

# *Eselsohren*

JOURNAL OF HISTORY OF ART,  
ARCHITECTURE AND URBANISM  
VOL. II, 2014, NO. 1+2

City Symphonies

– Film Manifestos of Urban Experiences.

Stadtsinfonien

– Filmische Manifeste urbaner Erfahrung.

# *Eselohren*

Journal of History of Art, Architecture and Urbanism

(Eselohren in German idiom are the triangularly folded corners of book pages that readers bend as reminder of a specific place in their reading, literally it means 'Donkey's Ears')

Vol. II, 2014, no.1+2, published June 2015

(This is a new edition of the former bulletin 'Ezelohren' of the 'IHAAU – Institute of History of Art, Architecture and Urbanism' of the Faculty of Architecture of Delft University of Technology/The Netherlands)

The journal appears biannually. Charge: 15 Euro per annum, single issue: 7.50 Euro

Editors:

Prof. Dr. Franziska Bollerey, Berlin/Delft, IHAAU – Institute of History of Art, Architecture and Urbanism

Prof. Dr. Christoph Grafe, Wuppertal, Institute of Architectural History and Theory

Editors of these numbers: Franziska Bollerey, Delft und Berlin, Axel Föhl, Düsseldorf

Layout: Gabriele Uhlmann

Layout Tableaux Contributions Franziska Bollerey und Les Roberts: Sogol Nayeri

Printed by: Bemagraphics, Wommelgem/BE

Typeface: Adobe Garamond Pro

Postal address:

Prof. Dr. Christoph Grafe

Institute of Architectural History and Theory

University of Wuppertal

Haspeler Strasse 27

42285 Wuppertal/Germany

[www.agt-arch.uni-wuppertal.de](http://www.agt-arch.uni-wuppertal.de)

email: [grafe@uni-wuppertal.de](mailto:grafe@uni-wuppertal.de)

Phone +49 202 439 4117

Advisory Board:

Prof. Barry Bergdoll, PhD (New York, Museum of Modern Art and Columbia University)

Prof. Jean-Louis Cohen, PhD (Paris and New York, University of New York)

Prof. dott. Francesco dal Co (Venice, Università di Venezia)

Prof. Adrian Forty, PhD (London, University College London, Bartlett School of Architecture)

Prof. Kenneth Frampton, PhD (New York, Columbia University)

Prof. Dr. Vittorio Lampugnani (Zurich, Eidgenössische Technische Hochschule)

Prof. Dr. Winfried Nerdinger (Munich, Founding Director of the NS-Documentation Center, until 2012  
Architekturmuseum der Technischen Universität)

Prof. Manuel de Solà-Morales (Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya) †

© Institute of Architectural History and Theory, Bergische Universität, Wuppertal and authors

Authors and editors have taken all possible care to ascertain copyrights

ISSN 2195–0520

# *Eselsohren*

Journal zur Geschichte der Kunst, Architektur und des Urbanismus

Vol. II, 2014, no.1+2, veröffentlicht Juni 2015

(Die vorliegende Nummer ist die erste Folge der neuen Edition des früheren Bulletin "Eselsohren" des „IHAAU – Institute of History of Art, Architecture and Urbanism“ der Architekturfakultät der Technischen Universität Delft/Niederlande)

Die Zeitschrift erscheint zweimal im Jahr. Jahresabonnement: 15 Euro, Einzelpreis: 7.50 Euro

Herausgeber:

Prof. Dr. Franziska Bollerey, Berlin/Delft, IHAAU, Institute of History of Art, Architecture and Urbanism

Prof. Dr. Christoph Grafe, Wuppertal, Lehrstuhl für Architekturgeschichte und -theorie

Herausgeber dieser Nummern: Franziska Bollerey, Delft und Berlin, Axel Föhl, Düsseldorf

Layout: Gabriele Uhlmann

Layout Tableaux Beiträge Franziska Bollerey und Les Roberts: Sogol Nayeri

Druck: Bemagraphics, Wommelgem/BE

Schrift: Adobe Garamond Pro

Korrespondenzadresse:

Prof. Dr. Christoph Grafe

Lehrstuhl Architekturgeschichte und -theorie

Bergische Universität Wuppertal

Haspeler Strasse 27

42285 Wuppertal

[www.agt-arch.uni-wuppertal.de](http://www.agt-arch.uni-wuppertal.de)

email: [grafe@uni-wuppertal.de](mailto:grafe@uni-wuppertal.de)

