

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom [Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



Marijana ERSTIĆ

Sveučilište u Splitu
Filozofski fakultet
Poljička cesta 35
HR – 21000 Split
merstic@ffst.hr

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v12i2.4>

Izvorni znanstveni članak
Original Research Article

Primljeno 31. srpnja 2025.

Received: 31 July 2025

Prihvaćeno 25. rujna 2025.

Accepted: 25 September 2025

BERLIN, MAILAND UND ZAGREB IM LICHTE DER GROSSSTADT ODER DEUTSCH- ITALIENISCH-KROATISCHE FILMBEZIEHUNGEN ZUR ZEIT DER NEUEN SACHLICHKEIT

Zusammenfassung

Im Aufsatz werden die sog. Stadtsinfonien *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (D 1927, Reg. Walt(h)er Ruttmann), *Stramilano* (I 1929, Reg. Corrado D'Errico) und *Zagreb u svjetlu velegrada* (*Zagreb im Lichte der Großstadt*, YU 1934, Reg. Oktavian Miletić) analysiert und miteinander verglichen. Den Beginn des Aufsatzes und den theoretischen Kern stellen dabei die Überlegungen des Soziologen Georg Simmel über *Die Großstädte und das Geistesleben* (1905) dar. Das Ziel des Aufsatzes ist es, zu untersuchen, ob und wie die genannten Filme mit dem theoretischen Text und auch miteinander korrespondieren, um zu beweisen, dass es zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Europa ein bestimmtes filmisches Großstadtnarrativ aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit gab, das sowohl für die europäischen Zentren als auch für die Ränder Europas charakteristisch war. Zugleich stellt das Thema ein frühes Beispiel der deutsch-italienisch-kroatischen Filmbeziehungen dar.

Schlüsselwörter: Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Walt(h)er Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Corrado D'Errico, *Stramilano*, Oktavian Miletić, *Zagreb u svjetlu velegrada* (*Zagreb im Lichte der Großstadt*), Montage, Neue Sachlichkeit

1. Einführung

Die deutsch-italienisch-kroatischen Beziehungen im Dokumentarfilm der 1920er und 1930er Jahre beginnen mit den Lichtern der Großstadt. Die deutsch-kroatischen Filmbeziehungen selbst beginnen mit der Stummfilmkomödie *Die Finanzen des Großherzogs* des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau (eig. Friedrich Wilhelm Plumpe) aus dem Jahr 1924, die u. a. auf der Insel Rab sowie in Split und in Zadar gedreht wurde. Im Dokumentarfilm gestalten sich die Beziehungen anders. Folgend auf den Paris-Film *Rien que les Heures* (*Nichts als die Zeit*) aus dem Jahr 1926 von Alberto Cavalcanti entsteht in Deutschland der Film *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (D 1927, Reg. Walt(h)er Ruttmann)¹, in Italien der Film *Stramilano* (I 1929, Reg. Corrado D'Errico) und in Zagreb der Film *Zagreb u svjetlu velegrada* (*Zagreb im Lichte der Großstadt*, YU 1934, Reg. Oktavian Miletić). In Anlehnung an den Berlin-Erfolg Ruttmanns werden die meisten dokumentarischen Stadt-Filme der Stummfilmzeit Stadtsinfonien genannt (z. B. Jacobs und Hielscher und Klung 2019), so können auch der Film von Corrado D'Errico, vielleicht auch jener von Oktavian Miletić, als solche gelten. Und wie es schon Ante Peterlić schreibt („Rani hrvatski film i utjecaj njemačke kinematografije“ 130-132), filmt Miletić in den 1930er und 1940er Jahren für den deutschen Markt (weitere) populäre Dokumentarfilme über Kroatien. Etwa gleichzeitig dreht Deutschland in Kroatien den Film *Die Korallenprinzessin* (D/YU 1937, Reg. Victor Janson). Alida Bremer bezeichnet ihn in ihrem Kriminalroman *Träume und Kulissen* (2021) als möglichen Spionagefilm. Dieselbe These vertritt auch der Historiker Daniel Rafaelić (71-73; Kosanović 138-139). Nach dem Zweiten Weltkrieg entsteht dann der bedeutende Partisanenfilm *Die letzte Brücke* (1953) von Helmut Käutner, mit Maria Schell und Tilla Durieux in den Hauptrollen (Jäger 58-66; Ruppert 96-113, zum Partisanenfilm Jakiša und Gilić; Kukoč).

Die deutsch-kroatischen Filmbeziehungen werden in der Zeit der BRD fortgesetzt—das bekannteste Beispiel sind vermutlich die *Winnetou*-Filme (BRD 1962-1968, Reg.: Harald Reinl), die Reiner Boller analysiert (159-173) und Clemens Meyer 2024 im Roman *Die Projektoren* thematisiert hat. Neben dem langjährigen Münchener *Tatort* der ARD, mit der von Miroslav Nemeč gespielten Kommissar-Hauptfigur kroatischer Herkunft Ivo Batić, ist aktuell auch der Split-Krimi der ARD zu nennen (*Der Kroatien-Krimi*, seit 2016), oder die Lie-

¹ In der Sekundärliteratur existieren unterschiedliche Schreibweisen des Filmtitels. In diesem Aufsatz wird der Titel wie im Lexikon von Thomas Bräutigam verwendet (49-51).

besfilme, wie *Ein Sommer in Kroatien* (2012) des ZDF und ORF, der, ähnlich wie die *Winnetou*-Filme, eskapistische Züge trägt. SchauspielerInnen wie Tilla Durieux (Gregori und Wipplinger 241-242; Grubišić Pulišelić 93-114), Ita Rina, Emma Karlowa, Mišel Matičević, Stipe Erceg, Mimi Fiedler, Miroslav Nemec oder auch der Filmautor Werner Stipetić alias Werner Herzog (Herzog 15; Jaspers und Rother; Erstić, „Autorschaft im Film“ 373-390) tragen zu den genannten Filmbeziehungen ebenfalls bei.

Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, die erste Phase der skizzierten Filmbeziehungen zu erörtern, die 1920er und 1930er Jahre. Es geht also um eine exemplarische komparatistische Analyse der Filme aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit. Damit wird ein erster Baustein zu einer vorläufigen und aktuellen Systematisierung und Klassifizierung v. a. der kroatisch-deutschen Filmbeziehungen im Dokumentar-, Spiel- und Fernsehfilm sowie in den Film- und Fernsehserien gesetzt. Da die aktuelle Forschung theoretisch die Großstadtfilme aus den 1920er und 1930er Jahren mit Blick auf die Theorien von Tom Gunning, Gilles Deleuze, Felix Guattari u. a. bereits erforscht und die Beispiele der sog. kleinen Kinematographien, zu denen auch die kroatische gehört, unter dem Licht des Vernakulären verortet (Tomić), liegt der Fokus dieses Aufsatzes auf einer exemplarischen Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der drei genannten Filmbeispiele mit Rekurs auf die (historische) Medienanthropologie (Simmel, zum Begriff und zur Methode Glaubitz et al. 383-392; Pfeiffer 141-157). Dadurch wird die sog. soziale Physik Georg Simmels nicht nur auf die Literatur (Sparenberg 522-542) sondern auch auf den Film der Moderne übertragen. Da alle drei Filme das Thema der Großstadt zu Beginn des 20. Jahrhunderts inszenieren, beginnt dieser Artikel sodann mit diesbezüglichen zeitgenössischen Überlegungen und mit der historischen Anthropologie der Großstadt des Soziologen Georg Simmel (Nolte 225-247). Es folgt eine Analyse der drei genannten Filme, des deutschen, italienischen und kroatischen. Dabei wird beleuchtet, wie Zitate, Humor und Ironie, wie Individualisierung, Subjektivierung und Objektivierung die Kunst des Expressionismus (Ramljak-Purgar) und der Neuen Sachlichkeit (Lickhardt 13-58) bezogen auf diese Filme bestimmen, voneinander differenzieren und definieren.

2. Die Großstädte, das Geistesleben und Georg Simmel

Georg Simmel beschreibt in seinem Text *Die Großstädte und das Geistesleben* von 1905 die Städte als Orte der Überreizung und der Intensitätspotenzierung, 391

der möglichen Offenheit des Menschen und seiner Anonymität, des Kosmopolitismus und des Einzelgängertums und deckt dabei „die notwendigen Zusammenhänge zwischen zahllosen sozialen Erscheinungen“ auf (Blomert 464). Im Zentrum des Essays von Simmel stehen somit das Individuum und die Gesellschaft im zwanzigsten Jahrhundert und die psychologischen Bedingungen des Menschen in einer Stadt bzw. in einer Großstadt, wobei Simmel vorrangig an den Effekten der Großstadt und der Modernisierung interessiert ist (Häußermann 238). Zunächst konstatiert er, dass „[d]ie psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten“ sich erhebe, „die Steigerung des Nervenlebens“ sei, „die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke“ hervorgehe (Simmel 8-9). Der Mensch schaffe sich ein Schutzorgan gegen die Entwurzelung: Statt mit dem Gemüte reagiere er auf die Strömungen und Diskrepanzen des Milieus „mit dem Verstande“ (Simmel 11). Ja, der Verstand sei ein „Präservativ gegen die Vergewaltigung der Großstadt“, so Georg Simmels drastische Beobachtung (11). Die Geld- und die Marktwirtschaft erscheinen dabei als Ausgangspunkte und Symbole dieses verstandesmäßigen Intellektualismus der großstädtischen Beziehungen: Denn „[d]er moderne Geist“ sei „mehr und mehr ein rechnender geworden“ (Simmel 15).

