

Die sinfonische Komposition von urbanem Raum

Autor(en): **Dähne, Chris**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 19

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-919304>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE SINFONISCHE KOMPOSITION VON URBANEM RAUM

Chris Dähne

Hintergründe und Positionen zur Komposition auf Grundlage musikalischer Prinzipien im Film werden im folgenden Artikel skizziert. Zuerst wird der Einfluss des Phänomens Grossstadt auf die Herausbildung ihrer filmischen Darstellung betrachtet, um anschliessend deren Methodik offen zu legen. Dabei wird die Bedeutung der sinfonischen Komposition als Instrument und Stilmittel signifikant, mit welchem der Film wie auch die Architektur zu einer neuen Interpretation und Konzeption von Raum gelangt.

«Hier hat Form gefunden, was uns mit eiserner Sachlichkeit rücksichtslos zermürbt und doch nicht loslässt, weil wir es ja lieben, wie jeder seinen Teufel liebt – die Grossstadt.»¹

Mit bewegenden Worten beschreibt der Rezensent am 27. September 1927 in der Deutschen Allgemeinen Zeitung Walter Ruttmanns uraufgeführten Film «Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt». Dieser herausragende Film versteht es, das Sujet – das «unsichtbare Ungetüm, dessen Maste die Reklame geschminkte Brandmauer hinter Stadtbahnbogen ist, und das bisher nur in den Zahlenkolonnen der Statistiken über Lärm und Unglücksfälle, über Staub und Sterblichkeit darstellbar war»² – mit Bildern zu formen.

Die kinematografischen Bilder entstehen gerade zu einer Zeit, in der sich die Stadt als ein dynamisch-komplexes Organisationssystem herauszubilden und zu entfalten beginnt. Diesen rasanten Entwicklungs- und Veränderungsprozess begleitet die Kinematographie mit rhythmisch bewegten Bildern. Es sind Bilder, die neben der

analytischen Dokumentation raumzeitlicher Merkmale eine völlig neue Rezeptionsweise von Raum eröffnen. Sie gestaltet der Film aus dem Rohmaterial der Stadt und mit seinen technischen und optischen Grundprinzipien von Licht und Bewegung – respektive Rhythmus und Montage. Bei diesem Gestaltungsprozess wird das Material der Stadt durch die ihr eigenen Techniken zur Darstellung gebracht. Die filmischen Bilder repräsentieren den grossstädtischen Wandel, indem und während sie sich selbst verändern.³ Das besondere an diesem Vorgang ist, das etwas zu etwas anderem umbildet wird, das es zuvor nicht war.⁴

Aus einem solch transformierenden Vorgang gehen die ‚Stadttsinfonien‘ in den 1920er Jahren hervor. Wie es der Name der besonderen Filme im Wort in sich trägt, entwickeln sich ihre modernen Bilder unter Einbeziehung musikalischer Gestaltungsprinzipien der Sinfonie. Nach kompositorischen Prinzipien, rhythmischen und assoziativen Besonderheiten, fertigen die in den harmonischen und wohlklingenden sinfonischen Ausdruck gebrachten Aufnahmen einen zeitlichen und räumlichen Querschnitt eines Tages der Grossstadt an. Der sinfonisch komponierte Film lässt sich von einer Musikform leiten, mit der er grossstädtische Elemente und Beziehungen ordnet und zu einer Vision von Wirklichkeit generiert. Folgedessen wird die moderne Stadt weniger als architektonisch-städtebauliches Raumgebilde, sondern als Klangbild von Formen und Mustern reflektiert. Bedeckt von einem – nach Siegfried Kracauer benannten – «Netz ornamentaler Beziehungen»⁵ geben die Filme – so lautet die Kritik John Giersons – keinen originellen Blick auf die Stadt frei.^{6, 7}