Tel.: +49-(0)202-439 4117

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Barry Bergdoll, PhD (New York, Museum of Modern Art und Columbia University)

Prof. Jean-Louis Cohen, PhD (Paris und New York, University of New York)

Prof. dott. Francesco dal Co (Venice, Università di Venezia)

Prof. Adrian Forty, PhD (London, University College London, Bartlett School of Architecture)

Prof. Kenneth Frampton, PhD (New York, Columbia University)

Prof. Dr. Vittorio Lampugnani (Zürich, Eidgenössische Technische Hochschule)

Prof. Dr. Winfried Nerdinger (München, Gründungsdirektor des NS-Dokumentationszentrums, bis 2012: Architekturmuseum der TU München)

Prof. Manuel de Solà-Morales (Barcelona, Universidad Politècnica de Catalunya) †

© Lehrstuhl Architekturgeschichte und -theorie, Bergische Universität Wuppertal und Autoren

Autoren und Verlag haben sich bemüht, die Inhaber von Urheberrechten ausfindig zu machen

Gefördert durch / Supported by:

WÜSTENROT STIFTUNG



Stadtparkasse  
Wuppertal

ISSN 2195-0520



# Einleitung

Veduten, Panoramen, Kabinettstücke – die Darstellung der Stadt und ihrer Räume hat eine lange Tradition. Ob repräsentatives Bild der monumentalen Stadtgestalt oder Dokumentation des Alltäglichen, die Abbildung städtischer Szenerien oder ganzer Städte ist niemals frei von Intentionen, der Autoren wie ihrer Auftraggeber. Immer ist die Stadtdarstellung auch eine Erzählung, die über das Topographische hinausgeht, oft eine kollektive Selbstabbildung, die sich in der Abbildung stolzer Türme und weiter Plätze vermitteln soll. Noch die anekdotischen Bilder von Marktszenen, wie sie in den Metropolen der frühen Neuzeit entstehen, oder die impressionistischen Tableaus des Treibens auf den Haussmannschen Boulevards, die gemeinhin als ein erster Höhepunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Konditionen der Metropole gelten, setzen die Tradition der Stadtdarstellung als einer Erzählung über die Strahlkraft einer Stadt, und der Stadt schlechthin, fort.

Mit der Entwicklung des Films gesellt sich zu den historischen Formen der Stadtdarstellung eine neue, die Stadtsinfonie. Die bewegten Bilder, die zunächst Ereignisse im städtischen Raum registrieren – das Treiben auf den Boulevards und Märkten, Jungfernfahrten im Hafen oder das Erscheinen von Luftschiffen am Himmel der Großstadt – sind vorläufig ein „Cinema of attractions“. Die Kamera, zunächst mit festem Standplatz, wird sodann durch den städtischen Raum geführt, oft auf die ersten Straßenbahnen oder Automobile geschraubt, und fängt trotzdem auffällig statische Bilder ein, in denen sich die Passanten

wie Aufziehpuppen zu bewegen scheinen. Erst in den 1920er Jahren entwickelt sich der Film zu einem Medium, mit dem – und in dem – die Erfahrung des Stadtlebens und der dramatischen Veränderungen, denen sich die Bewohner der alten Metropolen und der zahlreichen neuen Großstädte ausgesetzt sehen, eingefangen wird. Dabei nehmen die Filme, die die moderne Großstadt darstellen, durchaus traditionelle Motive der Stadtdarstellung – Boulevards, Dachlandschaften, Landschaftspanoramen – auf und ergänzen sie durch neue, wie dem perspektivisch inszenierten Blick durch Hochhausschluchten. Gleichzeitig forcieren die Stadtsinfonien auch einen signifikanten Bruch in der Geschichte der Stadtdarstellung – und den womöglich tiefgreifenden Wandel in der Erfahrung von Räumen, den die moderne Metropole einfordert.

