



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von Moskau nach Rom“

„Die Visualisierung der Stadt als Handlungsort und Handlungsträgerin im russischen Film *Rusalka* und im italienischen Film *Cover boy*.“

Verfasserin

Kathrin Hofer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik

Betreuerin:

O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

*Meinen Eltern
und meinen Brüdern*

Danksagung

An dieser Stelle soll nun all jenen ein Dank ausgesprochen werden, die mich während meiner Studienzeit unterstützt haben.

Der herzlichste Dank geht an meine Familie, die mir sowohl in finanzieller, als auch in menschlicher Hinsicht stets mit viel Vertrauen und aufbauenden Worten zur Seite stand.

Großer Dank gebührt meiner Diplomarbeitsbetreuerin O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner, die mir die Möglichkeit gab, meinen eigenen Zugang zum Thema zu finden und selbstständig zu arbeiten, mir aber mit professionellen Ratschlägen behilflich war. Auch meinem Zweitprüfer Ao. Univ.-Prof. Dr. Gero Fischer möchte ich für die Hilfestellung danken.

Außerdem möchte ich mich bei meinen Freunden und Freundinnen bedanken, die mich durch mein Studium begleitet haben, die stets AnsprechpartnerInnen für mich waren und auf deren Hilfe und Unterstützung ich mich immer verlassen konnte.

„Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra.“ (Calvino 2009: 44).¹

¹ Calvino, Italo, 2009: Le città invisibili. Mailand: Mondadori. Frei übersetzt: Die Städte sind wie die Träume gemacht aus Wünschen und Ängsten, auch wenn ihr Gesprächsfaden geheim ist, ihre Regeln absurd, ihre Aussichten trügerisch, und jede Sache versteckt eine andere.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	10
1.1.	Themenwahl.....	11
1.2.	Auswahl der Filme.....	11
1.3.	Ziel und Struktur.....	12
1.4.	Methode	13
2.	Kino und Großstadt - Eine Beziehungsgeschichte	15
3.	Städte aus dem Film.....	17
4.	Stadtdarstellung.....	20
4.1.	Zwei neue Phänomene: Die Großstadt und der Film	20
4.2.	Die Großstadt - Fluch oder Segen	23
4.3.	Arten der Stadtdarstellung	25
4.4.	Die Topographie der Stadt	26
5.	Der Drehort.....	29
5.1.	Die filmische Stadt	29
5.2.	Die verfilmte Stadt	31
5.3.	Der Stadtfilm	32
5.4.	Die Stadt als Handlungsraum	32
5.5.	Funktionen der Stadt im Film	33
6.	Flaneure im Film.....	34
6.1.	Die Filmkamera als Flaneur.....	35
6.2.	Das Publikum als Flaneur	36
7.	Geschichtlicher Blick: Von den Anfängen der Stadtvisualisierung bis heute.....	37
7.1.	Der Film als Dokumentation	37
7.2.	Expressionismus im deutschsprachigen Raum.....	38
7.3.	Film Noir in den USA.....	40
7.4.	Neorealismus in Italien.....	40
7.5.	Nouvelle Vague in Frankreich	41
7.6.	Von den 60er Jahren bis zur Gegenwart	42
8.	Moskau als filmische Stadt.....	45