AUSLÖSER STADT: MATERIALIEN UND TECHNIKEN

Die Idee für eine Stadttsinfonie, eine neben den Studioaufnahmen neue filmische Ausdrucksmöglichkeit zu schaffen, kam Carl Mayer im Jahr 1925, als er auf der Strasse vor dem Ufa-Palast am Zoo-Berlin steht, Menschen- und Verkehrsgewühl betrachtet und eine «Melodie der Bilder» erblickt.⁸ Es sind die Klänge der Strasse, die sich ihm durch die Bewegungen auf ihr, in Form von simultanen Eindrücken und flüchtigen Bildern eröffnen. Die Strasse stimuliert die Entstehung von Ruttmanns Berlin-Sinfonie.⁹

Dem Reiz der Strassen und strassenartigen Schauplätze unterliegen die Filmemacher bereits seit dem Beginn des frühen Films. So richten die Gebrüder Lumière und Skladanowsky im Jahr 1896 ihre Kameraobjektive auf den ‚Potsdamer Platz in Berlin‘ (Lumière, 1896) oder auch auf das ‚Leben und Treiben am Berliner Alexanderplatz‘ (Skladanowsky, 1896). Neben den alltäglichen Bewegungen und Ereignissen im öffentlichen Raum interessieren dabei auch dessen städtebaulich-architektonischen Strukturen, welche die filmischen Bilder formal gestalten. Die

Strasse fungiert als strukturelles Element des städtischen Gefüges, die einen Verkehrsraum erschliesst, sich in Form von Plätzen weitet und von Fassaden und Innenräumen begrenzt wird.

In den meisten westlichen Grossstädten werden Mitte und Ende des 19. Jahrhunderts Verkehrsnetze und Infrastrukturen erbaut und ausgebaut. Sie konfigurieren den Stadtraum neu und erweitern durch die Anbindung der Vor- an die Kernstädte sowohl den städtischen Raum als auch sein Erleben. Mit den Strassen- und Schnellbahnen, Untergrund- und Hochbahnen, Bussen und Automobilen erfolgt die Bewegung in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Räumen. Der Verkehr verläuft nicht nur auf, sondern auch unter der Erde und in der Luft. Seine Räume begrenzen die Bauten der Industrialisierung: Mietskasernen, Fabriken, Energie- und Kommunikationswerke, Geschäfts- und Warenhäuser. Von deren Fassaden geht eine visuelle Wirkung aus, insbesondere von den grossen Schaufenstern, Lichtreklamen und Reklametafeln. Interessanterweise wird jedoch weniger das visuelle Bild, sondern die beschleunigte Bewegung als störend empfunden. «Das Problem der Grossstadt liegt im Rhythmus»¹⁰ erkennt die Deutsche Allgemeine Zeitung am 24. September 1927. Der Rhythmus hat die Schnelligkeit, mit der man sich in den urbanen Räumen bewegt, intensiv verändert. Die Erfahrung der Strassenräume, mit den neuen Verkehrsmitteln und einer allgemeinen Beschleunigung, wird unterschiedlich beschrieben. Georg Simmel hebt hervor, dass die Wahrnehmung der Stadt in der «rasche[n] Zusammendrängung wechselnder Bilder [...]» und «Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen»¹¹ erfolgt. Ausgelöst durch Industrialisierung und Rationalisierung, Massenproduktion, Elektrifizierung, Tempo und Beschleunigung, zerfällt das räumliche Kontinuum der Stadt in ein «Kaleidoskop von Raumpartikeln,»¹² die quasi wie im Blick durch ein Kaleidoskop als abstrakt-grafische und farbig wechselnde Muster und Kompositionen sichtbar werden.¹³