Die Abfolge montierter Bilder – schnell und langsam, von Infrastrukturen und Denkmälern, Massen und Individuen – betont die Diskontinuitäten und den fragmentarischen Charakter der modernen Großstadterfahrung in Berlin, Paris oder Manhattan aber auch in einer Großstadt wie São Paulo, die sich noch im Entstehen begreift und überhaupt noch als Stadt erfinden muss. Damit wird der Film, neben dem Großstadttroman, der synchron mit der Entwicklung des neuen Mediums neue Motive und narrative Strukturen entwickelt, zur Erzählform *par excellence*, in der die Faszination für das Schnelle und radikal Neue, die technischen Errungenschaften, aber auch die Dokumentation der sozialen Zumutungen

der Modernität zum Ausdruck kommen. In vierzehn Beiträgen werden an Hand von ausgewählten Städten filmische Manifeste urbaner Erfahrungen behandelt. Im Zentrum der Analysen stehen die Stadtsinfonien. Einerseits entfremden diese die urbane Realität, gleichzeitig aber erschaffen sie eine neue Entität, indem sie dokumentarische Versatzstücke in einer Montage – musikalisch untermauert – einem neuen Kontext unterordnen.

**Floris Paalman** liefert eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff und erläutert im Rahmen des Topos „Cinematic City“ die Nähe zu frühen Experimentalfilmen. Verwiesen wird auf Theo van Doesburgs Anliegen „to relate the cinematic surface to architectural space“. Paalman fährt fort: „Through its specific language, due to editing and framing, film offers a mode of perception that correlates to modernity“. Dies gilt im besonderen für Stadtsinfonien, in denen der Film sich von der theatralischen Handlung und dem Studio absetzt und sich die großstädtische Realität einverleibt. Analysiert werden aber auch Filme, die der Gattung nicht direkt zuzuordnen sind, dennoch aber die Rolle einer spezifischen Stadt als Protagonistin widerspiegeln.

Den Städte-Reigen eröffnet Amsterdam. **Huib Thomas** stellt zwei kürzere Filmsequenzen vor: Das alltägliche Leben im Amsterdamer Jordaan-Viertel sowie in einem zweiten Dokument den Sabbat am Freitagabend. „Within its modest limits, this study of Jewish life in Amsterdam, presented as musical and rhythmic unity, has become a stirring film“. This coincides with the statement of the film's director, Jan Teunissen, who tried „to rewrite life at the beginning of Sabbath into an objective film study“.

Für Berlin zeigt **Franziska Bollerey** auf, daß der immer wieder als Inbegriff aller Stadtsinfonien behandelte Film von Walther Ruttmann seine Spannung nicht ausschließlich auf Grund seiner Motorik erzielt, sondern im Zusammenspiel mit den antipodisch implantierten, leisen Szenen. Auch hebt sie hervor, daß mit dem Mittel der konsequenten Gegenüberstellung von Reich und Arm der Regisseur seine sozialkritische Sicht zum Ausdruck bringt. Dieser Aspekt der gesellschaftlichen Segregation, die sich ebenfalls in den Stadträumen widerspiegelt, ist bis hin zu Terence Davies' Film „Of Time and the City“ ein durchgängiges Motto in stadtporträtierten Filmen. **Les Roberts** setzt in seiner Analyse des Liverpool-Films eine restaurative der reflektiven Nostalgie gegenüber und interpretiert Davies' Stadtporträt als „re-invision as an archaeology of deep memory“. Diese Charakterisierung ließe sich auch auf Jan Nemečs Film „Noční hovory s matkou“ – „Nachtgespräche mit der Mutter“ anwenden.

Davies kontrastiert in seinem Film die Repräsentativbauten Liverpools mit den Cottage-Slums, aber vor allem mit den Fehlplanungen der 1960er Jahre. „We were promised paradise and we got anus mundi“, ein Topos, welcher unter dem Titel „A Clockwork Jerusalem“ während der Architektur-Biennale 2014 in Venedig im britischen Pavillon thematisiert wurde.

Der Blick auf Wien im Beitrag von **Sandor Bekesi** richtet sich ebenfalls auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. „Die Stadt selbst kommt in Wien erst nach 1945 richtig in Schwung“, schreibt er über die von ihm herangezogenen Spielfilme – gesehen als „Interaktion zwischen physisch materiellen

