  
die gesprengte Lokomotive wurde wieder montiert.  
Dort, wo es zu fahren unmöglich war –  
ist jetzt eine Chaussee.

Einst –  
jetzt.  
Früher Geschosse –  
jetzt Vielscharpflüge.  
Anstelle von Panzern  
ist jetzt der Friedliebende.

Auf dem Platz Stille.  
Nur das Herz der Maschinen pocht.  
Sie geben ihre Stimme ab.

#### TEIL VI

Wohin eilen sie?  
In die Kirche?  
Oder in die Abendschule?  
In den Klub?  
Oder in die Kneipe?  
Oder in die Nacht-Gesundheitsfürsorge?  
Oder in die Ermakova?

Ein Abend voller Gegensätze.  
Im tödlichen Gefecht mit faulen, überlebten Lebensgewohnheiten  
setzt der Sowjet die Körperkultur,

Lesebibliotheken,  
Lesesaal,  
Nachtsanatorium  
und Arbeiterklubs ein.

Versammlung.

Ich erinnere mich.

Zum Sowjet haben sich die Menschen versammelt, so als ob sie  
Illitsch's Auftrag zur Elektrifizierung erfüllen würden.

Mit Glühbirnen

Wurde an die Fassade des Sowjet-Gebäudes  
Das Wort Lenin geschrieben.

Es ist nicht zu vergessen,  
nicht zu vergessen.

Jede Glühbirne,

jede neue Drehbank,  
jede neue Maschine  
setzt Lenins Werk fort.

Wir erheben uns

eine neue Welt aufzubauen.  
Bau auf, Sowjet!  
Vorwärts, Sowjet!

Aus dem Russland der neuen ökonomischen Politik  
wird das Sozialistische Russland.

-ENDE-

### Fukkō Teito Shinfoni (1929)<sup>25</sup>

Produziert vom Forschungsverein Stadtverwaltung Tōkyō

Gedreht vom Tōkyō Institute for Municipal Research

<sup>25</sup> Die Übersetzung basiert auf Grundlage einer Kopie des National Film Centre, The National Museum of Modern Art, Tōkyō. Übersetzung aus dem Japanischen von Yumi Olbrich und Chris Dähne.

#### PROLOG - Drehbuch

Am 01. September 1923 hat das große Erdbeben Teishō 12 in Tōkyō Stadt (eine Fläche von) 36km<sup>2</sup> niedergebrannt. Alles lag in Schutt und Asche. Der Reichtum (Schaden) von 10.000 Millionen Yen ist in Flammen aufgegangen. Der Brand von 1.550.000 Wohnhäusern hat 68.000 Menschenleben vernichtet.

Trotz der fürchterlichen Naturkatastrophe in kämpferischer Motivation, erklangen vor Erlischen des Brandes, die Asche war noch nicht einmal kalt, die Jubelschreie: „Wiederaufbau, Wiederaufbau, Wiederaufbau.“ Alle entschlossenen Bürger entwickelten Gemeinschaftsliebe und begeisterte Energien für einen Wiederaufbau. Sie haben in sechsjähriger tränenseliger Mühe die Stadt gemeinsam aufgebaut.

Schau jetzt! Auf der gebrannten Erde wurde eine ideale Stadt, ein wiederauflebendes Tōkyō errichtet. Eine wiederaufgebaute kaiserliche Stadt. Bürgerlicher Mut und Mühe sind das Ergebnis der Stadt. Eine aktive Mitgestaltung ist die wertvolle Leistung. Die Gestalt der aktiven Stadt ist ein monumentales Werk („goldene Pyramide“), geschaffen durch menschliche und wissenschaftliche Kraft.

Das ist eine typische Form modernen Städtebaus. Denk daran, unsere Seele des Aufbaus, unser ganzer Wille und Mut, von morgens bis abends arbeitend, spiegelt sich in jedem Stein der Straße wieder.

Titel des Films: Fukkō Teito Shinfoni (Wiederaufbau-Sinfonie der kaiserlichen

Metropole)

Produzent: The Tōkyō Institute for Municipal Research  
Inhaltsverzeichnis

BAND I

Shirokiya Kaufhaus. Blicke vom Dach des Kaufhauses in die Stadt Richtung Nihombashi-Kyobashi.

Fukagawa-daikucho Dōjunkasi Apartment, ein nach dem Erdbeben aus Metall und Beton aufgebauter Wohnkomplex.

Sarueura städtisches Apartment. Yamate Wohnhaus.

Die Maschine von Omori-Tokyo Gas- und Elektrizitätsfirma mit ihren Triebkraftmaschinen im Stillstand.

Eine große Fabrik zur Elektrik- und Stromerzeugung im Stadtteil Senju vor Beginn der Arbeit.

Eine Straße im Morgennebel.

Die Morgenzeitung verteilt der Zeitungsbote auf einer Straße in Nihombashi.

Reinigung der Straße vor der Tsumura Juntendō Apotheke.

Ein Fenster vom Hauptgebäude des Bürohauses Marubiru öffnet sich.

In Marunouchi sieht man Menschenschatten. Vor dem Tōkyō Gesellschaftsgebäude (Klubhaus). In der Umgebung vom Hauptbahnhof.

Obst- und Gemüsemarkt in Kōtō.

Kōtō-bashi Arbeitsamt mit Stellenangeboten.

Ōtsuka (Stadtteil) Kindertagesstätte für Kleinkinder.

Gas- und Elektrizitätsarbeiter gehen in die Firma.

Die Fabrik im Kōtō Stadtteil fängt an zu arbeiten. (Rauch steigt empor.)

Shibuya Apartment

Daikuchō Apartment.

Ochano-Mizu-Bahnhof. Bahnhofsperrre. Fahrkartenkontrolle.

Shibuya Bahnhof.

Koishigawa-Shimizudani Schule

Rush hour am Bahnhof.

Menschengedränge vor dem Tokyo Bahnhof.

Mitsui-Bank, drinnen und draußen.

Haupttor der städtischen Mittelschule in Tokyo.

Gemeinsame Gymnastik.

Der Kindergarten der Futaba Mädchenschule.

Koishigawa Arbeit-Vermittlungsstelle.

Die Vermittlungsstelle von Koishigawa drinnen und draußen.

Moderne Dienstwohnung vom Ministerpräsidenten.

Parlamentsgebäude in der Nähe von Sakuradamon (Stadtteil). Straßenbaustelle.

Baustelle von dem Parlamentsgebäude.

Straßenbaustelle des ersten Schienennetzes in Ginza (Stadtteil).

Stadtverwaltungshaus. Die verkehrsreiche Senjuōhashi (1921 erbaute Brücke über den Sumida-Fluß), verkehrsreiche Kudanshita (Kreuzung in Nähe Kaiserplast), verkehrsreiche

Ginza owarichō (Straße), verkehrsreiche Nihonbashi (Straße um Kaiserpalast),

verkehrsreiche Hijiribashi (1927 erbaute Brücke über den Kanda-Fluß), verkehrsreiche

Hibiya-Kreuzung, verkehrsreicher U-Bahnzugang Kaminari-mon, verkehrsreiche JR-

Haltestelle von Ueno Bahnhof, verkehrsreiches Okachidochō.

Baustellen hinter Ginza

Baustelle Nähe der Kanda gokenchō Kanalisation.

Mittag, heulen der Sirenen.  
Alle Maschinen unterbrechen ihre Aktivitäten.  
Die städtische Kantine in Kudan-manaitabashi  
Das Restaurant im Shirokiya Kaufhaus.

## BAND II

Nach dem Essen kleiner Spaziergang um das Marubilu-Haus.  
Hibiya Park.  
Spaziergang im Hibiya Park.  
Benutzung des Konagigawa Fluß.  
Vom Wasser aus gesehene Gebäude und Konstruktionen: öffentliche  
Versammlungsstätte, die Brücken Eitai, Kiyosu, Komagata, Shiragami über den Sumida-  
Fluß, der Sumidagawa Park.  
Schiffe in der Sumida-Flussmündung.  
Shibaura Hafen.  
Die Shibaura Hafengebäude erstrecken sich in Richtung Yokohama Stadt.  
Der Hafendamm vom Dach des Verwaltungsgebäudes aus gesehen.  
Vor dem Yokohama Rathaus. (Nakaku Bezirksverwaltungsamt)  
Bezirksverwaltungsgerichtshof.  
Präfekturverwaltung.  
Vor der Industrie- und Handelskammer.  
Das Schiff Fushimimaru NYK.  
Blick auf den Ort Yamashitacho in Yokohama, ein Aufenthaltsort für Ausländer.  
Der Stadtteil Isezaki-chō (Yokohama).  
Der Laden Nozawaya (Vorgänger vom Kaufhaus Matsuzakaya).  
Das Erdbeben Gedenkhaus im Nogeyama Park.  
Von der Parkrückseite weiter in die Stadtmitte gehend.  
Vor dem Yokohama-Bahnhof.  
Auf den Gleisen des Bahnhofs.  
Auf den Gleisen des Bahnhofes kommt gerade ein Zug an.  
Der Zug fährt von diesem Bahnsteig nach Tokyo.  
Die JR-Güterzughaltestelle Shinagawa Bahnhof.  
Eine Bundesstraße vor dem Bahnhof Shinagawa.  
Eine in der Nähe von Yoyogi Bahnhof verlaufende Straße.  
Ein Arbeitsgang der Schmutzwasserentsorgung in Mikawajima.  
Der von dort gesehene Alakawa-Fluß  
Mülltransport auf dem Wasser.  
Abfall und Aschebehandlung für die Trockenlegung in Suzaki (Neulandgewinnung).  
Ein kleiner Park neben der Suzaki Tōyō Grundschule.  
Edobashi-Brücke in Nähe der Verkehrsstraße Nr. 1.  
Der Hamachō Park.  
Das Meijiza-Theater im Stadtteil Kinza.<sup>26</sup>  
Der Frukagawa-fudōson (Tempel) in Shōgomaru.  
Eine Taube im Tempel.  
Die Meiji-Universität.  
Der Sportplatz einer Grundschule in Jingōugaien im Meiji-Shrin Park.  
Das städtische Krankenhaus namens Ōtsuka.  
Der Krankenhausesdirektor.  
Die Entbindungsanstalt.  
Ein Erdbebengedenkhaus im Bau.