Genau diese Teile und Fragmente erfasst, fixiert und montiert der Film zu einem neuen Gesamtgefüge von Stadt. Montage ist dabei ein Terminus der «nicht von der Kunst, sondern vom Maschinenbau und von der Elektrotechnik her geläufig ist»¹⁴ und daher für Sergej Eisenstein aus dem ‚Produktionsprozess‘ hervorgeht. In der Zusammenfügung mehrerer Bilder zu Bildfolgen erbauen und konstruieren sich neue Räume. Analog zum vorhandenen Material der Stadt stellt also auch die Technik des Mediums Film ein Produkt des Urbanismus dar, welches von Modernisierungsprozessen konditioniert wird. Insofern reproduziert der Film kein Abbild des Vorgefundenen, er lehnt das Vorgefundene zugunsten eines experimentell Herbeigeführten ab. Die frühen Filmexperimente werden auch als «Symphonie des Optischen» bezeichnet.¹⁶

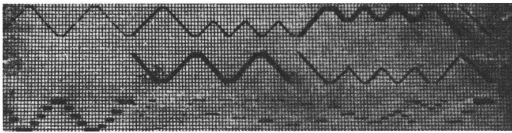


fig. a
Richter (April 1926), Teil einer Partitur zu Richters Film
«Rhythmus 25» (1925), in: G. Zeitschrift für elementare
Gestaltung, Nr. 5/ 6, Berlin, S.117.

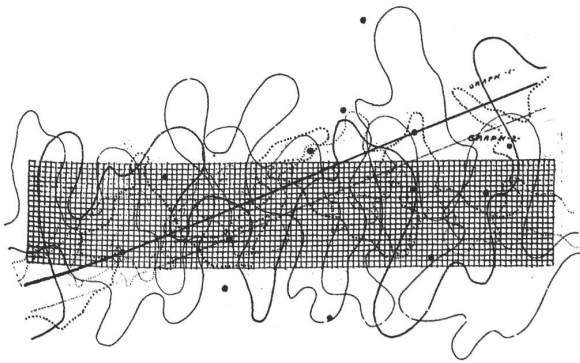


fig. b
Cage, John: Partitur «Fontana Mix» (1958), in: Revill,
David (1995): Tosende Stille: eine John-Cage-Biographie,
München, 1995.

DER EXPERIMENTELLE UMGANG MIT RAUM: ANALOGIEN VON MUSIK UND FILM

Die Montage als Gestaltungselement erzeugt durch das Zerschneiden in Teilstücke und das Zusammensetzen zu einem Filmganzen eine Gliederung der bildhaften Bewegungsfolge: den Rhythmus. Der Rhythmus im Film ist entweder ein künstlich erfundenes oder ein im Bild angelegtes, reales Phänomen, den die Montage vermittelt. Daher ist er ein sowohl strukturgebendes Element als auch eine technische Besonderheit. Nach welchen künstlerischen Prinzipien dieser nun zur Anwendung kommt, beginnen die beiden Künstler Viking Eggeling und Hans Richter im Jahr 1921 zu erforschen. In ihren frühen Studien, wo sie mittels Rhythmus eine Bewegungsfolge ihrer geometrischen und grafischen Figuren und Flächen strukturieren, bedienen sie sich musikalischer Begriffe wie Orchester, Sinfonie, Instrument, Generalbass, Fuge oder Partitur.

In der Partitur zu Richters Film «Rhythmus 25»^{fig. a} lassen sich die drei aufeinanderfolgenden Bewegungsvorgänge, die durch Steigen und Fallen, Grösser- und Kleinerwerden, das Heller- und Dunkler-, das Schneller- und Langsamwerden der Figuren in der Animation ablesen.¹⁷ Die Karostruktur des Papiers definiert in der Horizontalen die Zeiteinheit, in der Vertikalen die Ausdehnung, das zeitliche Wachsen und Verkleinern der Formen. Den Wechsel der schwarz-Weiss Kontraste verdeutlicht die Stärke des durchgängigen oder gestrichelten Linienvlaufes. Die von Richter angefertigte Notierungsweise für eine «mehrstimmig» bestimmte Komposition, legt die metrisch und rhythmisch genaue Koordinierung der Formen und geordnete Zusammenstellung der Einzelformen zu einem Gesamtwerk fest.