Gegebenheiten, medialer Darstellungsweise und den neutralen Prädispositionen der Zuschauer“ – und thematisiert die Bewegung im Raum und in der Zeit, aber auch die soeben erwähnten urbanen Kontraste von hellbeleuchteten Geschäftsstraßen und dunklen Nebengassen. Das segregative Moment, die schon bei Ruttmann anzutreffende Juxtaposition findet sich mit einer deutlichen Großstadtkritik in Heinrich Hausers Film über Chicago. „Ich meine es handelt sich darum, das Unmenschliche unserer Zivilisation, das Unmenschliche unseres Lebens in den großen Städten bewußt zu machen“, zitiert **Helge Svenshon** Hauser und fährt fort „ungeschönt zeigt dieser Film die Realität einer amerikanischen Metropole“. Dies geschieht in „fesselnden Einstellungen...frei von ästhetischen Mätzchen...und mit einem außergewöhnlichen Instinkt für Bildpointen“. Im Gegensatz dazu steht das Werk von Dziga Vertov. **Thomas Tode** bescheinigt diesem in seinem Beitrag über Moskau im Film der 1920er Jahre „die Vision einer sinnerfüllten Geschichte des Menschen“. „Der Ersatz der architektonischen Realität durch medial erzeugte Bilder war Resultat einer virtuellen Urbanisierung“, schreibt Tode und benennt acht Momente urbaner Erfahrung. Bei Vertov sei die Aufnahme des schauenden Auges die allegorisch gefaßte Neugier und „die Morgendämmerung des ersten Sehens sei mit dem gesellschaftlichen Aufbruch der Oktoberrevolution zu identifizieren“. In Texten zu Stadtsinfonien wird in einem Atemzug mit Ruttmann und Vertov auch immer wieder Alberto Cavalcanti genannt. Es waren Béla Balasz und Siegfried Krakauer, die – wie **François Albers** in seiner Abhandlung festhält – Cavalcantis „Rien que les heures“,

seinem Paris-Porträt vom Morgen bis zur Nacht die Rolle einer Initialzündung zuweisen. In der Tat ist bis in das 21. Jahrhundert hinein der Tagesrhythmus ein durchgängiges Prinzip. Man denke zum Beispiel an „24h Berlin“, 2008 und „24h Jerusalem“, 2013 von Volker Heise/Thomas Kufus. Albers bettet seine Betrachtungen von *Rien que les heures* in eine umfassende Wertung von Parisfilmen ein und unterscheidet folgende Kategorien: „1. Les films descriptives ou type Baedeker; 2. les films d'avant-garde: la ville insolite, la ville machine, modernité, vitesse, fonctionnalisme“, sowie 3. Spielfilme, in denen die Stadt zu einer Hauptprotagonistin wird.

Mit Recht hebt die Filmhistorikerin **Eva Hielscher** hervor, daß es neben den kanonischen Filmen, die die Stadt zu ihrer Hauptdarstellerin machen, eine beachtliche Anzahl qualitätvoller Produktionen gibt, die weniger Beachtung fanden. Bei einem Genter Symposium „Beyond Ruttmann and Vertov: Minor City Symphonies“ hat sie dies zusammen mit Floris Paalman unter Beweis gestellt. Zu ihnen gehört auch Andor von Barsys und Friedrich Maydells Rotterdam-Film „De stad die nooit rust“. Der Film zeigt die Hafenstadt in ihrer beschleunigten Betriebsamkeit. Die montierten dokumentarischen Szenen liefern ein authentisches Bild des umtriebigen Gemeinwesens.

Beschleunigte Betriebsamkeit kennzeichnet auch die Stadtporträts von Sao Paolo und Tokio. **Chris Dähne** stellt einen 1929 vom „Institute of municipal research“ in Auftrag gegebenen Tokio-Film vor. In der Manier der Stadtsinfonien werden einhundertfünfzig dokumentarische Szenen miteinander verknüpft, die die Ergebnisse des rasanten Wiederaufbaus der Stadt nach dem Kanto-

Erdbeben von 1923 zeigen. Dähne spricht von einer „stylized reality instead of a visionary one“. Diese Stilisierung setzt sie in Verbindung mit anderen Kunstgattungen, zum Beispiel der durch Horino Masao vertretenen, mit „Shinto-Shasin“ betitelten modernen japanischen Photographie. Ihr Essay stellt der Filmanalyse der „Fukko Teito Shinfoni“ einen stadtentwicklungsgeschichtlichen Abriss voran, der die urbanistische Explosion Tokios aufzeigt. Ähnlich verfährt auch **Cristina Meneguello** in ihrer Betrachtung von „São Paulo, a Symphonia da Metropole“ - „an orchestrated flow of images“. Der Film – so ihr Urteil „captures the frenzy of the metropolis and its inhabitants through the excitability of modern and industrial life... it is depicting the city in transition“. Diese Umwandlung und Modernisierung, wie sie auch für Moskau und Tokio hervorgehoben wird, ist auch mit der Umgestaltung des Alexanderplatzes in Ruttmanns Berlin-Film thematisiert. Meneguello ordnet den Film in die brasilianische Kultur der Dokumentationsfilme ein und verweist auf bislang kaum bekannte Filme. Wie auch viele der anderen Autoren der vorliegenden Nummer von *Eselsohren* unternimmt sie eine Subsummierung der stadtsinfonischen Topoi: 1. „the verbiage“; 2. „urban formalism“; 3. „city as a continuous flow of movement“; 4. „crowds and factories to glorify industry and the machine as well as the worker“. Letzteres hat auch exemplarisch und dramatisch der amerikanische Photograph Lewis Hine festgehalten. Meneguello schlußfolgert: „It is precisely in the midst of the Zeitgeist of appreciation of the machine, of exaltation of industry and belief in economic progress and the new modern man that film-making fits in as both technical and art form“.