<sup>26</sup> Kinza, dieser Stadtteil existiert heute nicht mehr.

<sup>27</sup> Das Ōtsuka Rinpoukan ist heute eine Welfare Institution oder ehrenamtliche Organisation.

Ein moderner Kaizenji Tempelfriedhof in Asakusa-matusba-chō.  
Die Kaufhäuser: Mitsukoshi, Shirokiya: außen und drinnen, Uneno Matsuzakaya: drinnen und draußen, auf dem Dach, Schaufenster.  
Die Schaufenster Ginza Matsuzakaya Kaufhaus.  
Vor dem Ueno Park.  
Blick zum Zoo.  
Ein neu angelegter Park zum Zoo gehörend.  
Das städtische Museum.  
Das Gebäude von Ōtsuka-Rinhōkan<sup>27</sup> mit der Sportabteilung von draußen.  
Basketballspiel.

Markt in Masago-chō.  
Vorbereitungen für das Abendessen.  
Das Sammelbecken vom Murayama Stausee.  
Das Absetzbecken der Kläranlage Yodobashi.  
Der Druck der Abendzeitung in Tonichisha.  
Verkauf der Abendzeitung auf der Straße in Hirokōji.  
Verschiedene Zeitungen.  
Eine in Maronouchi fahrende Feuerwehr.  
Ein Staatsbeamter von der Wiederaufbau-Abteilung.  
Rush hour im JR-Kanda Bahnhof.  
Abenddämmerung in der Nähe von Kaminari mon Asakusa.  
Die Kirchenglocken von Ginza.  
Das Teikoku (Imperial) Hotel.  
Das Kabuki Theater.  
Der Eingang vom Shin-bashi Schauspielhaus.  
Eine Sporthalle für Sumo.  
Der Ringer namens Dewagatake gerade in Aktion.  
Der Prinz Higashi-kuniomiya flaniert bei der Besichtigung durch die Stadt.  
Die Komagata-bashi Brücke in der Abendstimmung.  
Das lebhaftes Stadtviertel Roku-ku.  
Die Abendlandschaft von Ginza.  
Die Abendlandschaft der Nakamise, Weg zum Tempel, in Asakusa.  
Die elektrischen Nachrichten von Tochōsha<sup>28</sup> leuchten.  
Sarueuda Apartment im Arbeiterviertel.  
Städtisches Pfandhaus in Tanaka-chō.  
Eine einfache städtische Unterkunft in Tanaka-chō.  
Wohnhäuser.  
-JOAK- Radiofunk fängt an.<sup>29</sup>  
Jazz-Musik.  
Licht aus.  
Das Ginza-Matsuzakaya-Kaufhaus in abendlicher Landschaft.  
-ENDE--

<sup>28</sup> Tochōsha ist eine Zeitungsfirma.

<sup>29</sup> Heute: NHK-TV.

#### EPILOG

Showa 4: 14. November 1929

Hersteller: Wir möchten den Besuchern der Ausstellung zeigen, wie gut unsere Stadt wiederaufgebaut wurde.

Inhalt: Aufbau der Stadt von morgens bis abends.

Länge: 2167 shaku (1 shaku = 30.3 cm), d.h. 656.60 Meter.

財團  
法人 東京市政調査會製作  
大日本教育映畫協會撮影

「復興帝都シムフオニール」  
メーソン・タイトル

メーソン・タイトル

今や見よ。

それは現代都市建設の

大正十二年九月一日の

この呪はしい大災害も

焼土の上に築かれた

典型である。

大震災は

災火のしづまるより早く

理想の都市

復興帝都の

東京市街千百万坪を

灰燼の中から起つた雄叫び

甦生の東京

あした 卯ふべ

焼野ヶ原と化し

復興 復興 復興

復興の帝都

朝、夕、

百億の富を

果敢なる市民は

市民の意氣と努力の結晶

おもへ。

烏有に歸し

同胞愛に燃ゆる國民は

復興帝都のともへの

路傍の土くれにまで

百五十五万の

奮ひ立つた。

活動的をすがた

宿る

市民の住居を焼き

涙ぐましいまでの努力が

それは人力と科學が

復興のこゝろを。

あまつさへ六万八千の

續けられた。

成し得る

尊き命を奪つた。

六年の歲月

最高の金字塔である。

作製會査調政市京東

書 明 説

「復興帝都シノンフオニー」内容概略説明

第 一 巻

- ・ 白木屋敷上ヨリ見タル帝都
- ・ 日本橋、京橋方面
- ・ 深川大工町同調會アパートメント
- ・ 城江區市營アパートメント
- ・ 山手文化住宅
- ・ 静止せる動力機（大森東京瓦斯電氣）
- ・ 活動前大工場（千住市電火力発電所）
- ・ 朝霧に包まれた符幸道路
- ・ 日本橋通 朝刊配達
- ・ 津村順天堂前 掃除
- ・ ワインド上る 丸ビル クラブ本舗
- ・ 丸ノ内に入影見ゆ
- ・ 東京會館前
- ・ 中央亭附近
- ・ 江東青物分場
- ・ 江東橋勞働職業紹介所
- ・ 大塚市營託児場
- ・ 瓦斯電氣へ出勤の人々
- ・ 江東地帯工場 活動を始む（運上る）
- ・ 澁谷アパートメント 出勤
- ・ 大工町アパートメント
- ・ お茶の水驛 出札場並に開札場
- ・ 澁谷 驛
- ・ 小石川清水水谷高等小學校
- ・ ラツシニアワー、各驛
- ・ 東京驛前 同雜踏
- ・ 三井銀行 内外部
- ・ 第二東京市立中學校正門前
- ・ 合同体操
- ・ 双葉女學校附屬幼稚園
- ・ 神田橋市中央職業紹介場
- ・ 小石川授産場 内外部

モダン首相官邸  
 議事堂前(櫻田門附近)  
 道路工事  
 議事堂建築場  
 銀座裏一錦幹線道路工事  
 市政會館  
 交通頻繁の千住大橋  
 九段下  
 銀座尾張町  
 日本橋  
 龜橋  
 日比谷交叉點

雷門地下鐵  
 上野省線停車場前  
 御徒土町  
 銀座裏各工事  
 神田五軒町附近下水工事  
 正午と成リサイレン鳴る  
 動力機活動中止  
 九段マナイタ橋市問易食堂  
 白木屋食堂  
 第一巻終り

第二巻  
 食後丸ビル附近散策  
 日比谷公園「ガーデン」  
 同公園散策  
 小名木川河川利用  
 水上ヨリ見たル本所復興景観  
 公會堂  
 水代  
 清州  
 駒形  
 白髮  
 兩田川公園

兩田川河口船船騒音  
 芝浦港  
 同上屋  
 横濱市ニ至ル  
 縣廳會堂上ヨリ望ム埠頭  
 横濱市役所前(中區々役所)  
 區裁判所  
 縣廳  
 商業會場所前  
 山下町外人寄留地展望

伊勢崎町  
 野澤屋  
 野毛山公園櫻災紀念館  
 同所鐵手ヨリ市街ヲ望ム  
 横濱驛前  
 同驛フオーム到着列車  
 同驛發東京へ  
 品川驛省線貨物列車停車場  
 品川驛前鐵道  
 代々木驛附近郊外幹線道路  
 三河崎汚水處分場工程