8.1.	Die neue Hauptstadt der Sowjetunion: Eine Stadt im Fortschritt.....	45
8.2.	Moskau als Moloch	46
8.3.	Moskau im Großen Vaterländischen Krieg.....	47
8.4.	Ottepel‘ und Perestroika	48
8.5.	Eine neue Ära: Das Ende der Sowjetunion	48
9.	Rom als filmische Stadt.....	50
9.1.	Die ersten Rom-Filme von den Anfängen bis zu den 40er Jahren	50
9.2.	Der Neorealismus.....	52
9.3.	Die 50er Jahre	53
9.4.	Pier Paolo Pasolini in Rom	54
9.5.	Federico Fellini in Rom	54
9.6.	Michelangelo Antonioni	55
9.7.	Von den 70er Jahren bis zur Gegenwart	56
10.	Die Visualisierung der Stadt	59
10.1.	Gemeinsamkeiten der ausgewählten Filme	59
10.2.	Auswahl der Sequenzen	60
11.	Rusalka.....	61
11.1.	Ankunft in Moskau 28:20 - 28:47	63
11.2.	Der Blick aus dem Fenster 28:48 - 29:54	65
11.3.	Werbeschilder 37:12 - 40:28.....	67
11.4.	Auf der Brücke 49:52 - 51:43	69
11.5.	Alisas Moskau.....	72
12.	Cover boy	74
12.1.	Ankunft in Rom 14:04 - 16:34	76
12.2.	Der Blick aus dem Fenster 23:45 - 24:02	78
12.3.	Flaneure: EUR 34:43 - 36:04 und das Historische Zentrum 44:53 - 45:31	79
12.4.	Vom Bahnhof Termini 42:34 - 42:44 bis zum Petersplatz 1:17:21 - 1:18:35	81
12.5.	Ioanns und Micheles Rom	82
13.	Conclusio	84
14.	Bibliographie	88
15.	Filmographie.....	95

15.1. Filmcorpus	95
15.2. Sonstige für die Arbeit relevante Filme	95
16. Anhang.....	98
16.1. ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	98
16.2. ABSTRACT	109
16.3. CURRICULUM VITAE.....	110

1. Einleitung

Ein so widersprüchlicher Raum voller Gegensätze wie eine Stadt kann sich uns mit verschiedensten Gesichtern zeigen: laut, schnell, schmutzig, anonym und traurig, aber auch lebhaft, eindrucksvoll, fließend und als Ort der Gemeinschaft und der Möglichkeiten.

“Neigung und Abneigung gegenüber dieser »Gestalt« einer Stadt bilden sich auf eine so komplexe Weise [...]. Da gibt es etwa imposante Stadtareale, die man gesehen haben muß, nach denen es einen aber später nicht mehr zurückzieht. Und dann wieder sind es volkreiche oder stille Straßen und Plätze, zu denen wir zurückkehren mit dem tiefen Glücksgefühl [...]. Es spielen sich also Neigungs- bzw. Abneigungsbegegnungen ab, die, wie Begegnungen der Menschen untereinander, Glückliches oder Unglückliches verheißen.“ (Mitscherlich 2008: 34).

Eine Stadt birgt gleichzeitig auch viele Symbole und Bedeutungen in sich, die wohl vielen Menschen bekannt sind. Es gibt bestimmte Momente, in denen uns diese Bedeutungen bewusst werden.

“[...] wir haben Erlebnisse, höchst intensive, an der Schwelle des Bewußtseins: beim zufälligen Blick aus dem Bus, beim Ausschauen nach einer Bank, nach der meist vergeblich gesucht wird.” (Mitscherlich 2008: 32).

Erinnern diese Erlebnisse nicht sehr stark an Filmszenen? Oder ist es vielleicht der Film, der sich diese Erlebnisse zu eigen gemacht hat und sie nun als Stilmittel verwendet? In dieser Hinsicht ist es wohl kaum förderlich sich die Frage nach Henne oder Ei zu stellen, sondern es sollte in der Visualisierung der Stadt im Film und der realen Wahrnehmung bei einem Spaziergang durch die Stadt eine sich gegenseitig beeinflussende Wechselbeziehung gesehen werden. So betont auch Fröhlich die „[...] wechselseitige Beeinflussung von medialen Inszenierungen und subjektiven und kollektiven Bedeutungszuschreibungen [...]“ (Fröhlich 2007: 118).

1.1. Themenwahl

Die Darstellung der Stadt im Film soll im Zentrum dieser Arbeit liegen.