Im weiteren Verlauf des Essays werden so v. a. die Vorzüge, aber auch die negativen Seiten der Großstadt gegeneinander abgewogen, auseinanderdividiert und zusammengedacht. Es sei vor allem der nervöse, neurasthenische Mensch, der in der Großstadt als notgedrungen blasiert, aber auch kosmopolitisch agiert: „Es giebt [sic!] vielleicht“, so Simmel, „keine seelische Erscheinung, die so unbedingt der Großstadt vorbehalten wäre, wie die Blasiertheit“, denn sie sei „zunächst die Folge jener rasch wechselnden [...] Nervenreize, an denen auch die Steigerung der großstädtischen Intellektualität“ zu beobachten sei (19). Wie „ein maßloses Genußleben“ blasiert mache, „weil es die Nerven so lange zu ihren stärksten Reaktionen“ aufrege, „bis sie schließlich überhaupt keine Reaktionen mehr zeigen—so zwingen ihnen auch harmlosere Eindrücke [...] so gewaltsame Antworten ab, reißen sie so brutal hin und her, daß sie ihre letzte Kraftreserve hergeben und [...] keine Zeit haben, eine neue zu sammeln“ (Simmel 19). Das Geld sei dabei das Instrument, die Ursache und die Wirkung dieser Überreizung und der darauffolgenden Abstumpfung, die sich in einer Großstadt als überlebensnotwendig erweise (Simmel 20).

Dieses Abwägen der Werte und der unumgängliche Geldverkehr haben auch ein weiteres Charakteristikum des Metropolen-Bewohners zur Folge, nämlich

die Gleichgültigkeit, oder, wie es Simmel formuliert, „[d]ie geistige Haltung der Großstädter zueinander“ werde man „in formaler Hinsicht als Reserviertheit bezeichnen können“ (23). Gleichwohl birgt diese, Simmel zufolge, auch positive Seiten: Die Reserviertheit gewähre „nämlich dem Individuum eine Art und Maß persönlicher Freiheit, zu denen es in anderen Verhältnissen gar keine Analogie“ gebe (25-26). Doch sei es „offenbar nur der Revers der Freiheit, wenn man sich unter Umständen nirgends so einsam und verlassen“ fühle, „als eben in dem großstädtischen Gewühl; denn hier wie sonst“ sei es „keineswegs notwendig, daß die Freiheit des Menschen sich in seinem Gefühlsleben als Wohlbefinden spiegele“ (Simmel 31). Das Alleinsein kann zur Vereinsamung und zur Isolation führen, d.h. auch die Negativseiten dieser augenscheinlichen Freiheit entgehen Simmel nicht.

Gleichwohl: Die Größe einer Metropole, die Freiheit, die Reserviertheit machen aus Großstädten auch, so Simmel, „Sitze des Kosmopolitismus“ (32). Die Folge sei eine „geistige Individualisierung“ (Simmel 36), was jedoch nicht als Subjektivierung zu verstehen sei. Die Arbeitsteilung, die Pünktlichkeit, die Ordnung führen nämlich vielmehr zu einer Objektivierung, die sich in der Justiz und in der Zeitmessung gleichermaßen wiederfinde, wie in der modernen Kunst (Simmel 38). Ja es bedürfe „nur des Hinweises, daß die Großstädte die eigentlichen Schutzplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsenden Kultur“ seien (Simmel 40). Hier biete sich nämlich „in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftslebens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle krystallisierten [sic!], unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten“ könne (Simmel 40). Ganz so, als ob das Subjekt in der Metropole zum Objekt großstädtischer Lebenswirklichkeit wird.

Die ‚geistige Individualisierung‘ als eine der anthropologischen und psychologischen Bedingungen des Großstadtlebens, über die Simmel spricht, macht sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts literarisch und künstlerisch auch auf eine besondere Art bemerkbar. Es scheint nämlich, als sei das Zerfallen der Realität in Facetten auf den kubistischen und futuristischen Gemälden und Collagen zunächst ein Ausdruck eben dieses Weltgefühls, das sich literarisch im berühmten „Chandosbrief“ („Ein Brief“ bzw. „Brief des Lord Chandos an Francis Bacon“, 1902) des Ästhetizisten Hugo von Hofmannsthal, aber auch in den *tavole parolibere* (ab ca. 1909) des Futuristen Filippo Tomaso Marinetti wiederfindet

(Wehle 9-41). Simmel formuliert im Jahr 1905 seine Thesen über die Großstädte Europas stets vor der Folie des boomenden Berlins, seine teilweise pessimistisch anmutenden frühen Beobachtungen erweisen sich als richtig und zukunftsweisend. Das Leben in den Metropolen wird darauffolgend noch diffuser, schnelllebiger, objektiver (Erstić, „Städte in Fotografie und Film“ 51-53; Erstić, *Paragone 1900* 9-15). Die literarische, fotografische, filmische... Montage in ihrer demonstrativen, irritierenden Form, wie sie Viktor Žmegač schon vor Jahrzehnten treffend beschreibt (259-264), erweist sich zunächst als die geeignete Weise, diese neue Lebenswirklichkeit darzustellen. Mehr noch: Die provokanten und provozierenden Collagen und Montagen des Expressionismus und des Dadaismus bilden, so scheint es, die veritablen Illustrationen des von Simmel beschriebenen Stadtgefühls. Die vom Film inspirierten avantgardistischen bzw. expressionistischen Großstadttromane wie Dos Passos' *Manhattan Transfer* (1925) oder Alfred Döblins *Berlin-Alexanderplatz* (1929) beweisen dies gleichermaßen wie die kurzen Texte der Dadaisten wie beispielsweise Kurt Schwitters' Anna-Blume-Text „AUFRUF! (Ein Epos)“ oder auch die zeitgenössischen Stadt-Fotografien von New York, Berlin, Paris, Rom. In Italien versuchen die Futuristen Manifeste, Manifestationen, Texte, Bilder und Filme zu entwerfen und zu produzieren, die dem Großstadtleben in den 1910er, 1920er, 1930er Jahren entsprechen. Und die Werke der Neuen Sachlichkeit, wie Erich Kästners Großstadt- und Angestellten-Roman *Fabian oder Der Gang vor die Hunde*, scheinen jene Blasiertheit, Reserviertheit und Individualisierung der Großstadtmenschen zu thematisieren und zu inszenieren, die Georg Simmel bereits zwei Dekaden zuvor diagnostiziert. Dabei wird neben dem ironischen Realismus auch eine Tendenz zum Eskapismus (in der versuchten Provinzflucht und in der Naivität des Protagonisten z. B.) deutlich, die den sog. Realismus der Neuen Sachlichkeit gleichermaßen in Frage stellt, wie die zuvor schon diagnostizierte Blasiertheit und Reserviertheit der Stadtbewohner. Ob ähnliche und vergleichbare Verfassungen und psychologische Bedingungen, aber auch Topografien und Techniken in den Großstadtfilmen aus der besagten Zeit zu finden sind, wird gleich erörtert.

Gleichzeitig mit der soeben geschilderten Entwicklung entsteht nämlich das wohl führende Medium des 20. Jahrhunderts: Der Film. Die Montage ist sein absolutes Wirkungsprinzip, wie es beispielsweise nicht nur Sergei Eisensteins theoretische Werke aus der besagten Zeit (Eisenstein 10-45), sondern auch ein Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms beweisen. Die Rede ist von

wird gewöhnlich zur Epoche der Neuen Sachlichkeit hinzugerechnet, als sein italienisches Remake gilt der futuristische Film *Stramilano*, die kroatische Version *Zagreb u svjetlu velegrada* kann als eine Parodie nicht nur des deutschen und des italienischen Films gelten, sondern auch des Blickes auf die kroatische Hauptstadt als einer Metropole überhaupt. Das deutsche Beispiel erweist sich so als ein Prototyp, ja, als „ein Modell für alle nachfolgenden Filmporträts“ (Bräutigam 49). Doch gehen wir der Reihe nach vor.