- ・ 同所ヨリ瀛ム荒川
- ・ 水上塵芥處分運搬
- ・ 洲崎強立地塵芥處分
- ・ 小學校隣接小公園(洲崎東洋小學校)
- ・ 江戸橋附近一號幹線道路
- ・ 濱町公園
- ・ 金座明治座附近街路
- ・ 正五九ノ深川不動尊
- ・ 鴉(同所)
- ・ 明治大學
- ・ 神宮外苑グラウンド(小學校デッドボール)
- ・ 市立大塚病院
- ・ 院長
- ・ 病舎(産院)
- ・ 本所遷奠記念館建築場
- ・ 浅草松葉町海禪寺墓地  
モダン
- ・ デパート
- ・ 三 越
- ・ 白木屋 内外
- ・ 上野松坂屋 内外 屋上  
ウインドウ
- ・ 銀座松坂屋 ウインドウ
- ・ 上野公園前
- ・ 動物園所見
- ・ 同所新設公園
- ・ 府美術館
- ・ 大塚碑保館 外景
- ・ 同所体育部バスケットボール
- ・ 嵐砂町小賣市場
- ・ 夕食ノ準備(水道)
- ・ 村山貯水池 排氣口
- ・ 淀橋淨水場
- ・ 東日社 夕刊作製
- ・ 廣小路街上夕刊賣
- ・ 各新聞紙
- ・ 丸ノ内街ノ疾走ノ消防自動車
- ・ 復興局長官邸ニ官吏退廳
- ・ 省線神田驛ラツシユアワー
- ・ 雷門附近 薄暮追ル
- ・ 銀座教會ノ鐘
- ・ 帝國ホテル
- ・ 歌舞伎座
- ・ 新橋演舞場入口
- ・ 國 技 館
- ・ 出羽ヶ嶽ノ好收組

- ・ 盛寛中ノ東久遊宮
- ・ 崩形橋ノ夕景
- ・ 六區活動街
- ・ 銀座夜景
- ・ 仲見世夜景
- ・ 東朝社電光ニュース
- ・ 市城江蘇アパトメント労働街ニ移ル
- ・ 田中町市營質屋
- ・ 同 市營簡易宿泊所
- ・ 文化住宅
- ・ JOAK放送開始

- ・ 盛寛中ノ東久遊宮
- ・ 崩形橋ノ夕景
- ・ 六區活動街
- ・ 銀座夜景
- ・ 仲見世夜景
- ・ 東朝社電光ニュース
- ・ 市城江蘇アパトメント労働街ニ移ル
- ・ 田中町市營質屋
- ・ 同 市營簡易宿泊所
- ・ 文化住宅
- ・ JOAK放送開始

- ・ ジャズ音楽
- ・ 消 聲
- ・ 銀座松坂屋夜景

完

了

昭和四年十一月十四日

財團  
法人 東京市政調査會

拜啓時下愈御清祥奉賀候

陳者過般本會主催ニ係ル帝都復興展覽會ニ於テ入場者ニ帝都復興ノ狀態ヲ知ラシムル  
カ爲メ特ニ本會カ製作シタル映畫「復興帝都シムフォニー」二卷ハ一般ニ多大ノ好評  
ヲ博シ觀者ノ興味ヲ失ハスシテ而カモ所期ノ效果ヲ擧ゲ得タル次第ニ候就テハ右映畫  
ハ貴ノ御供用ニモ適スル様思料候ニ付左記各項御承引ノ上複製フィルム御購入ニ預  
リ度此段得貴意申候

敬具

記

財團  
法人 東京市政調査會

一、フィルムノ内容

大体別紙ノ通ニテ復興帝部ノ状態ヲ興味アル筋ニ織込ミ  
テ黎明ヨリ夜間ニ至ル順ニ表現セルモノ

二、尺 数

二千百六十七尺

三、一本ノ賣價

二百六十圓

四、試 寫

何時ニテモ持參試寫可致

五、一部ノ「カット」

前掲尺数ニ對シ若干ノ「カット」ヲ必要トセラルル場合  
ハ御指定ニ應ジ處理可致

<sup>30</sup> Die Übersetzung der Zwischentitel stützt sich auf eine Übersetzung aus dem Portugiesischen von Ingrid Schwaborn des Filmmuseums in Frankfurt a.M. und wurde jedoch nicht mit der gezeigten Filmkopie (2009) überprüft.

## São Paulo, a Symphonia da Metrópole (1929)<sup>30</sup>

### PROLOG

*REX FILM apresenta o film da cidade, o film que revela aos proprios paulistas a grandeza desta soberba metropole, que se fez vertiginosamente, graças á energia constructiva do seu povo.*

REX FILM zeigt den Film der Stadt, den Film, der den Bewohnern São Paulo selbst die Größe dieser wundervollen Metropole enthüllt, die dank der Aufbau-Energie ihrer Bewohner mit schwindelerregender Geschwindigkeit errichtet wurde.

*É um trabalho inicial, mas que orgulhará aquelles que se revêm nelle. Brasileiros! Sentireis nesta pellicula a symphonia grandiosa de São Paulo, que é a vossa propria symphonia!*

Es handelt sich um eine Arbeit, die erst am Anfang steht, auf die jedoch alle stolz sein können, die sich darin wiedererkennen. Brasilianer! Ihr werdet in diesem Film die grandiose Symphonie von São Paulo erkennen, Euere eigene Symphonie!

*Cidade. Um monte de casas. Um monte de almas. Um monte de aspirações. Energia e dinamismo. Fatalidades e irremediaveis. Venturas e galas. Vida. Fausto e miseria. Igrejas e cemiterios. Cidade.*

Stadt. Ein Haufen Häuser. Ein Haufen Seelen. Eine Menge Wünsche. Energie und Dynamik. Nicht wiedergutzumachende Schicksalsschläge. Schicksale und Feste. Leben. Überfluss und Elend. Kirchen und Friedhöfe. Stadt..

### FILMROLLE I

*Silêncio. Ante-Manhã.*

Stille. Im Morgengrauen.

*A cidade, abrindo os olhos à bruma, desperta...*

Noch im Morgendunst öffnet die Stadt die Augen, erwacht...

*Jornais. Sintese da vida humana. Enciclopédia que se põe no bolso...*

Zeitungen. Synthese des menschlichen Lebens. Enzyklopädie, die man sich in die Tasche steckt..

*o que se joga embaixo da porta.*

die durch den Türschlitz geschoben wird.

*Fábricas, fundições industriais mil começam a girar os seus volantes.*

Tausende Fabriken, Gießereien beginnen ihre Maschinen anzuwerfen.

*Também nos bairros que cercam a cidade, a vida desperta...*

Auch in den angrenzenden Bezirken der Stadt erwacht das Leben...

*Caminho da escola, rumo ao saber.*

Der Weg zur Schule, hin zum Wissen.

*Mocidade e infância irmanou-se na mesma ânsia de instrução.*

Die Jugend und die Kindheit vereint sich in demselben Streben nach Bildung.

*O ruido, que empresta à cidade o ambiente das grandes metrópoles...*

Die Geräusche, die der Stadt die Atmosphäre einer Großstadt verleihen...

*começa num crescendo vertiginoso.*

beginnen mit ihrem schwindelerregenden Crescendo.

*Atacado e varejo.*

Groß- und Einzelhandel.

*O comércio inicia a sua atividade.*

Der Handel startet seinen Betrieb.

*Um flagrante da vida...*  
 Ein Augenblick des Lebens...  
*Nove horas. Bancos. Taxas.*  
 Neun Uhr. Banken. Gebühren.  
*Descontos. Ágio. Câmbio. Vida financeira.*  
 Rabatte. Zuschlag. Wechsel. Finanzwelt.  
*A escola de odontologia.*  
 Die Zahnmedizinische Fakultät.  
*Os seus alunos executam serviços gratuitos em pacientes eventuais.*  
 Ihre Studenten behandeln gelegentlich Patienten gratis.  
*O jardim da infância.*  
 Der Kindergarten.  
*Secretarias de Estado. Administração pública.*  
 Landesministerien. Öffentliche Verwaltung.  
*O Governo do Estado dá começo aos seus trabalhos.*  
 Die Landesregierung beginnt mit ihren Tätigkeiten.  
*O comércio do café. Sacas. Armazéns.*  
 Der Kaffeehandel. Kaffeesäcke. Lager.  
*Ouro verde. Força motriz.*  
 Grünes Gold. Die treibende Kraft.  
*Alavancas do progresso.*  
 Hebel des Fortschritts.  
*Rádio P.R.A.C.*  
 Radio P.R.A.C.  
*Uma das mais poderosas estações transmissoras da América do Sul...*  
 Eine der mächtigsten Rundfunkstationen Südamerikas...  
*emitem palavras – ondas que milhares de antenas recebem.*  
 Sendet Worte aus – Wellen, die von Tausenden von Antennen empfangen werden.  
*E começa a imensa symphonia da cidade.*  
 Und die riesige Sinfonie der Stadt beginnt.  
*Vertigem. Vida moderna, civilização.*  
 Schwindelgefühl. Modernes Leben, Zivilisation.

## FILMROLLE II

*Hora de almoço. Sincope.*  
 Mittagsstunde. Eine Pause.  
*Os cerebros descansam, os nervos dormitam.*  
 Die Gehirne ruhen sich aus, die Nerven schlummern.  
*Os que estudam também repousam.*  
 Die Studierenden machen ebenfalls eine Pause.  
*A Faculdade de Direito, fundada em 1827...*  
 Die 1827 gegründete Rechtsfakultät...  
*A intensa atividade da repartição Postal.*  
 Die eindruckliche Geschäftigkeit der Post.  
*A Escola Normal.*  
 Die pädagogische Hochschule.  
*A imprensa de São Paulo tem olhos de lince.*  
 Die Presse in São Paulo hat Luchsaugen.  
*Vê pelo mundo, em fora. E corr pela cidade...*  
 Sie schaut in die Welt hinaus. Und eilt durch die Stadt..