Ein ähnliches Kompositionsprinzip lässt John Cages Partitur «Fontana Mix» (1958)^{fig. b} erkennen.¹⁸ Der grafischen Partitur aus zehn Zeichnungen und zwölf Klarsichtfolien liegt ein Gitternetz (Raster von 100×20 Einheiten) zugrunde, das eine gerade Linie (der Graph) kreuzt und eine Reihe freier, verschieden dicker, gepunkteter oder durchlaufender Kurven und Punkte überlagert. Die mehrschichtige Partitur erzeugt die Anordnung der auf Folien gezeichneten Elemente. Dadurch gestaltet sich die Partitur nur vage und bleibt absichtlich veränderlich; nur die Schnittpunkte von gerader Linie und Kurven deuten Handlungsmomente und Ereignisse an.¹⁹

Beide Künstler fertigen eine überschaubare Aufzeichnung bzw. Notierungsweise mehrerer, verschiedenartiger Einzelteile, Töne wie auch Figuren und Flächen an, um sowohl ihren Verlauf zu koordinieren als auch die entstehenden Zusammenklänge optisch zu erfassen. In Analogie zur Musik erweist sich die Partitur für den experimentellen Film als ein unentbehrliches Arbeitsmittel, mit dem

es gelingt, komplexe Arrangements bzw. Kompositionen zu koordinieren; Klang und Bild zu einem schlüssigen und spannungsvollen Erlebnis zu fügen. Die Gegenüberstellung beider Künste, Film und Musik, zeigt analoge Methoden und Verwandtschaften auf, mit denen Zeit- und Raumverhältnisse erschaffen werden. Aus diesem Grund etabliert sich der Begriff der ‚Komposition‘ auch im Vokabular des Films.



fig. c
Ruttmann, Walter (1927): Berlin.
Die Sinfonie der Großstadt, Filmmstil.

Eisenstein, der sein Studium der Architektur zugunsten des Films aufgibt, liefert eine für alle Künste allgemeingültige Definition: «Die Komposition nimmt die Strukturelemente der dargestellten Erscheinung und schafft aus ihnen die Gesetzmässigkeit der Konstruktion des Kunstwerkes.»²⁰ Unter dem Kunstwerk versteht sich im engeren Sinne der Film, im weiteren Sinne – und hier eine anklingende Kritik – jedes Kunstwerk, so auch die Architektur, welche ebensolchen Gesetzmässigkeiten unterliegt.

Bei der strukturellen Anordnung seiner Filmbilder lässt sich Eisenstein von den pädagogischen Grundsätzen Johann Sebastian Bachs leiten, der seine Musiker lehrte, dass «Instrumentalstimmen als Personen, und das mehrstimmige Instrumentalwerk als Unterhaltung zwischen diesen Personen» zu betrachten seien. Die sinfonische Komposition definiert die innere Struktur des Films und bewahrt den sogenannten «Baumeister»,²¹ «vor formaler Willkür ebenso wie vor abstrakter Voreingenommenheit.» Dadurch gibt sie ihm die Möglichkeit, «sich auf immer neue Art, fernab von Schablonen und Routine, dem lebendigen Stoff des Werkes zu nähern.»²² Erneut schlägt der Filmemacher die Brücke zum urbanen Produktionsprozess; hier zum Bauwesen. Die Erkenntnisse aus der Musik führen über den Film zur Architektur und Städteplanung. Unter dem Titel «Allen Ernstes, Europäer: Wer baut eure Städte?» verlangt Martin Wagner nach eigenen Kompositionen und Partituren, mit denen er sich im Jahr 1926 eine bessere Koordination und Abstimmung planerischer Vorhaben im Bauwesen erhofft.²³ Ob die filmischen Stadtsinfonien oder gar gegenwärtige Architekturen diese Anforderungen erfüllen, soll im Folgenden überprüft werden.