3. Die Großstädte, das Geistesleben und *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*

Der experimentelle Dokumentarfilm *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1926/27), der zuletzt im Jahr 2007 im Bundesarchiv-Filmarchiv restauriert wurde, zeigt in 65 Minuten einen Frühlingstag in Berlin vom Morgengrauen bis in die Nacht. Der Dokumentarfilm schildert somit einen Tagesablauf in der Großstadt Berlin, der chronologisch dargestellt wird und in vier Akten verläuft. Nach der Einspielung des Titels, Untertitels und der Credits in Arial (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt* 0:28-1:38) sowie einigen beginnenden Einstellungen mit einer bewegten Wasseroberfläche sind bewegte, animierte geometrische Formen in SW- und Grau-Schattierungen zu sehen, die Ruttmann neben Hans Richter, Viking Eggeling und Oskar Fischinger als einen wichtigen Vertreter des absoluten bzw. abstrakten Films (*Opus I-IV*, 1921-1924) ausweisen (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt* 1:53-2:14; Obad). Der eigentliche Dokumentarfilm beginnt mit dem I. Akt und einer weiteren Bewegung, nämlich mit einer Fahrt am frühen Morgen: Ein Nachtzug fährt durch die Vororte der Stadt in die Berliner Innenstadt und hält am Anhalter Bahnhof an (2:15-5:10). Langsam beginnt der Tag und die aus der Aufsicht aufgenommene Stadt erwacht nur zögerlich (5:11-5:41), es ist erst 5 Uhr morgens, wie es ein Blick auf die Bahnhofs-Uhren zeigt (5:42-5:54). Nach mehreren Halbtotale auf die leeren Straßen, Fabriken, Häuser und Geschäfte (5:45-7:50) beschleunigt sich das Tempo sukzessive: Zu sehen sind anfangs noch ein einsamer Polizist mit einem Hund (8:06-8:20), dann langsam auch weitere vereinzelt Flaneure, eine Lokomotive verlässt den Bahnhof, die Arbeiter gehen zu ihrer Schicht, in der Fabrik bewegen sich immer deutlicher und schneller die Maschinen, Fabrikschornsteine erscheinen (9:09-16:27). Im II. Akt werden Fenster und Geschäfte geöffnet, eine Bäckerei ist zu sehen, Angestellte werden auf dem Weg in die Büros gezeigt, Männer und Frauen besuchen verschiedene Geschäfte, der Verkehr wird immer dichter und es sind immer größere Menschenmengen zu beobachten. Der II. Akt endet

dann mit den Bildern der modernen Angestellten, mit den schnell hantierenden Telefonistinnen und den Stenotypistinnen (24:15-24:40). Der III. Akt beginnt abermals mit einem aus einem Tunnel einfahrenden Zug (25:21-27:30). Stadtarbeiten und Stadtkonsum werden parallel gezeigt, ein Streit wird geschlichtet (27:10-27:40). Um die Mittagszeit werden Arbeiter, Kinder und ‚feine‘ Menschen beim Essen gezeigt, parallel dazu, also fast gleichgesetzt, werden im Zoo die Tiere gefüttert, auch Restaurants und Lokale werden aufgenommen (27:37-27:39). Was darauffolgt, sind die Bilder des Stadttreibens, eine Hochzeit wird kurz gezeigt (29:21-29:31), ferner eine Demonstration (30:59), immer wieder Züge, Autos, Busse. Im IV. Akt folgen die Bilder der Mittagsruhe und der Müdigkeit, aber auch viele weitere Straßenszenen, ferner Szenen aus einem Gartenlokal (37:28-39:23). Am Nachmittag beginnt die Arbeit erneut, Zeitungen werden angeboten und verkauft, auf den Straßen ist abermals immer größere und schnellere Hektik zu spüren, ein sich drehender großer Kreis symbolisiert Beschleunigung und Unruhe. Die Bewegung des Rades kündigt eine psychische Verfassung und eine Tragödie an: Es kommt zu einem Selbstmordversuch (47:11-48:11), wobei das expressive, aufgewühlte Gesicht der ins Wasser springenden Frau, das in der Großaufnahme gezeigt wird, wie eine Aufnahme aus Sergei Eisensteins Film *Bronenossez Potjomkin* (*Panzerkreuzer Potemkin*, 1925) wirkt. Damit scheint die distanzierte und egalisierende Ästhetik des Films von Ruttmann für einige Momente durchbrochen zu werden. Doch es gibt keine Konsequenzen auf den Sprung der Frau, die folgenden Einstellungen verdeutlichen vielmehr Gleichgültigkeit und Folgelosigkeit. Bald kommt der Regen. Am Abend werden die Maschinen abgestellt, in der Nacht werden Theaterstücke und Revuen aufgeführt, auch Eiskunstveranstaltungen, Radrennen, Boxveranstaltungen sind zu sehen. Gegen Ende des Films erblicken wir nächtliche Straßen, eine Kneipe, ein Tanzlokal, das Glücksspiel, eine Feuerwehr (*Berlin, die Sinfonie der Großstadt* 49:00-1:04:20).

Der hier knapp geschilderte Film *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* stelle so einen Querschnitt durch das Großstadtleben dar, nach dem Vorbild v. a. von Alberto Cavalcantis Paris-Film *Rien que les Heures* (*Nichts als die Zeit*) aus dem Jahr 1926, wie es Knut Hickethier alias K.H. in Reclams Lexikon *Film-Klassiker* betont (Hickethier 162; Köppen 480-500; Korte 75-91). Es werden hier keine einzelnen Figuren herausgestellt oder individualisiert. Der Protagonist des Films ist vielmehr die Stadt selbst: ihr Rhythmus, ihr Tempo, ihre Hektik. Die Fülle der Bilder und Szenen verwischt rasch zu einem einzigen dynamischen

Strom von Eindrücken (Hickethier 162). Im raschen Wechsel der Einstellungen entstehe so ein pulsierender Bilderfluss, der sich in schnellen Bildfolgen verdichte, um sich dann wieder in längeren Einstellungswechseln zu beruhigen (Hickethier 162). Der 65 Minuten lange Film enthält in der Tat mehr als 1000 Einstellungen, was sein Tempo sehr hoch macht und womit er auch zu einem Vorläufer der Videofilme des ausgehenden 20. Jahrhunderts geworden ist. Dabei formt die Montage seine Erzählweise, der Rhythmus des Films korrespondiert mit dem Lebenstakt der Stadt (Prümm 61-71; Lommel 79-89). Bedeutend ist also die filmische Inszenierung der Bewegung, die durch die bewegten Halbtotalen einen abstrakten Charakter vom Filmbeginn aufbewahrt und beibehält, die Montage und der Schnitt sind ausschlaggebend. Bedeutend ist aber auch der musikalische Hintergrund dieses Films, habe doch diese Form der Großstadtdarstellung auf viele andere Filme prägend gewirkt (Hickethier 164). Auch in der neueren Forschung gilt dieser Film deshalb als eine Stadtsinfonie, ja die Entwicklung des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts führe sodann von der bloßen Stadtschilderung zur dezidierten Stadtsinfonie (Dähne 164-277; Bullerjahn und Rückert 30-51). Karl Prümm zufolge pendelt der Regisseur in diesem Film zwischen der Vorstellung „des modernen Materialkünstlers, der die Materialwerte prüft, arrangiert und collagiert, und dem traditionellen Selbstverständnis eines klassisch-romantischen Komponisten, der die organisch musikalische Ordnung der Welt erspürt und zum Ausdruck bringt“ (63). Dabei empfand schon Béla Balázs synästhetisch den Film als die ‚optische Musik‘, wie es auch Hickethier betont (162). Diese komplementären formalen Elemente des Films werden also häufig angesprochen.

Im Hinblick auf die inhaltliche, aber auch formale Struktur vergleicht Siegfried Kracauer Ruttmann mit Dsiga Vertov (195, vergleichbar ist v. a. der Film *Čelovek s kinoapparatom*, 1929), Kracauer kritisiert aber, dass der Film, im Gegensatz zu Vertov, nur die Oberfläche und keine sozialen Strukturen zeige: „Während etwa in den großen russischen Filmen Säulen, Häuser, Plätze in ihrer menschlichen Bedeutung unerhört scharf klargestellt werden, reihen sich hier Fetzen aneinander, von denen keiner errät, warum sie eigentlich vorhanden sind“ (405). Und Hickethier betont, dass hier der gegen Georg Simmel und gegen Fritz Langs Film *Metropolis* gerichtete generelle Optimismus im Blick auf die Großstadt und die moderne Gesellschaft überhaupt deutlich werde (162). Evident wird auch der Vergleich mit Eisenstein, wenn man die Gesichter in seinen Filmen (v. a. der Stadtbewohner auf der Treppe von Odessa im 4. Akt des

Films *Bronenossez Potjomkin*) mit den Gesichtern im Film von Ruttman vergleicht, deren Inszenierung, wie oben beschrieben, einmal die Distanzierung zu durchbrechen scheint, was bei Ruttman jedoch ohne Konsequenzen bleibt. Dieser Film treibt diese Beobachtung folglich sogar visuell auf die Spitze, werden doch ein Selbstmordversuch und das Shoppen in ihren Konsequenzen auf gleiche Art und Weise dargestellt, nämlich neutral, ja auch distanziert und kalt. Das verzweifelte Frauengesicht, das vor dem Sprung ins Wasser gezeigt wird und auf die Bilder der immer größeren Beschleunigung folgt, scheint sogar zu signalisieren, dass die Großstadt der Moloch und der Täter ist, dass Simmels ‚geistige Individualisierung‘ hier zu solch radikalen und verzweifelten, psycho(patho)logischen Schritten führt.