Auf den Aspekt des Films als ein Produkt der Moderne geht **Henning Engelke** ein. Er stellt uns „Manhatta“ von Paul Strand und Charles Sheeler vor. Mit seinem Entstehungsjahr 1921 zählt dieses kurze Filmdokument zusammen mit Germán Camus' „Ciudad de Mexico Años 20“ sowie „Revista Mexico“ – nimmt man die mit Standkamera aufgenommenen Szenen zum Beispiel der Lumières Ende des 19. Jahrhunderts aus – zu den frühesten filmischen Stadtporträts. Engelke konstatiert „wenn ‚Manhatta‘ ein Avantgardefilm ist, dann nur in einem sehr weiten Sinn. Besser wäre es, ihn als einen Teil einer andersartigen filmischen Moderne zu verstehen“.

In einem abschließenden Beitrag wirft **Franziska Bollerey** einen Blick auf den Filmregisseur Wim Wenders und die Behutsamkeit, mit der er die Authentizität von Städten und Landschaften einfängt. Der im Zentrum ihrer Betrachtung stehende Film „Alice in den Städten“ stellt – so Wenders selbst – in seinem Werk einen Wendepunkt dar. Die Qualität eines Films wie auch das Authentische eines Ortes hängen nicht nur vom Festhalten an einem Drehbuch, sondern nach Wenders auch von der Freiheit der Kamera zur Improvisation ab. Hierin liegt der qualitative Gewinn der in „Alice in den Städten“ porträtierten Orte.

Die in der vorliegenden Nummer der *Eselsohren* behandelten Stadtporträts und Stadtsinfonien unterbreiten – durch eine Filmographie ergänzt – dem Leser ein weites Spektrum von bislang in dieser Form noch nicht zusammengesehener Beiträge fachkundiger Autoren und umreißen die Bandbreite filmischer Städteporträts vom Enzyklopädischen bis zum Episodischen.



# Introduction

From vistas to panoramas to showpieces, there is a long-established tradition of portraying cities and their spaces. Whether images representing monumental urban structures or documenting everyday life, depictions of urban scenes or city prospects are never without intent – on the part of either the makers or of those who commission them. A representation of a city is always also a narrative extending beyond the topographical – often as a collective self-portrait, deliberately featuring proud towers and wide open squares. Still, the anecdotal images of market scenes as they arise in the metropolises of the early modern period, or the impressionistic tableaux of comings and goings along Haussmanian boulevards, commonly regarded as the first highlight of artistic exploration of the metropolitan condition, continue the tradition of depicting a city as a story about the charisma of a city, and of the city itself.

The development of cinema brought with it a new genre of city portraits – the city symphony. Initially, the moving images, which start by recording events in urban spaces – the hustle and bustle of boulevards and markets, maiden voyages in the harbour or the appearance of air ships in the skies above the city – are a ‘Cinema of attractions’. The camera, often bolted onto early trams and cars, is guided through the urban space but nevertheless captures strikingly static images in which passers-by seem to move like puppets on a string. Not until the 1920s did film develop into a medium with which and *in* which the experience was captured of urban life and the dramatic changes that overcome

the inhabitants of the old cities and the numerous new big cities. Films representing the modern metropolis record traditional themes, such as boulevards, roofscapes and landscape panoramas, and complement them with new ones, such as perspectival views through skyscraper canyons. At the same time, the city symphonies force a significant break in the history of the city portrait – as well as a potentially far-reaching change in the experience of spaces that the modern metropolis demands.