DIE SINFONISCHE KOMPOSITION: FILM UND ARCHITEKTUR

Als ein locker verknüpftes Netz von Leitmotiven entwickelt die sinfonische Komposition ihre Inhalte und Themen. Die Leitmotive liefert sowohl das Material der Stadt, ihre

zeitgemässen und ästhetischen Erscheinungen wie Lichtreklamen, Signalanlagen, Telegrafendrähte und Gebäudefassaden als auch der alltägliche Tagesablauf. Geleitet vom visuellen Erleben der Motive und Bewegungen in den Filmbildern werden Rhythmen entsprechend einer physischen Wahrnehmung der urbanen Räume nachempfunden und zur Komposition gefügt. Die in ihr zusammentreffenden Tempi, beschleunigte und verlangsamte Bewegungen von Maschinen, Menschen und Verkehr werden zeitlich komprimiert und gruppiert und durch das individuelle Erleben intoniert und nuanciert.

Die Sinfonie vereint genau diese Variationen, die sich in ihrer klassischen Gestalt der vier Sätze wieder finden lassen: Allegro (it.: lebhaftige Bewegung), Andante (it.: mässige Bewegung) oder Adagio (it.: gemächliche Bewegung), Menuett (it.: Tanz im Dreiertakt) oder Scherzo (it.: Scherz, Spass; schnelles Stück im 3/4, 3/8 -Takt).²⁴ Angelegt als mehrsätzige Orchesterkomposition gestaltet die Sinfonie in der Musik ein Zusammenklingen, das 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. Abgestimmt auf Zeit und Raum, Inhalte und Themen der Grossstadt entwickelt sich die filmische Komposition in einer quasi rasch zusammengedrängten Reihung urbaner Elemente und Ereignisse. Die Stadtsinfonie tönt dabei die in den Bildern angelegten Tempi und Formen auf ein thematisch ausgerichtetes Gesamtbild des filmischen Werkes ab. Damit beabsichtigt der Film eine grösstmögliche objektive Betrachtung der Dinge. Dies bezieht sich auch auf die künstlerischen Stile und Techniken, die wie Straight Photography, Neue Sachlichkeit, Fragmentierung und Zusammenfügung von Elementen (Schnitt und Montage), Einfluss auf die Bildgestaltung nehmen.

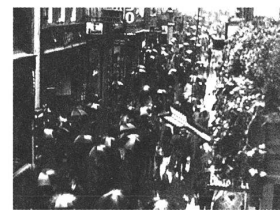


fig. d
Ivens, Joris (1929): Regen,
Filmmstil.

Als Beispiel hierfür können Ruttmanns assoziative Verknüpfungen metaphorischer Bilder von in die Stallungen getriebenen Viehherden und in die Fabrik strömenden Arbeitern, von Beinen der Tiere und Menschen gelten.^{fig c} Weniger offensichtlich, mit sublimer Assoziation, komponiert Ivens die Bilder von Blättern, die im Grachtenwasser treiben – und zwar analog zu Passanten, die im Regen durch eine Einkaufsstrasse eilen oder Wasser, geführt in der Gracht und einem Rinnsaal, das durch die Strassen strömt.^{fig d}

Die atmosphärischen Bedingungen bei Licht und Regen, die Mikro- und Makroaufnahmen entziehen dem Objekt seinen Kontext oder seine Gesamterscheinung, wodurch es zu figurativen und grafischen Bildähnlichkeiten kommt. In der Folge werden konträre Bildmotive aufgrund ihrer formalähnlichen und inhaltlichen Beziehungen assoziativ gegenübergestellt und zusammengefügt.