Vielleicht aber spricht gerade die Tatsache, dass die Stadtmenschen bei Ruttman augenscheinlich als kostümierte, konsumierende und zum Teil egalisierte Großstädter inszeniert sind und so zu Ornamenten werden, von psychologischen Bedingungen wie Anonymisierung, Entfremdung, Objektivierung. All diese Attribute im Hinblick auf die Großstädter hat zuvor schon Simmel als die psychologischen Bedingungen des Großstadtlebens diagnostiziert. Auch die von Simmel diagnostizierte Blasiertheit, die sich in Ruttmans Film beispielsweise im scheinbar folgenlosen versuchten Freitod manifestiert, kommt zur Sprache. Als ein filmästhetisches Beispiel für die Reserviertheit und Objektivierung dient v. a. die Halbtotale, die die meisten anderen aufgenommenen Großstadtmenschen wohl kaum als Individuen inszeniert. Vielmehr macht diese Einstellungsgröße aus den Menschen zumeist funktionierende Elemente eines mechanisierten Stadtorganismus, auch hier werden die Subjekte zu Objekten großstädtischer Lebenswirklichkeit, wie es Simmel zuvor schon beschreibt. Die meisten dieser Menschen funktionieren in den Großstadtaufnahmen insektengleich, sie funktionieren fast 24 Stunden lang, die Stadt lebt dessen ungeachtet, ihr Rhythmus ist die Stadtmusik in vier Sätzen, ist eine Sinfonie. Doch in diesem Vorgehen liegt auch die Möglichkeit einer latenten Kritik, ist doch der Film als Sozialstudie nur auf den ersten Blick uninteressant, wofür auch seine Folgewirksamkeit spricht. Eine der ersten Antworten auf diesen Großstadtoptimismus ließ nämlich nicht lange auf sich warten: Im dem darauffolgenden, diametral entgegengesetzten Antwort-Film *Menschen am Sonntag* (D 1929, Reg. Robert Siodmak und Edgar G. Ulmer), der „die Aufmerksamkeit auf das Los des ‚kleinen‘ Mannes“ lenke (Kracauer 199), werden nämlich, wie es auch schon der Filmtitel verrät, lauter Fotografien und Nahaufnahmen gezeigt, die Menschen arbeiten nicht, sondern

sie erholen sich, feiern und entspannen, nicht in Berlin, sondern am Wannsee; Industrie, Fabriken und Technik fehlen hier vollends (Natlagen). Und während Siodmak und Ulmer Menschen augenscheinlich an einem langsamen Sommersonntag zeigen, konzentrierte sich Ruttmann auf einen temporeichen Arbeitstag der damaligen Industriegroßstadt Berlin der angeblich goldenen 1920er Jahre. Thomas Bräutigam betont (50-51), dass der Film in Deutschland ein Vorbild (*Stadt der Millionen*, Reg. Adolf Trotz 1925) und v. a. zwei bedeutende und direkte Nachfolger hatte, die Filme *Markt in Berlin* (Reg.: Wilfried Basse 1929) und wesentlich später *Berlin: Sinfonie einer Großstadt* (Reg.: Thomas Schadt 2002). International scheint die Liste jedoch wesentlich länger. Neben den bereits erwähnten Filmen über Berlin, Paris und Mailand existieren auch Filme über kleinere Städte, wie z. B. über San Paulo (*Sao Paulo, Sinfonia da Metropole*, 1929, Reg.: Adalberto Kemeny und Rudolf Rex Lustig), Stockholm (*Gamla Stan*, 1931, Reg.: Stig Almqvist u. a.), Belgrad (*Beograd Prestonica Kraljevine Jugoslavije*, 1932, Reg.: Vojin Đorđević) und natürlich *Zagreb u svjetlu velegrada*. Diese Filme werden zumeist als Beispiele für das sog. *minor cinema* verstanden, über die, unter Referenz auf Gilles Deleuze und Felix Guattari, Tom Gunnig spricht (Tomić 294). Zwei Beispiele werden im Folgenden näher analysiert.

4. Die Großstädte, das Geistesleben und *Stramilano*

Es ist kein Wunder, dass die italienischen Futuristen, die der Kunst und dem literarischen Satz den Krieg erklärt und alles Neue, Großstädtische und Industrielle gefeiert haben, von Ruttmanns Film begeistert waren. Der italienische Futurismus markiert zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine dezidierte Hinterfragung und Krise der Wahrnehmung. So installieren die Vertreter des Futurismus anstatt der gängigen Kategorien wie Zeit, Raum und Bewegung, die sie in ihren Manifesten für überholt erklärten (Marinetti, „Le futurisme“; Marinetti, „Gründungsmanifest des Futurismus“ 366-368), alternative Parameter wie beispielsweise Intuition, Erregung und Ereignis (Hülk, *Bewegung als Mythologie der Moderne* 7-12; Hülk, „Bewegung, Gedächtnis, Intuition“ 31-48). Die Maler der ersten futuristischen Phase 1909-1919, also des sogenannten ‚primo futurismo‘—Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà u. a.—versuchen so die Energie ihrer Bilder mithilfe der Dynamik bzw. mithilfe des ‚Dynamismus‘ von immer abstrakteren Formen auf den Betrachter zu übertragen (Boccioni et al. 3). Zur selben Zeit zeigen die Photographien von Anton Giulio Bragaglia die Spur einer Geste, die auch den Betrachter affizieren soll (Bragaglia 40).

Doch nicht nur das großstädtische Individuum, sondern auch die moderne Großstadt ist eine Inspirationsquelle der Futuristen, v. a. auch des futuristischen Films und der futuristischen Fotografie. Dies wird v. a. im sog. ‚secondo futurismo‘ (der Futurismus der 1920er und der 1930er Jahre) deutlich. Damals dreht Corrado D’Errico in Anschluss an Walter Ruttmans *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* den ca. 15 Minuten langen Film *Stramilano* (1929). Das Präfix ‚stra‘ vor dem Namen der Stadt symbolisiert dabei im Italienischen die Intensität, beispielsweise eines Vorgangs wie bei *stracuocere* (verkochen lassen) für *cuocere* (kochen), oder, wie hier, die Dynamik und Stärke einer Stadt: ‚Super-Mailand‘, ‚Groß-Mailand‘. Giovanni Lista zufolge ermöglichte dabei an „der Schwelle zu den dreißiger Jahren [...] der stärkere institutionalisierte Charakter der futuristischen Tendenzen und das gleichzeitige Aufgehen des Futurismus in einer umfassenderen Kultur der Modernität die Realisierung von einigen Filmen, zu denen auch *Stramilano* gehörte“ (Lista, „Futuristischer Film und Futuristische Fotografie“ 305). So lieferte Corrado D’Errico in *Stramilano* „eine symphonische Version des Themas der Großstadt...“ (Lista, „Futuristischer Film und Futuristische Fotografie“ 305). Was sich folglich in diesem Film zeigt, ist zum einen die mit Ruttmans Film vergleichbare Geschäftigkeit eines Großstadttages im Laufe von 24 Stunden. Aber auch der Umgang mit dem Thema der Großstadt ist ähnlich, bei dem die bewegte Oberfläche bedeutender als der reflexive Umgang mit dem Individuum erscheint. Ja, die Bewegung der Stadt ist hier abermals wichtiger als die Seele, der geistige Zustand ihrer Bewohner.

Die nebligen Morgenbilder starten vielmehr mit einer Totale auf die Schornsteine (*Stramilano* 0:19), Bilder des Parks und des sich belebenden Marktes werden gezeigt, die Fabrikarbeit beginnt (0:22-1:50). Industrielle Tierhaltung, Straßenbahnen, Bilder des Mailänder Doms und der (Textil-)Industrieanlagen (1:51-3:00), v. a. der aus der absoluten Froschperspektive aufgenommenen und überblendeten Fabrikschornsteine (2:47-2:59), ein weiteres Zitat und eine Modifizierung des Vorbildes von Ruttmann, ferner der Konsum, die Schaufensterpuppen, eine Modenschau, die Musik, der Tanz und das Essen am Abend (3:00-11:35) werden in rascher und parallel inszenierter Abfolge aneinandergereiht. Kaum eine menschliche Figur wird dabei individuell gezeichnet, was den Film ebenfalls mit jenem von Ruttmann vergleichbar macht, bei dem sich die psychologischen Bedingungen des Großstadtlebens, wie zuvor schon von Simmel beschrieben, als Anonymisierung, Objektivierung und auch Pathologisierung, oder auch als augenscheinliche bis offensichtliche Blasiertheit manifestieren. Es

gibt jedoch einen fulminanten Unterschied, erscheinen doch im Film von D'Er-rico die Bilder des Marktes und der Tierhaltung weitaus weniger großstädtisch als die Bilder Berlins in Ruttmanns Film. Der Grund scheint darin zu liegen, dass die damalige italienische Propaganda die moderne Großstadt und die latent unterentwickelte Provinz versöhnen wollte. Der Film gehörte nämlich zu den Wochenschau-Produkten des Istituto Luce, die in den 1920er, 1930er und den beginnenden 1940er Jahren die herrschende politische Doktrin propagierten, oder wie es Giulio Ernesti schreibt,

die Luce-Wochenschauen scheinen ein Profil der Stadt zu vermitteln, in dessen Mittelpunkt die Modernität steht [...], eine Modernität, von der sich das Regime nicht trennen kann und die es [...] mit der großen anti-modernen, anti-intellektuellen, anti-industriellen und anti-urbanen sozialen Peripherie, die es unterstützt, auszusöhnen versucht. (315, 318)²