*rapidamente, vida do globo em 1 hora...*  
 rasch, das Leben der Welt in einer Stunde...  
*A estação da Luz. Trens que chegam e que partem.*  
 Der Bahnhof von Luz. Ankommende und abfahrende Züge.  
*Centro de um grande sistema ferroviário.*  
 Zentrum eines großen Eisenbahnnetzes.  
*Nervuras de aço que cortam o Estado em todas as direções.*  
 Stahladern, die den Staat in alle Richtungen durchschneiden.  
*Para conhecer esta imensa oficina de progresso, visitam São Paulo...*  
 Um diese riesige Werkstatt des Fortschritts kennenzulernen, besuchen...  
*numerosas personalidades ilustres.*  
 zahlreiche Persönlichkeiten São Paulo.  
*E do luxuoso hotel que hospeda i visitante descortina as maravilhas...*  
 Und von dem luxuriösen Hotel aus, das den Gast beherbergt, enthüllen sich herrliche  
 Dinge...  
*que a cidade oferece prodigamente: os jardins encantados...*  
 von denen die Stadt reichlich bietet: die bezaubernden Gärten...  
*os monumentos arquitetônicos, os titares de cimento armado,*  
 die architektonischen Monumente, die Giganten aus Stahlbeton,  
*...e começa a visita pelo Butantam...*  
 ... er beginnt den Besuch im Butantam-Institut.  
*Como se extrai o veneno, para o preparo do sôro anti-ofídico.*  
 Wie man den Schlangen das Gift entnimmt, um das Gegengift herzustellen.  
*O veneno é depois inoculado em um cavalo...*  
 Das Gift wird dann einem Pferd eingespritzt...  
*cujo sangue se extrai, meses depois.*  
 dem Monate später Blut entnommen wird.  
*Também as aranhas venenosas fornecem o seu contigente.*  
 Auch die Giftspinnen liefern ihren Beitrag.  
*Penitenciária do Estado.*  
 Staatliche Strafanstalt.  
*Instituto de Regeneração sem similar no mundo.*  
 Ein in der Welt einmaliges Institut zur Reintegration der Sträflinge.  
*Ai o presidiário não é um condenado, è um interno moral que se vai curar.*  
 Dort ist der Gefangene kein Verurteilter, sondern ein aus moralischen Gründen  
 Internierter, der  
*pelo sistema de regeneração a que vão se submeter.*  
 durch das System der Reintegration, dem er sich unterwirft, indem er sich dem System  
 unterwirft.  
*Os próprios detentos são empregados no serviço de administração interna.*  
 Die Gefangenen sind selbst Angestellte der internen Verwaltung des Gefängnisses.  
*A vida de um presidiário desde que è internado.*  
 Das Leben eines Sträflings, wenn er interniert wird.  
*As oficinas.*  
 Die Werkstätten.  
*E o fruto do trabalho dos que se redimem dos erros praticados...*  
 Und die Früchte der Arbeit derer, die ihre begangenen Fehler wiedergutmachen...  
*entra com uma apreciável percentagem no custeio do Instituto.*  
 tragen in einem beachtlichen Prozentsatz zum Unterhalt der Anstalt bei.  
*Cuidando e aprendendo a amar as plantas.*

Sie pflegen die Pflanzen und lernen sie lieben.

*O combate à ignorância, um dos fatores da criminalidade, pela instrução obrigatória.*

Der Kampf gegen die mangelnde Schulbildung, eine der Ursachen für die Kriminalität, mit Pflichtkursen.

*Também a religião católica, embora não sendo obrigatória...*

Auch die katholische Religion, obwohl sie nicht Pflicht ist...

*entra como elemento de regeneração.*

ist eines der Elemente der Integration.

*Uma hora emocionante, a da visita das famílias dos detentos.*

Ein rührender Moment, wenn die Familienangehörigen die Gefangenen besuchen.

*O regime do Instituto é rigorosamente militar. Incute desde logo a disciplina, como elemento de ordem.*

Die Regelung des Instituts ist streng militärisch. Von Anfang an wird Disziplin verlangt.

*E faz compreender aos detentos que é com esse elemento que vencerão mais tarde.*

Und gibt den Gefangenen zu verstehen, dass sie durch diese später im Leben bestehen können...

*quando aquelas portas se abrirem.*

dann, wenn sich diese Tor wieder öffnen werden.

### FILMROLLE III.

*O sul da cidade, dominando com as suas linhas sóbrias a colina histórica...*

Im Süden der Stadt beherrscht mit seinen klaren Linien...

*ergue-se majestoso o Monumento do Ypiranga.*

das majestätische Ypiranga-Denkmal den Hügel.

*Este quadro representa a proclamação da independência do Brasil,*

Dieses Monument stellt die brasilianische Unabhängigkeitserklärung dar,

*quando se desligou do Reino de Portugal.*

als Brasilien sich vom Königreich Portugal löste.

*Foi no dia 7 de setembro de 1822. A escolta de Guarda de Honra...*

Es geschah am 7. September 1822. Die Ehrengarde...

*do Príncipe Dom Pedro avançava a sua marcha e esperava-o em uma colina...*

von Prinz Pedro ritt voraus und erwartete ihn auf einem Hügel...

*pouco além do arroio Ypiranga. O guarda Miguel de Godoy vigiava a aproximação do Príncipe.*

Nicht weit vom Flüsschen Ypiranga. Der Wachposten Miguel de Godoy beobachtete das Kommen des Prinzen.

*Amigos, estão quebrados os laços que nos ligavam ao Governo de Portugal.*

Freunde, die Bande zur Regierung von Portugal sind zerrissen.

*Laços fora, soldados! Viva à Independência, a liberdade e a separação do Brasil!*

Zerreißt die Fesseln, Soldaten! Es lebe die Unabhängigkeit, die Freiheit und die Trennung Brasiliens von Portugal!

*Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus...*

Bei meinem Blut, bei meiner Ehre, bei meinem Gott...

*juro fazer a liberdade do Brasil!*

schwöre ich, Brasilien zu befreien!

*Brasileiros! A nossa divisa, de hoje em diante, será:*

Brasilianer! Von heute an sei unser Motto:

*Independência ou Morte!*

Unabhängigkeit oder Tod !

*1840 – São Paulo, pequeno burgo...*

1840 – São Paulo, eine kleine Ortschaft...  
*A mão obreira. Braços que se erguem e que se abaixam.*  
 Arbeitende Hände. Arme, die sich heben und senken.  
*Ciclopes suarentos. Construtores da cidade que fizeram o nosso conforto.*  
 Schwitzende Zyklopen. Baumeister der Stadt, die für unseren Komfort arbeiten.  
*Nada deixava entrever a imensa metrópole de hoje...*  
 Nichts ließ auf die riesige Metropole von heute schließen...  
*Detentora de recorde de construção, abrigando 1.059.000 almas.*  
 Inhaberin des Rekords an Neubauten, in denen 1.059.000 Menschen wohnen.  
*A cidade colonial desaparece.*  
 Die Stadt aus der Kolonialzeit verschwindet.  
*Subindo a um dos mais altos arranha-céus...*  
 Wir steigen auf einen der höchsten Wolkenkratzer...  
*para apreciar melhor a cidade fabril: Braz, Moóca, Belem...*  
 um die Industrieviertel der Stadt besser betrachten zu können: Braz, Moóca, Belém...  
*resfolegando pelas chaminés, expelindo fumo negro das fornalhas crepitantes.*  
 die durch die Schornsteine atmen und aus den knisternden Öfen schwarzen Rauch ausstoßen.  
*Metalurgia. Industria Nacional que revolucionou os velhos processos...*  
 Die nationale Metallindustrie, die die alten Verfahren...  
*de fundição de tubos.*  
 der Röhrengießerei revolutioniert hat.  
*Como se fabrica um tubo de 4 metros pela força centrífuga.*  
 Wie man eine vier Meter lange Röhre mit Hilfe der Zentrifugalkraft herstellen kann.  
*Estradas. Artérias da cidade. O que antes era campina, flor, bulício agreste...*  
 Straßen. Arterien der Stadt. Wo zuvor Felder, Blumen, ländliches Getriebe waren...  
*é agora estrada. Artéria nova, rastilho quilométrado.*  
 sind nun Straßen. Neue Arterien, kilometerlange Schneisen.  
*A cidade possui seus recantos encantados, à sombra dos arranhacéus.*  
 Die Stadt besitzt ihre bezaubernden Ecken im Schatten der Wolkenkratzer.  
*Acariciando com os olhos os bairros novos.*  
 Die Augen schweifen über die neuen Viertel.  
*A cavaleiro das colinas da cidade gigante, onde poderão realizar...*  
 Über die Hügel der gigantischen Stadt, wo man eines Tages...  
*um dia, o sonho de um lar feliz.*  
 den Traum von einem glücklichen Heim verwirklichen können wird.  
*No trabalho, ou na sorte, a fortuna está sempre ao alcance do homem.*  
 Bei der Arbeit oder im täglichen Leben ist das Glück stets in Reichweite des Menschen.  
*100 Contos.*  
 Hundert Contos.  
*Muitas vezes é a esmola que suavisa a miséria ou a riqueza que abre...*  
 Oft ist es das Almosen, das die Armut lindert, oder der Reichtum, der...  
*cornucópia sobre aquele que a fortuna bafeja...*  
 sein Füllhorn über den schüttet, den das Schicksal begünstigt...  
*Hoje.*  
 Heute.  
*Amanhã.*  
 Morgen.  
*Fulano de tal. Doutor.*  
 Herr Sowieso. Herr Doktor.