Auf Grundlage musikalischer Kompositionsprinzipien gelingt dem Film eine Neuordnung und Bewertung der Fülle städtischen Materials. Dabei werden vorhandene Strukturen, Gefüge und Beziehungen aufgebrochen und zu experimentellen Beziehungs-Mustern generiert, aus denen neue Entitäten hervorgehen. Sie betreffen nicht nur den Raum, sondern auch die Sichtweise von ihm, die den Benutzer der Stadt bei ihrer physischen Bewältigung unterstützen soll. Dies gelingt mit einer facettenreich, den Gesamtorganismus Stadt analysierenden und transformierenden Methode, bei der der Sinfonie eine interpretatorische, strukturierende und zusammenfügende Funktion zuzuschreiben ist.

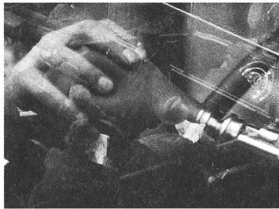


fig. e
Rothmann, Walter (1927): Berlin. Die Sinfonie der Großstadt. Filmbüch.

Schlussfolgernd lässt sich die musikalische Kompositionsmethode als Instrument und Stilmittel definieren, mit dem kaleidoskopartige, ähnliche und kontrastierende Raumpartikel zu einem wohlklingenden und somit ästhetischen und schöpferischen Ansprüchen genügenden Gesamtkunstwerk strukturiert und zu einer Interpretation der Wirklichkeit zusammengefügt werden. Es handelt sich dabei um eine moderne und harmonische Wirklichkeit, die sich auf einem klassischen, seit dem 18. Jahrhundert bestehenden Musikstück (Sinfonie) gründet. Die sinfonische Komposition von Raum kristallisiert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als ein bevorzugtes Instrument der Wahrnehmung und Erfahrung von Stadt und Raum als eine gelungene Verbindung von ästhetischem Experiment und sozial-gesellschaftlichen Dokument heraus.

Die Schaffung von physischer Architektur basiert bei dem Architekten und Bauingenieur Jannis Xenakis auf seinen musikalischen Kompositionen und der Zusammenarbeit mit Le Corbusier. In der Überlagerung von Licht, Farbe, Klang und Architektur entwirft Xenakis mit Hilfe von Partituren eine räumliche Inszenierung und Komposition für die Seitenkapelle des Klosters La Tourette (1953-60). Die Partitur legt die unterschiedlichen

Raumparameter und die Zeit fest, in der sich der Raum aufgrund seiner immateriellen Qualitäten dynamisch gestaltet. Mit einem ähnlichen Notationsprinzip arbeitet auch der Architekt Bernhard Tschumi in den 1980er Jahren. Im Rahmen seiner theoretischen Überlegungen zur Konzeption von Raum greift er auf eine quasi dreisätzige sinfonische Kompositionsmethode zurück. Als Komposition von Raum, Ereignis und Bewegung – wie sie die Episode ‚The Block‘^{fig f} der Manhattan Transcripts aufzeigt – entwickelt sich im Nebeneinander und in der Gegenüberstellung der Ausgangsparameter eine Vorstellung von Raum, die zu ihrer räumlichen und programmatischen Konditionierung führt. Anstelle herkömmlicher Repräsentationsformen wie Schnitt, Perspektive oder Grundriss verwendet der Architekt grafische Zeichnungen und fotografische Ansichten, die in aneinandergereihter Folge Ordnungen von Zeitmomenten, Intervallen und Sequenzen herstellen. Nur die simultane Notierungsweise und Betrachtung aller drei Komponenten ermöglicht die Überprüfung von Relationen räumlicher Parameter und führt nach der Behauptung der Transcripts zu einer architektonischen Erfahrung und Bewertung von Raum. Die Komposition in Form einer gezeichneten Partitur wird zur Methode und zum Instrument theoretischer Überlegungen und praktischer Umsetzungen, die sich beispielsweise im Parc de la Villette (1982-1998) finden lassen.