Über *Stramilano*, einer „Zusammenstellung von Bildern eines typischen Tages im Mailand der späten 1920er Jahre, von Morgendämmerung bis zur Nacht“ schreibt Ernesti weiter, es handle sich um ein Mailand, das fast unbemerkt in die große Krise eintrete (315-316).³ Dabei inszeniere der Film in beeindruckenden Bildern einen städtischen Organismus und schildere den Geist einer Metropole (Ernesti 317).⁴ *Stramilano* zeige sodann eine „befriedete Stadt, aus der die Konflikte, vor allem in den Fabriken, vertrieben zu sein scheinen“. Ich weise hier noch einmal darauf hin, dass Ruttmanns Film hingegen beispielsweise einen Streit in der Stadt und einen Selbstmordversuch inszeniert. In *Stramilano* hingegen werde „ein Topos der Moderne“ gezeigt, „in dem die Menschen [...] zum sozialen Gemeinwohl“ beitragen (Ernesti 317).⁵ Der Film zeige so auch eine

² “Seppur limitatamente allo spaccato milanese, i Cinegiornali Luce sembrano restituire un profilo della città centrato sulla modernità. [...] In altri termini, una modernità dalla quale il regime non può prescindere e che, per tale ragione, si sforza, nella prospettiva della nuova civiltà che si propone di creare e nell'ecumenismo che dovrebbe sorreggerla, di conciliare con la vasta periferia sociale antioderna, anti-intellettuale, anti-industriale, antiurbana che lo sostiene.“ (Ernesti 315, 318)

³ “Assemblaggio sghembo e deformante delle immagini di una giornata tipo, dall'alba alla notte, della Milano dei tardi anni venti; di una Milano ottimista che entra quasi inconsapevole nel cono d'ombra della grande crisi“ (Ernesti 315-316).

⁴ “Esemplare sintesi dello ‘spirito della metropoli’, il documentario disegna, per immagini altamente evocative, un organismo urbano equilibrato, ordinato nei tempi di vita e lavoro, assestato nella separatezza gerarchica delle classi“ (Ernesti 317).

⁵ “Una città pacificata da cui sembrano espunti i conflitti, specie quelli in fabbrica; *topos* della modernità che il filmato rappresenta come un organismo solidale attraverso il quale, in un'ormai accettata divisione di compiti e ruoli, si concorre al bene comune della società“ (Ernesti 317).

„soziale Geografie, die durch die klar definierten Lebens- und Arbeitsräume strukturiert“ sei (Ernesti 317). Dazu gehört, so Ernesti weiter, die Morgendämmerung oder die Zeit, in der die Arbeiter mit der Fabrikarbeit beginnen, ferner der Arbeitstag der Mittelschicht, gefolgt von dem der Reichen mit ihren damals wohl gängigen Genderrollen, wobei Ernesti die Männer beschreibt, wie sie ihre Finanz- und Managertätigkeiten ausüben und die Frauen, wie sie sich in Schönheitssalons aufhalten und ihren Konsumvergnügungen nachgehen; Dann gehören dazu auch „der Abend und die Nacht, die Lichter und die Werbeschilder, die Klarinetten-, Saxophon- und Ukulelenorchester“ und schließlich „die luxuriösen Restaurants, die exotischen Tänze, die Tanzaufführungen und das Avantgarde-Theater.“⁶ (317). Der Film *Stramilano* zeigt auch die damals populären modernen Tänze und Aufführungen (8:23-11:04). Zum Schluss kulminiere Ernesti zufolge in *Stramilano* alles zuvor Gesehene,⁷ folglich durchkreuzen und vermischen sich der Modernismus, das Ländliche, die Industrie, die Popularität, der Konsum.

Die Zeiteinteilung, die einzelnen Stationen, die musikalische Struktur auch dieses Films zeigen einige deutliche Parallelen zum Berlin-Film Walter Ruttmanns, und auch hier kommt die Halbtotale häufig zum Vorschein—in den menschenleeren Aufnahmen der städtischen Straßen und Gebäude, in den Fabrikhallen mit den großen Maschinen oder in den wiederholten Schornstein-Aufnahmen, die die wichtigsten Prinzipien des Futurismus vor Augen führen, wie beispielsweise die Übermacht der Technik und der Industrialisierung, aber auch in den Aufnahmen, die auch die Menschen immer wieder zu Objekten der Großstadtwirklichkeit machen. Walter Ruttmanns Filmsprache wird also zu einem großen Teil übernommen, teilweise entschärft und an Mailand und die damalige

⁶ “Una geografia sociale strutturata per spazi di vita e lavoro ben distinti, con limitate aree e tempi di sovrapposizione e parziale contaminazione : l'alba, o il tempo in cui i lavoratori riattivano i gangli vitali della città; la giornata lavorativa dei ceti piccolo e medio borghesi, delle classi dirigenti ricche e cosmopolite (gli uomini impegnati nelle fatiche delle attività finanziarie e direzionali; le donne in sofisticati riti e svaghi consumistici); la sera e la notte, di luci ed insegne pubblicitarie, di orchestre di clarini, sax, ukulele e ristoranti lussuosi, balli esotici, spettacoli di danza e teatro d'avanguardia.“ (Ernesti 317)

⁷ “Il tutto a culminare nel trittico finale: al centro, fondamento e collante della modernità meneghina, il Duomo; ai lati due locomotive sfreccianti in direzioni divergenti, sbuffanti vapore. Simbolo, non a caso dinamico, della possibile conciliazione d'industria e società di massa, di modernità e tradizione; senza scomodare i primati (che le retoriche del fascismo ormai diffondono) di una nuova spiritualità e civiltà universale che, identificando individuo e masse nella *civitas* comune della Nazione, proteggano dai potenziali eccessi della modernità: industrialismo, macchinismo, urbanizzazione.“ (Ernesti 317)

italienische Wirklichkeit angepasst. In den folgenden Jahren wird Ruttmann in Italien populär werden und dort 1933 nach der Kurzgeschichte „Giuoca, Pietro!“ von Luigi Pirandello seinen einzigen Spielfilm *Accaio (Stahl)* drehen. Dies ist der damaligen politischen Lage in beiden Ländern gleichermaßen zuzuschreiben, wie auch der zeitgenössischen Kultur- und Propagandapolitik.

Davon unabhängig ist auch im damaligen Königreich Jugoslawien bzw. im Kroatien der 1930er Jahre der 9,5-mm-Amateur- und Experimental-Film immer stärker präsent. Einer der damals tätigen Film-Amateure wagt sich dabei an die Frage, ob Zagreb auch eine Großstadt, ja eine Metropole im Sinne Berlins oder Mailands ist. Die Rede ist von Oktavian Miletić.

5. Die Großstädte, das Geistesleben und *Zagreb u svjetlu velegrada*

Wie wir gesehen haben, sind den beiden zuerst analysierten Filmen, jenem von Ruttmann und jenem von D’Errico, verhaltener Großstadtoptimismus und nüchterne, ja kühl wirkende Distanzierung vom Geschehen gemeinsam, die im italienischen Beispiel um einiges stärker das Ländliche evoziert. Oktavian Miletić fügt in seinem Film, der 1934 als letzter entstanden ist, neben den Charakter der Provinz auch Humor und Ironie hinzu. Miletićs früher Film wurde auf 9,5-mm-Filmmaterial aufgenommen und gilt als ein Familien- und Amateurfilm. Wie die meisten weiteren Filme aus dem Familienarchiv Oktavian Miletićs ist auch dieser Film in den beginnenden 1980er Jahren zum Bestandteil des Kroatischen Filminstituts geworden, wurde dann auf Standard-KinofORMAT übertragen und zuletzt digitalisiert (Lhotka 92-94). Bezeichnenderweise ist der erhaltene Film Miletićs wesentlich kürzer als die beiden zuvor analysierten Filme (erhalten sind ca. 5 Minuten) und stellt schon deshalb weniger einen Querschnitt durch einen geschäftigen Tagesablauf als einzelne Hotspots dar: Der Film *Zagreb u svjetlu velegrada* zeigt also in einzelnen Einstellungen die wichtigsten Orte der Stadt, dies alles jedoch immer wieder mit einem ironischen Schmunzeln, umso mehr, da der Filmtitel auch Charlie Chaplins *City Lights* (1931) herbeirufe (Peterlić und Majcen 111). Doch worum geht es genau?

„Oktavian-Film zeigt die Filmreportage *Zagreb im Lichte der Großstadt*“⁸ (0:00-0:18), heißt es auf den ersten Filmtafeln, und weiter: „In den vergangenen

⁸ „Oktavian Film prikazuje filmsku reportažu *Zagreb u svjetlu velegrada*“ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 0:19-0:27).