*Nas alamedas dos jardins, os autos aguardam...*

In den Alleen der Gärten warten die Autos...

*os que animam a vida elegante da cidade, os que andam admirando...*

auf diejenigen, die das elegante Leben der Stadt bestimmen, die die  
*as vitrines luxuosas, os que trabalham...*

luxuriösen Schaufenster betrachten, auf die Arbeitenden...

*os que compram e os que vendem.*

auf die Käufer und Verkäufer.

*Os choferes divertem-se, aguardando o chamado dos patrões. Há postos especiais e um serviço bem organizado para isso.*

Die Chauffeure unterhalten sich, während sie auf ihre Herren warten. Es gibt besondere Haltestellen und einen gut organisierten Dienst zu diesem Zwecke.

*A cultura esportiva forma gerações novas, cheias de energia e vontade.*

Die Sportkultur formt neue Generationen, voller Energie und Willenskraft.

*Turfe. Passatempo elegante. O "spleen" da cidade, à cata de emoções.*

Pferdesport. Vornehmer Zeitvertreib. Der „spleen“ der Stadt, auf der Jagd nach Aufregungen.

*Esportes. Atletismo.*

Sport. Athletische Wettkämpfe.

*E uma raça forte se adentra, para a formação de uma raça mais forte ainda.*

Und eine starke Rasse schult sich, um eine noch stärkere Rasse heranzubilden.

*Hoje, juram fidelidade à Pátria...*

Heute schwören sie dem Vaterland Treue...

*amanhã em rasgos de ousadia, serão as atalaias heróicas da sua defesa.*

morgen werden sie mit kühnen Taten heldenhaft zu seiner Verteidigung schreiten.

*Mas nem todos concorrem para o progresso.*

Aber nicht alle tragen zum Fortschritt bei.

*E embora tenham as ruas sinais de direção, ainda há quem se arreceie em transpô-los.*

Und obwohl die Straßen schon Verkehrsampeln haben, gibt es immer noch Leute mit Angst, sie zu überschreiten.

#### FILMROLLE IV.

*Vidas nas ruas. Agitação. Tumulto. Desastre.*

Das Leben auf den Straßen. Tumult. Unfall.

*E a cidade se ufano do seu serviço de Assistência Pública.*

Und die Stadt rühmt sich ihres öffentlichen Gesundheitsdienstes.

*Tarde. Sombras que se alongam. Jornada que ainda termina num « bronhaha » tumultuário.*

*Como findou ontem, como findará amanhã...*

Nachmittag. Länger werden die Schatten. Ein Tag, der in einem lauten Durcheinander endet. So wie er gestern endete, so wie er morgen enden wird...

*e o homem, que subjuga a Natureza à sua vontade de ferro, transformando as coisas mais rudes em forças de progresso, contempla a sua obra soberba.*

und der Mensch, der die Natur seinem eisernen Willen untertan machte, indem er die widerspenstigsten Dinge in Kräfte des Fortschritts verwandelte, betrachtet sein prächtiges Werk.

*O angelus...e o sol distende a terra os seus raios derradeiros, saudado pela oferenda magnífica da sinfonia da tarde.*

Das Abendgebet...und die Sonne wirft ihre letzten Strahlen über die Erde, wird mit dieser herrlichen Sinfonie als Abendgabe verabschiedet.

*É uma visão que os nossos olhos já construíram: São Paulo, metrópole formidável e*

*cyclopica, colocando-se, em alguns decenios, na vanguarda dos maiores centros de atividade do mundo.*

Eine Vision, die unsere Augen bereits erblicken: São Paulo, herrliche und riesige Großstadt, die in einigen Jahrzehnten zu den größten und aktivsten Städten der Welt zählen wird.

*O tempo passa. As gerações se sucedem, na lei imutável da vida e da morte. Mas farão, do seu trabalho fecundo, surgir um Brasil novo, maior e mais poderoso, sobre cuja imensa extensão territorial ativa e gloriosa, tremulará a mais bela e mais forte das bandeiras!*

Die Zeit vergeht. Die Generationen folgen aufeinander im unerbittlichen Gesetz von Leben und Tod. Aber sie werden durch ihre fruchtbare Arbeit ein neues Brasilien erstehen lassen, das größer und mächtiger ist, und über dessen immensem Territorium stolz und ruhmreich die schönste und stärkste aller Fahnen wehen wird!

*Ordem e Progresso.*

Ordnung und Fortschritt.

-ENDE-

## Interview

Fragen an Stadtsinfonie-Regisseure der Zeit

Im Gespräch mit Felix Lenz, Film-, Theater-, Medienwissenschaftler und Regisseur des Films *What is a minute, Lumière?* (2006-2008).

CD: Welches Anliegen verfolgt ihr – die Metropole Frankfurt a.M. porträtierender - Film mit dem Titel *What is a minute, Lumière?*

FL: Der Film folgt der Fragestellung: Kann man aus vielen langen Einstellungen einen Film drehen, der eine großstädtische Alltagsanalyse wie die Lumières vornimmt, und der zugleich einen kohärenten Gesamtrhythmus entfaltet. Dabei sollen ebenso spannende – genauer: „unspektakuläre“ Alltags-Momente in einen Gesamtbezug gebracht werden, der einen Tag in der Stadt nachzeichnet. Die Gebrüder Lumière selbst haben die Stadt Frankfurt a.M. 1896 filmen lassen, darunter den Alten Markt in Frankfurt a.M.. Ihre Sequenzen hatten eine Dauer von ca. einer Minute, gedreht wurde statisch – mit einer am Standort positionierten Kamera, von der Straße aus oder leicht erhöhter Position, gegebenenfalls bewegt durch die Fahrt auf Objekten (phantom rides). Ziel war die Dokumentation des alltäglichen Lebens. Entsprechend basiert mein Film auf rhetorischen Überlegungen, die durch Anklänge der alten Methode und mit Aufnahmen in Anlehnung an die Drehweise der Lumières – auch den heute zeitgenössischen Alltag in der Großstadt lesbar werden lassen sollen. In der Lumière-Epoche wäre zum Beispiel an die Infrastrukturen und technischen Einrichtungen zu denken, die Ende des 19. Jahrhunderts längst noch nicht so weit entwickelt waren, um die Bewegungen von Fußgängern und Verkehrsmitteln auf den Straßen zu koordinieren und zu steuern. Aufgrund fehlender Ampelanlagen oder Fahrbahnen und -markierungen waren damals relativ unregelmäßige und anarchische Bewegungen üblich. Die Kamera wird so zum analytischen Mittel, den Alltag in den urbanen Räumen über ihre Bewegungsstrukturen und die ihr entsprechende Raumordnung bildlich zu erschließen. Es herrscht eine Vielfalt an Bewegungsmöglichkeiten und eine Fülle an Rhythmen. Die Filmstruktur der Lumières liefert somit den Ausgangspunkt des Films. Die Einstellung vom Alten Markt – gedreht von Kameraleuten der Lumières – legt dieses Konzept erklärend zu Beginn von *What is a minute, Lumière?* offen.

CD: Es lassen sich analoge Prinzipien und Motive der Stadtsinfonie erkennen, wie z.B. jenen mehrschichtigen Verkehrsraum, den z.B. die Schiffe bilden, wenn sie auf dem Main fahren, die Verkehrsmittel, die die Holbeinbrücke überqueren und die Flugzeuge in der Luft.

FL: Ja, die Orientierung an den Stadtsinfonien war beabsichtigt und geht auch auf die Eisensteinschen Filme zurück: bzgl. der rhythmischen, der im Bild angelegten Bewegung und Vielschichtigkeit der großstädtischen Räume, die in Bewegungsflüsse übersetzt wird. Eisensteins Kameramann Eduard Tissé war hierin ein großer Meister.

Wie bei den Stadtsinfonien wird in *Lumière* ein Tag, jede Stunde des Tages porträtiert. Dabei überlagert sich das Visuelle mit dem Akustischen der urbanen Räume der Stadt. Die Bilder begleiten einerseits reale Töne: die Geräusche einer Baustelle, oder auch den Scan an einer Supermarkt-Kasse und zugleich unterstreicht die komponierte Musik die Eigenrhythmik, der in den Bildern angelegten Bewegungen, wie z.B. das Einsortieren der Briefe in eine Briefkastenanlage eines Wohnhochhauses durch den Postboten. Es handelt sich dabei um eine aus zwei Rhythmen und einer Tonfolge komponierte Musik, die z.B. das Muster der Briefkästen in sich trägt. Beide, die reale Geräuscheinfolge und die künstlerisch komponierte Musik, sind zu einem Musikmix zusammengestellt, der die

Mechanik des großstädtischen Lebens betont, die Hetze und die Unbehautheit, die sich in Rhythmus und Klangfarben niederschlagen. Außerdem dient die Filmmusik dazu, das Fremdartige unseres modernen Stadtlebens aufzuzeichnen und kritisch zu betonen. Insofern fungiert die Musik als Interpretationsebene. Die sogenannte akustische Großstadtdanalyse legt sich über das Visuelle (Musik-Bild-Montage). Die Musik von Michael Bölker ist insofern entscheidend für den Film, als erste Sichtung des Filmes schafft sie Verbindungen zwischen gesperrten Momenten und ist so Interpretation und rhythmisches Rückgrat der Vorgänge in einem. Michael Bölker hat dadurch in den Bildern und in dem Film insgesamt viele Züge erschlossen, die mir zuvor selber verschlossen waren.