The sequences of assembled images – fast and slow, of infrastructures and monuments, crowds and individuals – show the discontinuities and fragmentary nature of the modern experience of cities such as Berlin, Paris or Manhattan, or a new metropolis as São Paulo, which at the time was still very much in development and had yet to invent itself as a city. This makes the medium of film, alongside the *Großstadtroman*, which synchronously develops new motives and narrative structures, a narrative medium *par excellence*, expressing a fascination for speed and the radically new, and technical achievements, while documenting social expectations of modernity.

The fourteen contributions to this edition of *Eselsohren* look at cinematic portrayals of urban experience on the basis of selected cities, with city symphonies at the heart of the analyses. On the one hand, these have an alienating effect on urban reality, while on the other, they create a new entity by arranging assembled documentary pieces of scenery in a new context, with a musical basis.

**Floris Paalman** provides a theoretical investigation of the concept, and explains the close relationship to early experimental films within the framework of the ‘Cinematic City’ theme. He refers to Theo van Doesburg’s concern with ‘relating the cinematic surface to architectural space’. Paalman continues, ‘Through its specific language, due to editing and framing, film offers a mode of perception that correlates to modernity.’ This applies in particular to city symphonies, in which film weans itself from theatrical action and the studio to incorporate metropolitan reality. The analysis also includes films that do not come directly under the genre, but which reflect the role of a specific city as protagonist. The series starts with Amsterdam. **Huib Thomas** presents two short film sequences: everyday life in the Jordaan district of Amsterdam, and in a second documentary, Friday evening Sabbath. ‘Within its modest limits, this study of Jewish life in Amsterdam, presented as musical and rhythmic unity, has become a stirring film’. This coincides with the statement of the film’s director, Jan Teunissen, who tried ‘to rewrite life at the beginning of Sabbath into an objective film study’. For Berlin, **Franziska Bollerey** shows that Walther Ruttmann’s film, regarded again and again as the epitome of city symphonies, does not excite because of its kinetic activity but rather because of the leisurely scenes, which are implanted antipodally. She also emphasises that the director expresses a socio-critical vision by consistently opposing rich and poor. This aspect of social segregation, which is also reflected in the urban spaces, has been a universal theme in films that portray cities up until Terence Davies’ film *Of Time and the City*.

**Les Roberts**, in his analysis of the Liverpool film, contrasts a reflective nostalgia with a restorative one and interprets Davies’ city portrait as ‘re-invisioning as an archaeology of deep memory’. This characterization could also be applied to Jan Nemeč’s film, *Noční hovory s matkou* (*Late Night Talks with Mother*). In his film, Davies contrasts the showpiece architecture of Liverpool with its cottage slums, and above all with the planning errors of the 1960s. ‘We were promised paradise and we got anus mundi’, a topos that was thematised during the 2014 Venice Architecture Biennial in the British pavilion under the title *A Clockwork Jerusalem*.

The view of Vienna in **Sandor Bekesi**’s contribution also focusses on the years after the Second World War. ‘In Vienna, the city does not really gain momentum until after 1945,’ he writes of the films he discusses – seen as ‘Interaction between physical material factors, means of representation in the media, and the neutral predispositions of the viewer’ – and addresses movement in space and time, as well as urban contrasts between brightly lit shopping streets and dark side alleys. The segregative moment, the juxtaposition we have already seen in Ruttmann, is also to be found, with a clear criticism of the metropolis, in Heinrich Hauser’s film about Chicago. **Helge Svenshon** quotes Hauser: ‘In my opinion, it is about making us conscious of the inhumanity of our civilisation, the inhumanity of our life in the big cities.’ He continues, ‘This film shows the unadulterated reality of an American metropolis’ using ‘fascinating settings...devoid of aesthetic frills...and with an extraordinary instinct for picture points.’ In contrast, we have the work of Dziga Vertov. **Thomas Tode** demonstrates this in

his contribution on Moscow in the 1920s film *Die Vision einer sinnerfüllten Geschichte des Menschen* (*Vision of a meaningful history of mankind*). ‘The replacement of architectural reality by media-generated images was the result of a virtual urbanisation,’ Tode writes, naming eight moments of urban experience. For Vertov, the registration of the viewing eye was allegorically defined curiosity and ‘the dawn of vision was to be identified with the social upheaval of the October revolution.’