Jahren ist Zagreb eine richtige Großstadt geworden“⁹ (0:19-0:27). Im Folgenden werden, wie es scheint, auch die Sätze von Georg Simmel paraphrasiert, nämlich die Behauptung „[d]er moderne Geist“ sei „mehr und mehr ein rechnender geworden“ (Simmel 15), womit Simmel die Bedeutung der Marktwirtschaft, der Finanzen und des Geldes betont. Im Film folgt auf das erste, oben zitierte Insert lapidar und auch etwas plakativer eine Schrifttafel mit der Überschrift „Tempo der Großstadt“ und der Unterschrift „Zeit ist Geld“¹⁰ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 0:28-0:32). Verdeutlicht wird dieser Geld- und Konsumcharakter der Stadt auch durch die Bilder, durch mehrere unbewegte und aus unterschiedlichen Perspektiven (Normalsicht, Aufsicht, Untersicht) aufgenommene Totalen und Halbtotale auf eine geschäftige Kreuzung in Zagreb, auf die beliebten Straßen der Innenstadt, auf eine breite Treppe, die in die Zagreber Oberstadt führt, auf die beliebten Lokale und Geschäfte, auch Straßenbahnen, Autos, Fahrradfahrer...; Zu sehen sind auch sehr viele, durch die Wahl der Einstellungsgröße Totale anonymisierte und auch hier, wie es scheint, leicht objektivierte Passantinnen und Passanten (0:33-1:27).

Die „elektrische Hochbahn“, ein Markenzeichen Zagrebs, das seit dem 8. Oktober 1890 die Zagreber Unterstadt des 19. bzw. des beginnenden 20. Jahrhunderts mit der älteren Zagreber Oberstadt verbindet, habe zu einem „permanenten Verkehr“ geführt¹¹, wobei vier Mal dieselbe Einstellung mit den beiden hoch- und runterfahrenden Bahnen gezeigt wird (1:35-1:49), was die Geschäftigkeit sowohl in der Bewegung verdeutlicht als auch durch die Monotonie der Wiederholung unterwandert. Es werden danach der mit einer nach oben fahrenden Kamera aufgenommene neueste Wolkenkratzer („neboder“) (1:50-2:02) und ein mit einem leichten (ungewollten?) Schwenk nach links aufgenommene „Erdenkrazer“ („zemljoder“) (2:03-2:11) gezeigt. Es wird fortan ein Eingang in die Zagreber Metro gezeigt (2:12-2:36), ferner wird behauptet, dass die Stadtreinigung streike (2:37-2:58) und dass Zagreb eine ganz besondere Gas-Abwehr (2:59-3:32) hätte. Die nachfolgenden Stadt- und Straßen-Arbeiten hingegen werden im Zeitraffer aufgenommen, und sie gehen, was auch schriftlich betont wird, schnell voran,¹² wobei mehrere Einstellungen mit arbeitenden, schaufeln-

⁹ „Zadnjih godina postao je Zagreb pravi velegrad“ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 0:19-0:27).

¹⁰ „Tempo velegrada: vrijeme je novac“ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 0:28-0:32).

¹¹ „Električna zapinjača uvela je permanentni promet“ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 1:24-1:34).

404 ¹² „Javni radovi brzo napreduju“ (*Zagreb u svjetlu velegrada* 3:33-3:37).

den, grabenden Männern gezeigt werden (3:33-4:04). Interessant ist dabei, dass der Film nur die körperlichen (Handwerker-)Arbeiten inszeniert, was ihn von den beiden zuerst dargestellten Filmen stark unterscheidet. Vermutlich ist die körperliche Arbeit mit der schnellen Stadtbewegung affiner und der Zugang zu den Fabriken schwierig gewesen. Doch, „Gott sei Dank“, gebe es noch jemanden, der es nicht eilig habe: das ist der Zug von Zagreb nach Samobor, der legendäre Samoborček (4:05-4:23). Es folgt das Ende bzw. der Konac oder der Schluss, ein in Manier des absoluten Films dargebotenes Anagramm-Spiel von sich bewegenden und tanzenden weißen Einzelbuchstaben k-o-n-a-c vor einem schwarzen Hintergrund (4:24-4:42).

Die Sprache auch dieses kurzen Films ist größtenteils distanziert, aber nicht nur wegen der gewählten Einstellungsgrößen, sondern weil sie, wie oben bereits erwähnt, parodistisch und ironisch ist. Als ob er die futuristische Industrie-Begeisterung karikieren möchte, ziehen die Zagreber Industrie-Schornsteine den Rauch in sich hinein und stoßen ihn nicht aus. Ja, mehr noch, die Schornsteine seien Beispiele für eine moderne Gasabwehr, wie oben bereits erwähnt. Die Müllabfuhr wiederum streikt: Das ist wohl auch ein Indiz darauf, dass die Stadt reinlicher sein könnte. Es gibt in der modernen Metropole Zagreb zudem nicht nur einen, ‚Zemljoder‘ (‚Erdenkratzer‘), ein altes, halb verfallenes Haus, sondern auch einen ‚Neboder‘ (‚Wolkenkratzer‘), der aber aus nur wenigen Etagen besteht. Und der Eingang in die Zagreber Metro (die Zagreb damals nicht hatte und auch heute noch nicht hat) ist eigentlich der Eingang in die damalige öffentliche Toilette auf dem Hauptplatz.

Schon der kroatische Filmwissenschaftler Ante Peterlić hat seit den 1970er Jahren immer wieder auf die experimentellen und avantgardistischen Film-Strömungen der 1920er Jahre hingewiesen, dies v. a. in Frankreich und Deutschland, ferner in der Sowjetunion und in den Vereinigten Staaten, dann aber auch in Großbritannien und schließlich in den Niederlanden, der Tschechoslowakei und in Polen. Man könnte den in den vergangenen Jahrzehnten stärker erforschten futuristischen Film hinzufügen (Lista, *Cinema e fotografia futurista*; Lista, „Futuristischer Film und Futuristische Fotografie“ 294-317; Lista *Il cinema futurista*). Mit diesen Beispielen könne der Amateurfilm im Zagreb der 1920er und der frühen 1930er Jahre zunächst wohl kaum mithalten, auch wenn es neben dem Film von Miletić auch weitere, zumeist anonyme zeitgenössische Zagreb-Kurzfilme gibt (Tomić 296-299). Denn von allen erwähnten filmischen Experimenten sieht Peterlić im Kroatien der 1930er Jahre lediglich

„sehr diskrete Echos“, und er nennt hierbei v. a. Oktavian Miletić (Peterlić, *Povijest filma* 114-115). Auch weist Peterlić darauf hin, dass die zeitgenössische Wirkung des damaligen kroatischen Avantgardefilms nur gering war, wurden diese Filme doch erst in den 1960er Jahren (wieder-)entdeckt. Dies gilt nicht nur bzw. weniger für die Filmsinfonie von Walter Ruttmann, sondern v. a. für die Zagreb-Satire von Oktavian Miletić (Peterlić, „Rani hrvatski film“ 129-132). Und doch schreibt sich der Kurzfilm *Zagreb u svjetlu velegrada* in die Tradition der Stadtsinfonien im weitesten Sinne ein, die er, wie oben erläutert wurde, entschieden ironisiert und somit auch verändert und modifiziert. Aus diesem Grund schlägt Janica Tomić unter Rekurs auf Ante Peterlić für diesen Film den schlüssigen Begriff der Stadtsonate anstatt Stadtsinfonie vor (304).

Miletić beantwortet die Frage deutlich, Zagreb ist keine Metropole,¹³ auch die rezente kroatische Forschung sieht Zagreb hier nicht im Lichte einer Großstadt, sondern im Lichte des Vernakulären und der Vernakularität (Tomić 296-301), also im Lichte des Ortsgebundenen, Einheimischen, Traditionellen, natürlich Zusammengewachsenen. Doch der provinzielle Eindruck trägt, denn anders als im italienischen Beispiel von Corrado D’Errico wird hier nicht die Nähe Zagrebs zum Ländlichen gesucht, vielmehr wird ein im Vergleich zu Berlin und Mailand kleinerer Stadtorganismus inszeniert, der durchaus die damals modernen Errungenschaften implementiert: Anzeichen der Industrialisierung, des modernen Stadtverkehrs oder der modernen Architektur sind sichtbar. Neu sind hier aber v. a. das Medium Film sowie der Umgang mit den großen Vorbildern und schließlich auch die Parodie und die Ironie.

So wird augenscheinlich hier wie auch in den anderen frühen Stadtsinfonien mit der Anonymisierung, wie mit der Montage der Halbtotale auf die Straßen und Menschen, gearbeitet, die ja mit Simmels Objektivierung korrespondiert. Analysiert man diesen Film vor der Folie des Textes von Georg Simmel, so kann beobachtet werden, dass die Halbtotale auf die geschäftige Zagreber Unterstadt am meisten mit den Diagnosen der Anonymisierung und der Objektivierung korrespondieren. Auf der anderen Seite unterscheiden sich diese Aufnahmen nicht sonderlich von denen aus Berlin oder Mailand. Hier wie dort wird der Fokus auf die Bewegung gelegt, hier wie dort ist der Mensch nur ein Teil

¹³ Das sagte der Filmemacher später auch wörtlich: „Schon der Titel sagt viel aus: Viele wollten, dass Zagreb eine Metropole ist, aber in Wirklichkeit war es spießbürgerlich“ / “Već sam naslov dosta kaže. Mnogi su htjeli da Zagreb bude velegrad, a on je bio malograđanski” (zit. nach Peterlić und Majcen 204; Tomić 303).

der Großstadtwirklichkeit, er ist ihrem Lärm, ihrer Geschwindigkeit ja auch der Ironie der filmischen Montage ausgeliefert. So wird beispielsweise als Symbol der Schnelligkeit und des ‚Dynamismus‘ der Arbeiter der Zeitraffer eingesetzt. Da dieser Film aber wesentlich kürzer und witziger ist, fehlt hier jedoch die Vehemenz der Bilder aus dem deutschen und italienischen Beispiel.