CD: Nach welchen Kriterien erfolgte die Auswahl der Orte und Motive? Gibt es wahrnehmungsleitende Motive wie in der Moderne, wie die Schienenstränge und Leuchtreklamen in der Berlin-Sinfonie von Ruttmann?

FL: Die Auswahl der Motive erfolgte in Anlehnung an die der Stadtsinfonien; in denen die Rituale des Alltags dargestellt werden, der Beginn und das Ende einer Tätigkeit, die Tagesverlauf-typischen Orte, in der Zeit von morgens bis abends mit den entsprechenden Tonwerten hell-dunkel-hell. Dabei spielt die Erinnerung eine zentrale Rolle. Die Bilder der Stadt sind auch wiedergefundene Erinnerungen, abgelagerte Eindrücke der Stadt, die im akuten Vollzug beim Drehen sich dokumentarisch erneut verwirklichen.

CD: Sie sprechen die Tonwerte an und haben den Film nicht in schwarz-weiß – in Anlehnung an die Lumières oder Ruttmann, sondern in Farbe gedreht?

FL: Die Aufnahmen in schwarz-weiß fördern die Wahrnehmung des Abstrakt-Grafischen allein schon durch die Reduktion auf die Schwarzweißskala. Mir ging es jedoch darum das Abstrakt-Grafische vor allem durch choreographische Bewegungslinien im Bild hervorzu-bringen: So zeichnen z.B. die Bewegungen von rechts nach links eine grafische Linie auf. Schwarzweiß wäre für mich daher eine redundantes Mittel gewesen, das durch eigene Graphismen, von den kinetischen Graphismen ablenkt. Des weiteren unterstützt die Farbe eigene Muster mit wiederkehrenden Elementen, dies ermöglicht, zeitlich weit voneinander entfernte Einstellungen, metarhythmisch miteinander ins Gespräch zu bringen. Die Farbe erleichtert so – ähnlich wie die Musik – einzelne Einstellungen und Momente zu einem Ganzen zu verfügen. Da der Dreh nur in den Winterhalbjahren (2006-08) stattfand, schafft auch hier die Farbe grundeinheitliche Alltagsaufnahmen. Außerdem suchte ich nach dem dritten Moment, dem nicht mechanischen Moment, das sich in der roten Kleiderfarbe oder gelben Farbe des Postautos finden ließ. Daher schafft die Farbe Bezüge zu den Einstellungen und vermag Auffälligkeiten zu interpretieren.

CD: Die Motive unserer Großstädte scheinen über die Jahre hinweg nur eine unwesentliche Veränderung erfahren zu haben, sie sind dichter und bunter geworden...

FL: Mich reizte an den Motiven die Dokumentation des vermeintlich nicht-fotogenen, des an der Oberfläche sichtbaren scheinbar banalen Lebens, natürlich besteht hier eine Problemlage. Ist das heute sichtbare, auch signifikant für den heutigen Alltag. Gibt es hier neue Ebenen der Sichtbarkeit? Der Nahverkehr ist z.B. in den letzten 20 Jahren gleich geblieben, die Vernetzung und Enträumlichung, die den medialen Alltag heute stark prägen beschäftigen mich, sind jedoch schwer mit Filmbildern darstellbar.

CD: Was sind die „neuen Sichtbaren“? Motive und Sujets? Was lässt die visuelle Dokumentation der Stadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts und des 21. Jahrhunderts unterscheiden?

FL: Den Ausgangspunkt der visuellen Sinfonien des 20. Jahrhunderts lieferte die Euphorie des Stadtlebens, begründet aus dem Neuen, der Masse oder dem Verkehr, etc. Den Ausgangspunkt des 21. Jahrhunderts stellt eine andere Euphorie des Stadtlebens dar, die vielleicht stärker in der Prosa und dem Detail begründet liegt. Eine verborgene Euphorie, die erst herausgeholt werden muss, aus den scheinbar wertlosen Momenten, die jedoch de facto einen großen Teil des Lebens ausmachen und die bei Berücksichtigung einen eigenen Zauber entwickeln können, Momente abseits der ständig wirksamen Zielorientierung in der Hetze des modernen Großstadtmenschen, der sich keine Zeit zum Schauen nimmt, da er so zweckhaft durch seine räumliche Umgebung eilt.

CD: Was damals Neu war, ist uns heute vertraut durch die mediengesteuerte Bilderwelt. Heute reagiert der Regisseur, aber er beeinflusst nicht mehr – betrachten wir die Auswahl der Motive und deren Darstellungsstile – die Sehgewohnheiten des 21. Jahrhunderts.

FL: Heute ist die visuelle Kultur auf Perfektionismus ausgerichtet; ihre Aufnahmen sind farbgesättigt, voller Glanzlichter, die eine Werbequalität anstreben (News) und eine positivistische Makellosigkeit auszustrahlen versuchen, sozusagen eine postmoderne, völlig glatte, damit aber auch vollkommen entwirklichte Bilderwelt, die mit Computer-Tools, das scheinbar unschöne herauszensiert und damit dem Leben das spontane und Unvollkommene nimmt. Mein Film greift insofern auf die Positionen der Moderne zurück: das Ritual des Alltags, des Verkehrs und der Vermassung und versucht das alltägliche, wirkliche und ungestylte Leben ohne Posen, wie die Beobachtung der an der Ampel stehenden, wartenden und in die Landschaft schauenden Passanten zu thematisieren. Dies erfolgt nicht im Sinne der ansonsten abgewerteten Banalität, sondern mit einer eher prosaischen und poetischen Darstellung.

CD: Meinen Sie, Herr Lenz, dass sich die Stadtsinfonie auch heute noch zur visuellen Darstellung der Metropolen bewährt? Sie verfolgte ein innovativ-visionäres Ziel.

FL: Meiner Meinung nach sind die fotografischen Bilder nicht richtig verstanden. Die Möglichkeit umfassender Dokumentation von allem und die reale Vergänglichkeit der Dinge. In vermeintlicher Adaption an mediale Gegebenheiten wird der Unterschied nicht verstanden und verwischt, umgekehrt hat der Mensch die Magie des Bewahrens noch nicht wirklich assimiliert. Die Fotografie ist uns weit fremder als wir uns einbilden. So erstellt *google-street-view* eine Art „Welt-Straßen-Sinfonie“, einen Datenbank-Film, der objektive Gegebenheiten widerspiegelt. Hierbei fehlt aber die subjektive Verhältnismäßigkeit. Die räumliche Welt erscheint so als komplexer Behälter, nicht aber als Lebensraum, in dem wirklich gelebt und agiert wird. Die Raumerfahrung wird so mechanisiert nicht als etwas erlebtes erschlossen. Klassische Filmbilder können im Gegensatz dazu, den Raum versubjektivieren. Hier gilt immer noch Kracauers Idee einer „Errettung der physischen Wirklichkeit“, d.h. die Filmbildern als Gesehene von einer subjektiven Person erfassten Vorgänge erhöhen die Anteilnahme am realen Leben. Diese gelingt gerade aufgrund der subjektiven Filmgestaltung, bei der innere Bilder über äußere Bilder thematisiert werden. Die Stadtsinfonie ist insofern ein die Historie dokumentierender, gestalteter Stadtfilm, eine gestaltete Erfahrung von Raum im Film – das ist der Vorteil des Filmgenres. Die innovative Ästhetik der Filmbilder empfinde ich als Beiwerk der Stadtsinfonie: sie fertigt ein Porträt des lebendigen Stadtorganismus an, dem Menschen in seiner Umgebung, als emotionale Basis des Films, welche „Datenbanken-Filmen“ wie *google street view* aber auch trendigen 3-D-Animationen fehlt. Letztere machen alle Perspektiven möglich und entfesseln den

Blickpunkt, doch sie reduzieren den Stadtraum dabei immer zum Modell ohne Leben, letztlich zur Wachsfigur. Aus diesem Betrachtungspunkt bewährt sich die Stadtsinfonie für die Darstellung der Metropolen. Denn die Inspiration für den Film liefert die Identifikation des Menschen mit seiner Umgebung, das besondere Verhältnis des Menschen mit seiner Umgebung und seinem Raum, und der Raum evoziert das Verhalten der Menschen. Der entfesselte Raum einer 3-D-Animation ist hingegen eine radikale Trennung von einem Raum der sich Verhält und Verhalten in sich birgt. An Stelle von Leben tritt Kontrolle und Herrschaft. In Szenen meines Filmes werden subjektive Bezüge der Akteure zu ihrer Umgebung, z.B. dem Trinkbrunnen, sichtbar, die fremdartige, laute oder lebensnahe Eindrücke produzieren, in denen der schöne Zufall walten darf.

CD: Stellen die heutigen Stadtsinfonien dennoch nicht mehr dar als ein ausgedehntes Stadtporträt, das in der vorgefundenen Welt verhaart, statt in imaginäre zu entführen?