In dieser Deutlichkeit wird die Kompositionsmethode bei gegenwärtigen Architekturen nicht ersichtlich. Auf den Entwurfsprozess wirken nach wie vor verschiedene Instrumente und Stilmittel zur strukturellen Gliederung von Räumen ein. Diese lassen sich vor allem rein oberflächlich an den, um die Worte Eisensteins zu wiederholen, von ‚formaler Willkür‘ gekennzeichneten Gebäudehüllen der Bauwerke, ablesen. Inhalte und Themen nehmen Einfluss auf den Entwurfsprozess und bedingen die interne Ausrichtung und die Funktionen von Räumen. Als Partitur lesbare Schemata und Diagramme, wie sie z.B. UN Studio oder OMA produzieren, deuten die Orientierung an musikalischen Kompositionen an. Es wäre interessant zu erfahren, von welcher ‚Neuen Musik‘ sie beeinflusst sind.

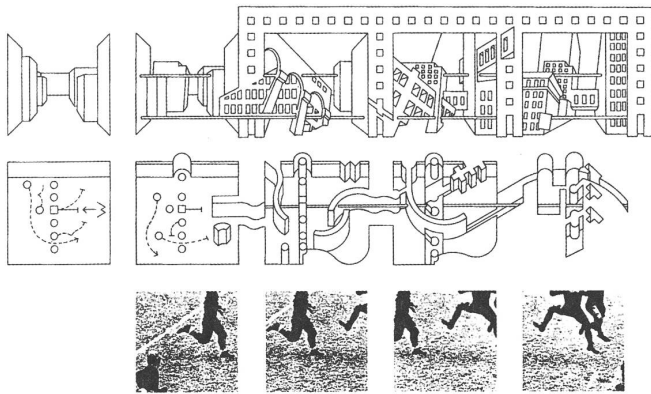


fig. f
Tschumi, Bernhard (1994): The Block, in: Manhattan
Transcripts, New York, 1978, S.46-49.