Dabei dient die genannte Ironie nicht nur der Beantwortung und letztlich auch der Verneinung der Frage, ob das Zagreb der frühen 1930er Jahre eine Metropole sei, sondern auch und vielleicht auch primär einer Distanzierung gegenüber den Vorbildern von Ruttmann und D’Errico. Mit seinem kontrastiven Verfahren reagiert Miletić nämlich auch auf ein großes kulturelles Erbe mit einer eigenen, augenscheinlich provinziellen, aber durchaus gewitzten Filmsprache. Denn das ständige Schmunzeln des Zuschauers widersetzt sich dem Eindruck einer richtigen Metropole, wodurch auch die Dringlichkeit der Beobachtungen von Georg Simmel an ihrer Vehemenz verliert. Im Hinblick auf das Geistesleben scheint die Ironie auf den ersten Blick also mit den Großstadtsinfonien nicht zu korrespondieren. Auf der anderen Seite ist aber gerade die Ironie eines der wichtigsten Merkmale der Kunst und der Literatur der Neuen Sachlichkeit, ganz so, als ob sie eine narrative Form der Blasiertheit darstellt. Es scheint, als habe sich der Regisseur in seinem („Groß“-)Stadtfilm eher die Literatur als den Film der Neuen Sachlichkeit zum Vorbild seiner Erzählhaltung genommen, beispielsweise die Werke von Erich Kästner.

6. Schlusswort

Die Großstadtfilme der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind häufig als musikalische Montage-Filme verstanden und beschrieben worden. Die musikalische Struktur bestimme hier den Rhythmus und mache sie so zum Vorläufer der Videofilmästhetik des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Immer wieder wurde zudem betont, dass diese Filme eben keine Sozialstudien sein wollen und es—wegen der rhythmischen Struktur—auch nicht sind. Und doch korrespondiert gerade diese Film-Struktur, die die Individualisierung größtenteils verneint und sie sogar zunichtemacht, mit einigen zeitgenössischen soziologischen Studien über das Phänomen der Großstadt.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Großstadt in Film, Literatur und Kunst zu einem Ort der Modernisierung, aber auch der Überforderung des Menschen stilisiert. Der Soziologe Georg Simmel ist einer der ersten, der sich mit dem

Thema der Anonymisierung und der Überreizung, aber auch des Kosmopolitismus und der Freiheit als den psychologischen Bedingungen des Großstadtlebens beschäftigt, sie gleichzeitig kritisch hinterfragt und zum Teil—wenn auch nicht gerade immer enthusiastisch—begrüßt. Wenn im Film von Ruttmann und auch in dem von D’Errico der Rhythmus die schnelle, dynamisierte Montage und die Bilderfolge bestimmt, so verhält sich das komplementär zu der Überforderung, der Subjektivierung und der Überreizung, die Simmel beschreibt. Nur dass diese in den analysierten Filmen, bis auf einzelne oben erläuterte Ausnahmen, weniger auf der Ebene der filmischen Diegese zu suchen sind, denn es ist vielmehr die beabsichtigte Zuschauerwirkung, die mit dem realen Erlebnis der Großstadt korrespondiert. Nur im Film von Miletić ist es an manchen Stellen anders, und dies v. a., weil die Grundabsicht hier zu sein schien, darzustellen, dass Zagreb, gemessen an Berlin und Mailand, eigentlich keine richtige Großstadt sei. Doch ein Merkmal ist allen diesen Filmen eigen: Es ist, als ob die Großstadtfilme bzw. Stadtsinfonien und Stadtsonaten des beginnenden 20. Jahrhunderts vergleichbare Fragen stellen und sie ähnlich nüchtern und objektiv beantworten. Ganz so, als ob der frühe Text von Simmel einige anthropologische Prinzipien nicht nur der psychologischen Bedingungen des Großstadtlebens und somit auch der hier analysierten Großstadtsinfonien und -sonaten, sondern auch des Films aus dem Umkreis der Neuen Sachlichkeit beschreibt und charakterisiert. Und es scheint, als sei der damals noch junge Film das geeignetste Medium gewesen, diese neue (Großstadt-)Wirklichkeit darzustellen.

Literaturverzeichnis

- Beiche, Michael. „Musik und Film im deutschen Musikjournalismus der 1920er Jahre.“ *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 63, Nr. 2, 2006, S. 94-119.
- Berlin, die Sinfonie der Großstadt*. Regisseur: Walt(h)er Ruttmann, Fox-Europa-Film, 1927.
- Blomert, Reinhard. „Zu diesem Heft – Mit Georg Simmel über einsinnige Begriffsgehäuse hinaus.“ *Leviathan*, Bd. 49, Nr. 4, 2021, S. 463-469.
- Boccioni, Umberto, et al. „Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienne ecc.“ *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo, 1909-1944*, herausgegeben von Luciano Caruso. Coed. SPES-Salimbeni, 1980, Bd. I, Blatt 22, S. 1-9.
- Boller, Reiner. *Wilder Westen Made in Germany*. Mühlbeyer, 2018.
- Bräutigam, Thomas. *Klassiker des deutschsprachigen Dokumentarfilms*. Schüren. 2019.
- Bragaglia, Anton Giulio. *Fotodinamismo futurista. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia*. Einaudi, 1970.
- Bremer, Alida. *Träume und Kulissen*. Jung und Jung, 2021.

- Bullerjahn, Claudia, und Björn Rückert. „Berlin – Die Sinfonie der Großstadt‘ (D 1927, Walter Ruttmann). Zur Originalstummfilmmusik von Edmund Meisel und einem heutigen Rekonstruktionsversuch.“ *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, Bd. 4, 2010, S. 30-51.
- Dähne, Chris. *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre: Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur*. Transcript Verlag, 2014.
- Eisenstein, Sergei M. *Das dynamische Quadrat: Schriften zum Film*. Reclam, 1991.
- Ernesti, Giulio. „MILANO CITTÀ MODERNA NEI CINEGIORNALI DELL'ISTITUTO LUCE.“ *Studi Novecenteschi*, Bd. 42, Nr. 90, 2015, S. 315-325.
- Erstić, Marijana. „Autorschaft im Film – Das Beispiel Werner Herzog.“ *Anafora*, Bd. X, Nr. 2, 2023, S. 373-390.
- . *Paragone 1900: Studien zum Futurismus*. universi - Universitätsverlag Siegen, 2018.
- . „Städte in Fotografie und Film. Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im italienischen Futurismus und bei Pier paolo Pasolini.“ *Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart*, No. 55, 2013, S. 51-63.
- Glaubitz, Nicola, et. al. „Medienanthropologie.“ *Handbuch Medienwissenschaft*, herausgegeben von Jens Schröter, J. B. Metzler, 2014, S. 383-392.
- Gregori, Daniela und Hans-Peter Wipplinger, Herausgeber. *Tilla Durieux. Eine Jahrhundertzeugin und ihre Rollen*. Walther und Franz König, 2022.
- Grubišić Pulišelić, Eldi. „Tilla Durieux' Zagreber Exil in ‚Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen‘ und ‚Zagreb 1945‘.“ *Brücken überbrücken in der Literatur- und Sprachwissenschaft*, herausgegeben von Saša Jazbec, et al., Verlag Dr. Kovač, 2020, S. 93-114.
- Häußermann, Hartmut. „Die europäische Stadt.“ *Leviathan*, Bd. 29, Nr. 2, 2001, S. 237-255.
- Herzog, Werner. *Jeder für sich und Gott gegen alle. Erinnerungen*. 2. Auflage. Hanser, 2022.
- Hickethier, Knut. „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.“ *Film-Klassiker*, herausgegeben von Thomas Koebner. Bde 1-4. Bd. 1. Reclam, 2002, S. 161-164.
- Hülk, Walburga. *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Transcript Verlag, 2012.
- . „Bewegung, Gedächtnis, Intuition. Facetten eines Paragone im Umfeld des Mediumumbruchs 1900.“ *Pictogrammatica: Die visuelle Organisation der Sinne in den Medienavantgarden (1900-1938)*, herausgegeben von Inge Münz-Koenen und Justus Fetscher, Aisthesis Verlag, 2006, S. 31-48.
- Jacobs, Steven, Hielscher, Eva und Anthony Klung, Herausgeber. *The City Symphony Phenomenon. Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York: Routledge 2019.
- Jacobsen, Wolfgang, Herausgeber. *Berlin im Film. Die Stadt. Die Menschen*. Argon, 1998.
- Jäger, Armin. „Gratwanderungen eines Regisseurs: ‚Die letzte Brücke‘ und ‚Himmel ohne Sterne‘.“ *Helmut Käutner*, herausgegeben von Claudia Mehlinger und René Ruppert, Edition Text + Kritik, 2008, S. 58-66.