FL: Der Film offeriert ein Angebot an Eindrücken und ermöglicht Momente zu sehen und zu würdigen, die sonst abgewertet werden, wie z.B. die Müllmänner, die den Müll des Tages eines Fast-Food-Restaurants auf die Straße schieben. Diese banal und unwichtigen, ausgeblendeten Bilder gehören zur Beendigung des Tagwerkes der Arbeiter und stellen einen schönen Moment und alltäglichen Höhepunkt dar. Außerdem offenbaren die Aufnahmen auch, das das relativ funktionale Leben mit Unregelmäßigkeiten bestückt ist, wie der Gemüsehändler, dem der Salatkopf aus der Hand beim Einsortieren des Marktstandes rollt. Der Regisseur versucht hierbei gerade nicht, ein visionäres oder innovatives Leben aufzuzeigen. Vielmehr überprüft er die besondere Filmform, die Stadtsinfonie: ob sich der Puls des Lebens mit minimalen, stilistischen Mitteln der Lumières darstellen lässt. Dabei zeigte sich, dass sich das ursprüngliche Anliegen, den Puls des Lebens erspüren zu lassen, nicht mit 24 Einstellungen gelingt. Für die stadtsinfonische Entwicklung bedurfte es in meinem Fall zwei Einstellungen pro Stunde, d.h. 48 Filmminuten, weil sonst eine Monotonie statt kontrastierende Vielfältigkeit eingetreten wäre. Danach verlangt die Stadt, wenn man sich ihr zu nähern versucht. Ihr polyphoner Charakter lässt sich nur erzeugen, wenn man vom einlinigen abweicht. Denn ein sinfonischer Film bedeutet den Einsatz vielfältiger Farben (Klangfarbe), nach Dingen, die sich gegenseitig bestärken, eine Fülle an Mitteln, Bildern, Motiven die auch eine gewisse Redundanz brauchen, um zusammengehörig zu werden (z.B. Anfang und Ende des Films, Abfahrt und Ankommen von Zügen, Menschenströme, Tag und Nacht). Dadurch wird eine Zusammengehörigkeit des Heterogenen geschaffen, was das eigentliche Erlebnis des Films darstellen soll. Die Stadt ist ein kosmisches Modell ein ganzes, das zugleich unfassbar bleibt.

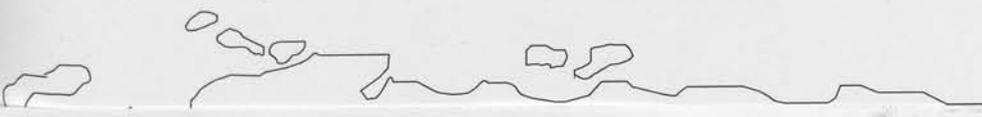
*Das Interview führte Chris Dähne mit Felix Lenz Anfang Oktober 2010 in Frankfurt a.M.*

## Über die Autorin

Dipl. Ing. Chris Dähne M.Sc. [Arch]  
geb. 1974 in Altenburg

seit 2005 // wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität in Weimar, am Lehrstuhl Theorie und Geschichte der modernen Architektur, Prof. C. Ruhl  
2009-2010 // Lehrauftrag an der Technischen Universität Delft, am Institute of History of Art, Architecture and Urbanism (IHAAU), Prof. Dr. F. Bollerey  
2008 - 2010 // Graduiertenstipendium des Landes Thüringen  
1995 -2004 // Innenarchitekturstudium an der Hochschule Darmstadt  
seit 2004 // Lehraufträge an der Hochschule Darmstadt, Fachbereich Architektur und Innenarchitektur, Fachgebiet Film & Stadt und freie Architektin im eigenen Büro ab.rm, Darmstadt  
2000 -2003 // Architekturstudium an der Technischen Universität Delft, Abschluss der Masterarbeit mit dem Titel: The ZONE - a left over space. Architektur & Film/ Architektur vom Film am Beispiel des Films von A. Tarkowskij *Stalker* (1978/79) mit Auszeichnung und Nomination zum ARCHIPRIX 2004, Dr. Ch. Grafe und Prof. Dr. F. Bollerey  
2002-2003 // Entwurfsassistentin an der Technischen Universität Delft am Lehrstuhl Bouwtechnisch Ontwerpen/Constructies, Prof. A.J. Brookes und Architectonisch/Stedenbouwkundig Ontwerpen, Prof. M. Risselada  
2000-2002 // freie Mitarbeit im Architekturbüro MVRDV, Rotterdam  
2000-2001 // Leonardo da Vinci und Sokrates Stipendien  
1998 -2000 // freie Mitarbeit im Architekturbüro Prof. Pahl + Weber - Pahl, Darmstadt-Leipzig  
1993-1995 // Abitur am Schulzentrum Marienhöhe e.V., Darmstadt





At the beginning of the Interbellum period the media presentation approach to the city machinery in order to express their accelerated perception. Due to this the viewing of space is now dynamic and fragmentary. Polyperspective shoots in the style of the „Straight Photography“ assembly to abstract and real sequences, graphical lines and material (architecture, pedestrians and means of transport) as well as immaterial components the urban space (rain, light, darkness). Thereby the techniques of cinematography unite with the modernisation of the city for example its technical urban development of skyscrapers or new forms of traffic to a rhythmic-geometric composition. This form of presentation of urban space is to be considered as an artistic and artificial construction to its conditions. It cannot be reduced to the technical media which opens up a new view on the subject, but also on its objects which can stimulate a new view and perception of the city. The material components and characteristics of the urban space are not only shown in a new context with the cinematographic instrument but define certain views and ways of presentation in the film. At the same time the space outgrows its object-orientation and takes over an active role in the film.

It is the city itself whose components encourage the arts to conquer new spaces and develop a new space awareness. With aesthetic and poetry of everyday pictures the city symphonies succeed at the beginning of the 20th century in transporting into imagined worlds which present a vision of the found urban spaces.

Still in the 21st century the city symphony is a readily used instrument for the cinematographic presentation of metropolises, the self-discovery of the mass society and its appreciation. But –speculated – the film directs back from the imagined world to the existing reality. These pictures focus on the special relationship the human being has towards its environment in order to increase the participation in real life.



#### THESEN

Zur Dissertation: „Der urbane Raum in den Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Vorgefundene und Imaginierte Welten“ von Chris Dähne

1. Die Umgebung und ihre Architekturen prägt die Wahrnehmung, Erfahrung und das Lebensgefühl des Menschen im gleichen Maße wie die Literatur, Fotografie und der Film. [Musik und Malerei] (B. Reimann in einem Brief an H. Henselmann)
2. Der Film gestaltet die Wirklichkeit.
3. Die Stadtsinfonien missachten und ignorieren die räumliche Homogenität der Großstädte mit ihren abstrakten Prinzipien der Montage.
4. Die Stadtsinfonie ist dokumentierte Vision und visionäres Dokument zugleich.
5. Der urbane Raum mit seinen Architekturen bedingt als Akteur in den Stadtsinfonien zum einen seine Darstellung im Film und gibt zum anderen den zentralen Ausgangspunkt der filmischen Handlung vor.
6. Die Stadtwahrnehmung im Film ist längst hinfällig geworden, da andere elektronische und digitale Medien relevant geworden sind.
7. Das Darstellungsmedium Film hat sich verändert und vor allem erweitert - Ist das Sujet ein anderes geworden?
8. Die Darstellung vom urbanen Raum manipuliert und wird kontrolliert vom eigenen Erleben.
9. Den Stadtsinfonien gelingt es im 21. Jahrhundert nicht mehr ein innovativ-ästhetisches Porträt der Großstädte wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu präsentieren.
10. Der Regisseur der Stadtsinfonie reagiert aber beeinflusst nicht mehr die Sehgewohnheiten des 21. Jahrhunderts.

Diese Thesen werden als vertretbar beurteilt und aufgrund dessen von der Gutachterin Prof. Dr. F. Bollerey genehmigt.

#### STELLINGEN

Behorend bij het proefschrift "De urbane ruimte in de stadssymfonieën van de jaren twintig van de twintigste eeuw. Aangetroffen en Imaginaire werelden in literatuur, fotografie en film" door Chris Dähne

1. De omgeving en haar architecturen **beïnvloeden** de waarneming, ervaring en het levensgevoel van de mens in gelijke mate als literatuur, fotografie en film. [Muziek en schilderkunst]
2. Film vormt de werkelijkheid.
3. De stadssymfonieën negeren de ruimtelijke homogeniteit van de stedelijke ruimte met hun abstracte montage principes.
3. De stadssymfonie is tevens gedocumenteerde visie en visionair document.
4. De urbane ruimte van grote steden inspireert de kunsten om nieuwe ruimtes te veroveren en een nieuw ruimtelijk bewustzijn te ontwerpen.
5. De urbane ruimte met haar architecturen bepaalt als acteur in de stadssymfonieën enerzijds haar uitbeelding in de film en levert anderzijds het centrale vertrekpunt voor de plot.
6. De stadswaarneming in de film is allang versleten, omdat andere elektronische en digitale media relevant zijn geworden.