Texts on city symphonies always tend to mention Alberto Cavalcanti in the same breath as Ruttmann and Vertov. It was Béla Balazs and Siegfried Krakauer who – as **François Albera** maintains in his analysis – credited Cavalcanti’s *Rien que les heures*, his Parisian portrait from morning till night, as being the initial spark. Indeed, the rhythm of a day has been a recurrent principle into the 21st century; for instance, *24 Hours Berlin* (2008) and *24 Hours Jerusalem* (2013) by Volker Heise and Thomas Kufus. Albera embeds his views on *Rien que les heures* in a comprehensive assessment of films about Paris, and distinguishes the following categories: ‘1. Les films descriptives ou type Baedeker 2. Les films d’avant-garde: la ville insolite, la ville machine, modernité, vitesse, fonctionnalisme’, and, third, Feature films in which the city appears as the main protagonist.

Justifiably, film historian **Eva Hielscher** points out that apart from the canonical films that make the city their main protagonist, there are a large number of high-quality productions that have received less attention. She demonstrated this, together with Floris Paalman, at a Symposium in Ghent entitled *Beyond Ruttmann and Vertov: Minor city symphonies*. These include Andor von Barsys’ und

Friedrich Maydells’ film *The City that Never Rests*, a portrayal of accelerated activity in the port city of Rotterdam. The assembled documentary scenes paint an authentic picture of a tireless community.

The city portraits of São Paulo and Tokyo are also characterised by accelerated activity.

**Chris Dähne** presents a 1920 film commissioned by the Institute of Municipal Research of Tokyo. In the manner of a city symphony, one hundred and fifty documentary scenes are linked together, portraying the extremely rapid reconstruction of the city following the Kanto earthquake of 1923. Dähne speaks of a ‘stylised reality instead of a visionary one’, connecting this stylisation with other art genres, such as modern Japanese photography, known as ‘Shinto-Shasin’ and represented by Horino Masao. In her essay containing an analysis of the film *Fukko Teito Shinfoni*, she first gives a short description of the developments leading to the urban explosion of Tokyo. **Cristina Meneguello** proceeds in similar fashion in her examination of *São Paulo, a Symphonia da Metropole* as ‘an orchestrated flow of images’. This film, she feels, ‘captures the frenzy of the metropolis and its inhabitants through the excitability of modern and industrial life...it is depicting the city in transition’. This change and modernisation, as is also emphasised for Moscow and Tokyo, is also addressed by the transformation of Alexander Platz in Ruttmann’s *Berlin* film.

Meneguello places the film within the Brazilian culture of documentary films and also refers to thus far little-known films. Like many of the authors featuring in the current issue of *Eselsohren*, she undertakes to subsume the themes of the city symphony: 1. ‘the verbiage’; 2. ‘urban formalism’; 3. ‘city as a

continuous flow of movemen'; 4. 'crowds and factories to glorify industry and the machine as well as the worker'. This last theme was represented in particular by the American photographer Lewis Hine. Meneguello concludes, 'It is precisely in the midst of the *Zeitgeist* of appreciation of the machine, of exaltation of industry and belief in economic progress and the new modern man that filmmaking fits in as both technique and art form'. **Henning Engelke** looks in depth at the aspect of film as a product of modernity, introducing us to *Manhatta* by Paul Strand and Charles Sheeler. Originating in 1921, together with Germán Camus' *Ciudad de Mexico Años 20* and *Revista Mexico* – this short film documentary is seen as belonging to the earliest cinematic portraits, if we disregard the scenes shot with a static camera, for example, by the Lumières at the end of the 19th century. Engelke states, 'If *Manhatta* is an avant-garde film, it is only so in a very broad sense. It would be better to see it as part of a different kind of cinematic modernism.'

In a concluding contribution, **Franziska Bollerey** takes a look at film director Wim Wenders and the caution with which he captures the authenticity of cities and landscapes. The film she mainly concentrates on, *Alice in den Städten* (*Alice in the Cities*), represents a turning point in his work – as Wenders also says himself. According to Wenders, the quality of a film and the authenticity of a place depend not only on keeping to a script but also on the freedom of the camera to improvise. This is the secret of the special quality of the portrayals of places in *Alice in the Cities*. The city portraits and city symphonies discussed in this edition of *Eselobren*, complete with a filmography, provide readers with a

wide range of contributions by expert authors hitherto not seen together in this form, and cover cinematographic city portraits from the encyclopaedic to the episodic.