- 1 O.V. (24. September 1927): Berlin, die Symphonie der Großstadt: Film der Fox-Europa-Produktion – Tauenzienpalast, in: Deutsche Allgemeine Zeitung.
- 2 ebd.
- 3 Engell, Lorenz: Zur Einführung: Zeichen und Werden des modernen Films, in: Bilder des Wandels, Weimar, 2003, S.8.
- 4 ebd.
- 5 Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films: Die Erretter der äußeren Wirklichkeit, 1960, S.277.
- 6 Gierson, John (1998): Grundsätze des Dokumentarfilms, in: Hohenberger, Eva (Hrsg.): Bilder des Wirklichen: Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin, 1933, S.100-113.
- 7 Zum Gegenstand der Untersuchungen wird die eingangs genannte vorbildhafte Stadtsinfonie über Berlin, Walter Ruttmanns Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (D, 1927), und die über Amsterdam, Joris Ivens Regen (NL, 1929). Erwähnt sei in diesem Kontext, dass allein im Zeitraum 1921-1930 eine virulente Verbreitung der besonderen Filmform stattfindet, die ihren Ursprung in der Stadtsinfonie über New York-Manhattan, Paul Strands & Charles Sheelers Manhatta (USA, 1920) und Paris, Alberto Cavalcantis Rien que les heures (F, 1926) findet. Ihnen folgten die Stadtsinfonien über Moskau, Dziga Vertovs Sagaj Sovet! (UdSSR, 1926), über Berlin, Walter Ruttmanns Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (D, 1927), über Amsterdam, Joris Ivens Regen (NL, 1929), über Tōkyō Fukkō Teito Shinfoni (J, 1929) und über São Paulo, Adalberto Kemenys & Rudolf Rex Lustigs São Paulo, Sinfonia da Metrópole (Bra, 1929). Diese Filme werden in der Dissertation von Chris Dähne zum urbanen Raum in den Stadtsinfonien vorgestellt (noch nicht publiziert). Den ganzen Film -Berlin - Die Sinfonie der Großstadt- kann man erwerben als Doppel-DVD, edition filmmuseum 39, Filmmuseum München, Bundesarchiv Berlin, ZDF/ ARTE Mainz.
- 8 Hempel, Rolf: Carl Mayer. Ein Autor schreibt mit der Kamera, Berlin, 1968, S.166.
- 9 Vor 1930 bestimmt die Stadt, ihre Motive und ihr Rhythmus die Stadtsinfonie, die aufgrund öffentlicher Auftraggeber nach 1930 größtenteils ihre signifikante Filmstruktur verändern.
- 10 O.V. (24. September 1927): Berlin, die Symphonie der Großstadt: Film der Fox-Europa-Produktion – Tauenzienpalast, in: Deutsche Allgemeine Zeitung.
- 11 Simmel, Georg (2006): Die Großstädte und das Geistesleben, Frankfurt a.M, 2003, S.9.
- 12 Bittner, Regina: Design City – Stadt ohne Gebrauchsanweisung, Heft Nr. 72/ Dez. 2008, zitiert nach: <http://www.textezurkunst.de/72/design-city-stadt-ohne-gebrauchsanweisung/>, geprüft am 31.05.2011.
- 13 vgl. Gunning, Tom (October 1997): From the Kaleidoscope to the X-Ray: urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and traffic in Souls (1913), in: Wide Angel, Vol. 19, Nr. 4, S.33.
- 14 Eisenstein, Sergej: Ausgewählte Aufsätze. Berlin, 1960, S.168.
- 15 Eisenstein, S.472.
- 16 Pander, Hans (Juni/ Juli 1924): 1.Teil «Lichtspiel Opus1 und Opus2», in: Filmschau, H. 8, S. 283.
- 17 Richter, Hans (Hrsg.): Rhythmus, In, G. Zeitschrift für elementare Gestaltung, (Reprint), Nr. 5/6, Berlin, April 1926, S.117.
- 18 Als Assistent des experimentellen Filmemachers Oskar Fischinger, der seinen animierten Ornamenten einen – wenn auch nicht hörbaren Ton verleihen sollte- fand Cage Anregungen für seine Wahrnehmung von Musik und Klang. In: Schädler, Stefan (Hrsg.): John Cage, Anarchic Harmony: ein Buch der Frankfurt-Feste '92/ alte Oper Frankfurt am Main, Mainz, 1992, S.24.
- 19 Ulrich, Bischoff: Kunst Grenzbeschreibung: John Cage und die Moderne, Düsseldorf, 1991, S.234.
- 20 Eisenstein (1960). S.278.
- 21 Zuvor verwendet den Begriff bereits Dziga Vertov in seiner Schrift «Kinoki – Umsturz» (1923), in der er dem mechanischen Kinoauge metaphorisch den Titel «Baumeister» verleiht. In: Albersmeier, Franz-Josef: Texte zur Theorie des Films. Stuttgart. 2005. S.36-50.
- 22 Eisenstein (1960) S.462
- 23 Vgl. o.V. (März 1926): Allen Ernestes, Europäer: Wer baut eure Städte, in: Zeitschrift für elementare Gestaltung (Reprint), Hrsg. von Hans Richter, Nr. IV, S.86.
- 24 Zwahr, Annette [Red. Ltg.]: Meyers großes Taschenlexikon: in: 25Bd, 8. Aufl, Bd.20, Mannheim, 2001, S.308.

Chris Dähne, geb. 1974
 1995-2004 Innenarchitekturstudium
 Hochschule Darmstadt (h_da), 2000-
 2003 Architekturstudium TU Delft (NL),
 seit 2004 Lehraufträge h_da und freie
 Architektin im Büro ab.rm in Darm-
 stadt, seit 2005 wissenschaftliche Mit-
 arbeiterin am Lehrstuhl Theorie und
 Geschichte der modernen Architektur
 BU Weimar, 2010 Promotion zum
 urbanen Raum in den Stadtsinfonien
 der 1920er Jahre, den vorgefundenen
 und imaginierten Welten in Literatur,
 Fotografie und Film TU Delft.