- 
7. Het medium film is veranderd en vooral verruimd – is het een ander sujet geworden?
  8. De presentatie van de urbane ruimte manipuleert de eigen beleving en wordt door haar gecontroleerd.
  9. De stadssymfonieën van de 21e eeuw slagen er niet meer in, een innovatief en esthetisch beeld van grote steden te schetsen, als in het begin van de 20e eeuw.
  10. De regisseur van de stadssymfonie reageert op de kijk-gewoontes van de 21e eeuw, maar beïnvloed hun niet.

Deze stellingen worden verdedigbaar geacht en zijn als zodanig goedgekeurd door de promotor, Prof.dr. F. Bollerey.

#### PROPOSITIONS

Belonging to the thesis "The urban space in the City Symphonies of the 1920s years. Found and imagined space in literature, photography and film" by Chris Dähne

1. The environment and its architecture characterizes the perception, experience and awareness of the life of people in the same extent as literature, photography and film [music and painting].
2. Film shapes reality.
3. The City Symphonies disregard and ignore with their abstract principles of montage the spatial homogeneity of the cities.
4. The City Symphony is at the same time a vision as well as a visionary document.
5. The urban space with its architectures determines as protagonist in the City Symphonies on the one hand his representation in film and on the other hand defines the core initial point of the filmic plot.
6. The perception of the city in film has long become invalid, due to the fact that electronical and digital media have become relevant.
7. Film as the medium of representation has changed and, in particular extended. Has the subject been converted?
8. The presentation of urban space manipulates and is controlled by our own experience.
9. The City Symponies of the 21<sup>st</sup> century don't succeed any more in presenting an innovative-aesthetic portrait of the metropole like in the beginning of the 20<sup>th</sup> century.
10. The director of the City Symphony reacts but doesn't influence the habits of viewing of the 21<sup>st</sup> century.

These propositions are considered as opposable and defendable, and have been approved as such by the supervisor, Prof. dr. F. Bollerey.



#### SUMMARY

Belonging to the thesis *"The urban space in the City Symphonies of the 1920s years. Found and imagined space in literature, photography and film"* by Chris Dähne

The city and its artistic presentation engrave and influence our daily life. Their visual pictures arise in a time when the city begins to develop and unfold itself as a complex and dynamic organisation system. This modern development process goes along with the cinematography and its visionary illustrating pictures. They emerge from the networking and synergy between the „material“ which is provided by the urban space found and the corresponding „media“ which is used for its presentation. The film configures the perception of the daily life considering aesthetic aspects, technical and optical principles as well rhythm and montage. In the nineteen-twenties a special form of expression arises from it: the city symphony. It portrays the routine of the day of a metropolis which present itself in time and place in front of the setting of architecture and urban development. The visual material of the city is transferred to a musical score according to formal and syntactic principles in the associated sequence of the tempo and dynamic of the city. As a visual symphony it provides a modern, contemporary presentation to the city. It points less at the architectural constructions of space but reflects the heterogeneous and manifold patterns of movement. These patterns intend an innovative-visionary presentation and propagation of the city.

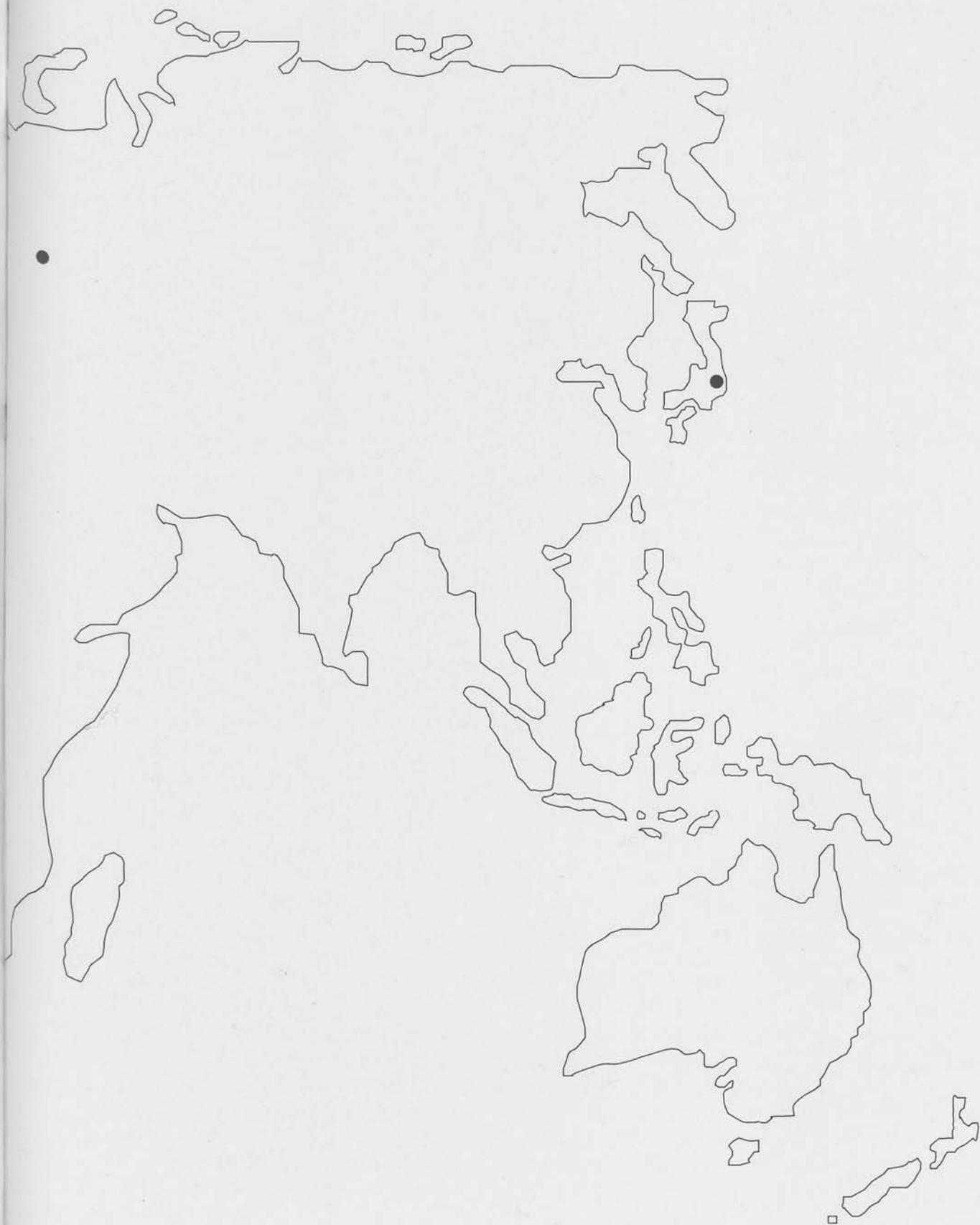
The research on hand examines those abstract principles used to transfer the concrete space to an artistic presentation. Special attention is drawn to the concrete space, the role it plays or to put in a question: Which role does the artistic presentation play in the production and perception of urban space? After all, is the thesis, that our daily space experience and imagination is based on the simultaneousness of the physical and imagined space.

The basis to answer these questions is allocated on two critical-historical analysis in two main chapters of this research. They present the film- and art theoretical concepts of the urban space and its urbanistic and demographic development of the cities: New York-Manhattan, Paris, Berlin, Moskau, Amsterdam, Tōkyō and São Paulo in the course of the establishment of the 1825-1922 and in the Interbellum periode 1911-1930.

Based on the hermeneutic interpretation three artistic genres, each under two empirical conditions of that time, are being examined. By collecting literary, photographic and cinematic and finally factual fragments a space construction is presented which shows the (unconscious) networking of the perception of the city and its presentation, i.e. the physically multidimensional space and its imaginary projection.

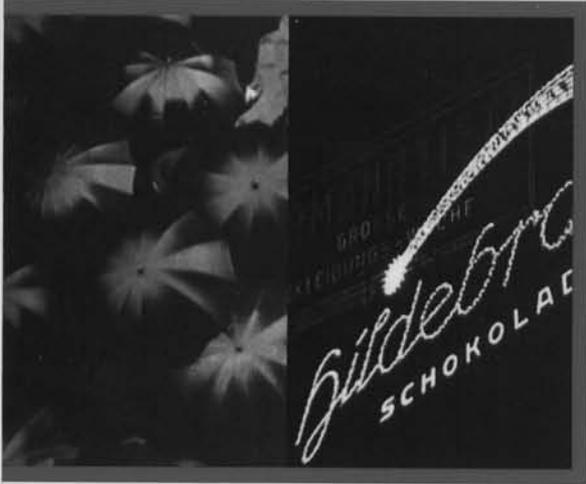
This does not only relate to previous eras but tries to decrypt the present condition in the concluding chapter. Not only the space itself but the artistical media are participating in a constant renewal of spatial representation and reflexion.

The selective perception of the city during the time of the development of the metropolises establishes an almost identical reproduction of the changing situation of the city. The cinematic reproduction orients itself on the inventive representation of literature, photography in which diagonal and central aligned spaces spread as a dynamically moving and ephemeral spectacle as it were an urban stage. The media take over a mediative position between space and event, intending to make the direct environment accessible to human being estranged from reality.



Amsterdam

Berlin



ISBN 978-3-00-033276-0