Im Laufe meines Studiums habe ich ein Auslandssemester in Moskau und ein Studienjahr in Rom verbracht. Die beiden Städte haben schon seit langem einen großen Reiz auf mich ausgeübt und haben auch in ihrer Faszination nichts verloren, als ich sie selbst während meiner Studienaufenthalte erleben durfte. Aus diesem Grund sollen diese beiden Städte und ihre Darstellung im Film zum Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit werden. Zur Untersuchung wurden die Filme *Rusalka* (Die Meerjungfrau) und *Cover boy* gewählt. Die Visualisierung Moskaus wird im russischen Film *Rusalka* (2007) von Anna Melikyan untersucht, die Darstellung von Rom soll anhand des italienischen Films *Cover boy* (2007) von Carmine Amoroso analysiert werden. Durch meine persönlichen Erlebnisse in diesen Städten habe ich meine ganz individuelle Sichtweise auf diese Orte entwickelt, die ich in Filmen auch wiedererlebt habe oder die sich von denen aus Filmen unterschied. Eine bestimmte Sicht auf die Dinge, die jemand bereits sehr gut kennt, oder an denen jemand sogar täglich vorbei läuft, kann durch den Blick durch die Kamera plötzlich eine ganz neuen Bedeutung erhalten. Orte, Plätze, Straßen erscheinen von einem Augenblick auf den anderen in einem völlig neuen Licht.

1.2. Auswahl der Filme

Wichtige Kriterien für die Auswahl dieser Filme waren einerseits, dass die Stadt in diesen Filmen sowohl die Kulisse als auch den zentralen Handlungsort darstellt, aber auch dass die Stadt die Funktion einer Handlungsträgerin einnimmt, indem sie einen sehr engen Bezug zu den jeweiligen ProtagonistInnen hat. Ein weiterer Grund für die Auswahl der Filme waren ihre Parallelen zueinander. In beiden Filmen versuchen die Hauptpersonen durch einen Standortwechsel in die Großstadt ihr Leben in eine neue Richtung zu lenken. *Rusalka* erzählt die Geschichte der jungen Alisa, die mit ihrer Familie nach einer Naturkatastrophe ihr kleines Heimatdorf am Meer verlässt und nach Moskau zieht. Ioann, der Protagonist von *Cover boy*, verlässt gemeinsam mit einem Freund seine Heimat Rumänien, die ihm keine Perspektive für die Zukunft bietet. Er will in Rom sein Glück versuchen. Beide tauchen sie ein in eine neue Welt, erleben einerseits Faszination, Chaos und die Großstadt als Ort vieler Möglichkeiten und der Selbstverwirklichung, andererseits werden sie auch mit vielen Schwierigkeiten und Niederlagen konfrontiert.

1.3. Ziel und Struktur

Diese Arbeit hat es sich zum Ziel gemacht der Fragestellung nachzugehen, wie und mit welcher Wirkung die Städte Moskau und Rom im jeweiligen Film dargestellt sind und welches Stadtbild dadurch konstruiert wird. In Hinblick darauf sollen zunächst folgende Punkte erarbeitet werden:

Die Entwicklung der modernen Stadt ist nicht zu trennen von der Entwicklung des Kinematographen und der Verbreitung des Kinos. Daher widmet sich das 2. Kapitel dieser Arbeit der Beziehung zwischen dem Film und der Großstadt, die in einem sehr engen Verhältnis zueinander stehen und sich gegenseitig beeinflussen. Seit ihrer Entstehung prägen Kinos das Stadtbild, und auch Filme selbst haben großen Einfluss auf die Wahrnehmung der Stadt, denn der Blick durch die Kamera gibt den ZuschauerInnen eine bestimmte Blickrichtung vor, mit welcher die Stadt gesehen werden kann.

Die Art und Weise, wie Filme das Publikum und dessen Sichtweise auf die Städte beeinflussen können, wird in Kapitel 3 erläutert.