- Jakiša, Miranda und Nikica Gilić, Herausgeber. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Transcript Verlag, 2017.
- Jaspers, Kristina und Rainer Rother, Herausgeber. *Werner Herzog*. Deutsche Kinemathek / Könnemann, 2022.
- Köppen, Manuel. „Berlin Potsdamer Platz. Eine Filmgeschichte.“ *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Bd. 21, Nr. 3, 2011, S. 480-500.
- Korte, Helmut. „Die Welt als Querschnitt. ‚Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt‘ (1927)“. *Fischer Filmgeschichte. Bd. 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft. 1925-1944*, herausgegeben von Werner Faulstich und Helmut Korte, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991, S. 75-91.
- Kosanović, Dejan. „Inostrana snimanja igranih filmova u Hrvatskoj do 1941.“ *Hrvatski filmski ljetopis*, Bd. 11, Nr. 42, 2005, S. 129-142.
- Kracauer, Siegfried. *Von Caligari bis Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Suhrkamp, 1984.
- Kukoč, Juraj. *Hrvatski kozerijski film u jugoslavenskoj kinematografiji nakon 1945*. 2024. Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Dissertation.
- Lhotka, Carmen. „Oktavian Miletić – Od amaterskog filma preko DVD izdanja do budućih generacija.“ *Informatica museologica*, Nr. 47, 2016, S. 92-95. <https://hrcak.srce.hr/183169>. Abgerufen am 17.02.2025.
- Lickhardt, Maren. *Pop in den 20er Jahren: Leben, Schreiben, Lesen zwischen Fakt und Fiktion*. Winter Verlag, 2018.
- Lista, Giovanni. *Il cinema futurista*. Recco, 2010.
- . „Futuristischer Film und Futuristische Fotografie.“ *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909-1918*, herausgegeben von Norbert Nobis, Sprengel Museum und Mazotti, 2001a, S. 294-317.
- . *Cinema e fotografia futurista*. Skira, 2001b.
- Lommel, Michael. „Der Rhythmus als intermediale Kategorie.“ *Intermedialität – Analog/Digital. Theorien, Methoden, Analysen*, herausgegeben von Jens Schröter und Joachim Paech, Wilhelm Fink, 2008, S. 79-89.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Le futurisme.“ *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1909-1944*, herausgegeben von Luciano Caruso, Bde. 1-5. Coedizioni SPES-Salimbeni, 1990, Bd. 1, Bl. 1.
- . „Gründungsmanifest des Futurismus.“ *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1909-1918*, herausgegeben von Norbert Nobis, Sprengel Museum und Mazotti, 2001, S. 366-368.
- Natlacen, Christina. „Jeder sein eigener Filmstar!‘ (Selbst)Porträts im Berlin der späten 1920er Jahre.“ *Seminar Berlin in Text und Film* von Dr. Marijana Erstić, Universität Siegen, 2013, (unveröffentlicht).
- Nolte, Paul. „Georg Simmels Historische Anthropologie der Moderne. Rekonstruktion eines Forschungsprogramms.“ *Geschichte und Gesellschaft*, 24. Jg., H. 2 (Theorielandchaft) 1998, S. 225-247.

- Obad, Vanja. „Apstraktni film – izlagačko-doživljajna obilježja.“ *Filozofska istraživanja*, Bd. 40, Nr. 3, 2020, S. 543-568.
- Pfeiffer, Karl-Ludwig. *Von der Materialität der Kommunikation zur Medienanthropologie: Aufsätze zur Methodologie der Literatur- und Kulturwissenschaften 1977-2009*. Universitätsverlag Winter, 2009.
- Prümm, Karl. „Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie Anmerkungen zu Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT und die Folgen.“ *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Bd. 20, Nr. 1, 2011, S. 61-71.
- Peterlić, Ante. *Povijest filma. Rano i klasično razdoblje*. Hrvatski filmski savez, 2008.
- . „Rani hrvatski film i utjecaj njemačke kinematografije.“ *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova IV: (Hrvatska književnost od 1914-1930. i njezin europski kontekst) sa znanstvenog skupa održanog 2. i 3. listopada 2001. godine u Splitu*, herausgegeben von Mirko Tomasović und Vinka Glunčić-Bužančić, Književni krug Split, 2002, S. 129-133.
- Peterlić, Ante, und Vjekoslav Majcen. *Oktavijan Miletić*. Hrvatski državni arhiv, 2000.
- Rafaelić, Daniel. „An der blauen Adria. Politik und Folklore in der deutsch-jugoslawischen Koproduktion ‚Die Korallenprinzessin‘ (1937).“ *Filmblatt*, Bd. 20, Nr. 2, 2015, S. 68-81, <http://dx.doi.org/10.25969/mediarep/21524>.
- Ramljak-Purgar, Mirela. *Njemački ekspresionizam. Uzajaman odnos filma i grafike*. 2017. Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Dissertation.
- Ruppert, René. *Helmut Käutner: Freiheitsträume und Zeitkritik*. Bertz + Fischer, 2018.
- Simmel, Georg. *Die Großstädte und das Geistesleben*. Suhrkamp, 2006.
- Sparenberg, Tim. „Georg Simmels soziale Physik und die moderne Literatur.“ *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, Bd. 20, Nr. 3, 2010, S. 522-542.
- Stramilano*. Regisseur: Corrado D’Errico, Za Bum, 1929.
- Tomić, Janica. „Modernitet i vernakularnost u amaterskim filmovima Oktavijana Miletića.“ *Umjetnost riječi*, Bd. 61, Nr. 3-4, 2017, str. 287–309. <https://hrcak.srce.hr/200053>. Abgerufen am 17.02.2025.
- Wehle, Winfried. „Avantgarde: ein historisch-systematisches Paradigma ‚moderner‘ Literatur und Kunst.“ *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, herausgegeben von Rainer Warnig und Winfried Wehle, Fink, 1982, S. 9-41.
- Zagreb u svjetlu velegrada (Zagreb im Lichte der Großstadt)*. Regisseur: Oktavian Miletić, Oktavian Film, 1934.
- Žmegač, Viktor. „Collage / Montage.“ *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, herausgegeben von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Athenäum, 1987, S. 259-264.

BERLIN, MILAN AND ZAGREB IN THE LIGHT OF THE METROPOLIS OR GERMAN-ITALIAN- CROATIAN FILM RELATIONS IN THE ERA OF NEUE SACHLICHKEIT

Abstract

Marijana ERSTIĆ

University of Split

Faculty of Humanities and Social Sciences

Poljička cesta 35

HR – 21000 Split

merstic@ffst.hr

The essay analyses and compares the so-called city symphonies *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (D 1927, dir. Walt(h)er Ruttmann), *Stramilano* (I 1929, dir. Corrado D'Errico) and *Zagreb u svjetlu velegrada* (*Zagreb in the Light of the Big City*, YU 1934, dir. Oktavian Miletić). The beginning of the essay and the theoretical core are the reflections of the sociologist Georg Simmel on *The Metropolis and Mental Life* (1905). The aim of the essay is to examine whether and how the films mentioned correspond with the theoretical text and with each other, to prove that at the beginning of the 20th century in Europe there was a certain cinematic metropolitan narrative from the circle of New Objectivity (Neue Sachlichkeit), which was characteristic of both the European centres and the fringes of Europe. At the same time, the topic represents an early example of German, Italian and Croatian film relations.

Keywords: Georg Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, Walt(h)er Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Corrado D'Errico, *Stramilano*, Oktavian Miletić, *Zagreb u svjetlu velegrada* (*Zagreb im Lichte der Großstadt*), Montage, Neue Sachlichkeit

BERLIN, MILANO I ZAGREB U SVJETLU VELEGRADA ILI NJEMAČKO-TALIJANSKO-HRVATSKI FILMSKI ODNOSI ZA VRIJEME EPOHE *NEUE SACHLICHKEIT*

Sažetak

Marijana Erstić

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Poljička cesta 35

HR – 21000 Split

merstic@ffst.hr

Rad analizira i uspoređuje takozvane gradske simfonije *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (D 1927, red. Walt(h)er Ruttmann), *Stramilano* (I 1929, red. Corrado D'Errico) i *Zagreb u svjetlu velegrada* (YU 1934, red. Oktavian Miletić). Početak rada i teoretsku srž čine razmišljanja sociologa Georga Simmela o modernoj Metropoli i mentalnom životu u njoj (1905). Cilj je ovog rada ispitati na koji način navedeni filmovi korespondiraju s teoretskim tekstom, ali i jedni s drugima, te dokazati da je na početku 20. stoljeća u Europi postojala određena kinematografska metropolitanska naracija iz kruga novog objektivizma (*Neue Sachlichkeit*), koja je bila karakteristična i za europske centre i za rubne dijelove Europe. U isto vrijeme, tema predstavlja rani primjer veza i odnosa njemačke, talijanske i hrvatske kinematografije.

Ključne riječi: Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Walt(h)er Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt*, Corrado D'Errico, *Stramilano*, Oktavian Miletić, *Zagreb u svjetlu velegrada*, montaža, *Neue Sachlichkeit*