Eine Stadt kann in einem Film die verschiedensten Positionen einnehmen. So kann sie einfach nur als Kulisse dienen, aber auch als handelnde Figur auftreten, indem sie die Handlung wesentlich konstituiert. Im 4. Kapitel wird ein allgemeiner Überblick folgen, welche Arten und Möglichkeiten der filmischen Stadtdarstellung es gibt. Außerdem wird der Frage nachgegangen, wie die Topographie mit der Handlung in Verbindung gebracht werden kann.

Das 5. Kapitel behandelt den Drehort. Es wird nach der Bedeutung des Drehortes gesucht und beobachtet, welche Orte dargestellt werden und somit als repräsentativ gelten. Außerdem soll eine Definition des sogenannten *Stadtfilms* geliefert, sowie zwischen *filmischer Stadt* und *verfilmter Stadt* unterschieden werden. Weiters werden in diesem Kapitel die verschiedenen Funktionen der Stadt im Film erläutert.

Ein weiterer wichtiger Aspekt des Stadtfilms, mit dem sich Kapitel 6 beschäftigt, ist die Figur des Flaneurs/der Flaneurin, der/die durch die Straßen einer Stadt spaziert und die Orte durch seine/ihre Augen als BeobachterIn wahrnimmt. Durch den von der Kamera gesteuerten Blick nimmt das Publikum eine ähnliche Rolle ein. Das Publikum sieht die Stadt auf eine ähnliche Art und Weise wie der/die FlaneurIn als beobachtende Person.

Das darauf folgende 7. Kapitel ist der diachronen Betrachtungsweise der Stadtdarstellung, also der Betrachtung unter dem Aspekt der zeitlichen Aufeinanderfolge und der historischen Entwicklung, gewidmet. Es soll aufzeigen wie sich die Art der Darstellung im Laufe der Zeit

geändert hat und Filme entsprechend der Epoche, in der sie gedreht wurden, ganz unterschiedliche Stadtbilder konstruiert haben.

Im 8. und im 9. Kapitel werden jeweils Rom und Moskau als filmische Städte vorgestellt, die beide auf ihre Weise von Beginn der Filmgeschichte bis zur Gegenwart verschiedene Epochen und dadurch ganz unterschiedliche Darstellungsweisen miterlebt haben.

Als nächstes soll anhand einiger Sequenzen der beiden ausgewählten Filme untersucht werden, wie die dargestellten Orte mit der Handlung in Verbindung gebracht werden und wie die Kulisse die Handlung des Films unterstützt. Es geht einerseits um die Darstellung der modernen Großstadt sowohl über bekannte Klischees, als auch über unbekannte Orte, die sich prinzipiell in jeder Stadt befinden könnten, sowie auch um die Analyse der Stadt als gesellschaftliches und soziales Umfeld. Wie Stallmann-Steurer erwähnt, wird durch das Medium Film und durch den Blick durch die Kamera die Wahrnehmung auf bestimmte Orte und Räumlichkeiten verzerrt. Durch diese Verzerrung werden vielleicht bisher banale und bedeutungslose Orte mit neuen Symbolen und Bedeutungen versehen. Welche sind z.B. typische Orte für Verliebte, an welchen Orten finden Depressionen, Traurigkeit, Schlägereien usw. ihren Ausdruck? Die Aufgabe dieser Untersuchung soll sein, diese Bedeutungen herauszufinden (Stallmann-Steurer 2001).

In der Conclusio soll die Frage nach der Art und Weise sowie Wirkung der Stadtdarstellung der beiden Filme beantwortet werden. Dabei sollen die einzelnen ausgewählten Sequenzen in Bezug auf den gesamten Film betrachtet werden.

1.4. Methode

Einen wichtigen Teil der Arbeit stellt die synchrone Betrachtungsweise dar, d.h. die Untersuchung der Darstellungsweise unter der Ausgliederung eines Zustandes in der Entwicklung, hier konkret anhand zweier Filme aus dem Jahre 2007. Es wird somit die gegenwärtige Darstellung von Rom und Moskau untersucht. Die ausgewählten Sequenzen sollen analysiert und schließlich auch in Bezug auf den gesamten Film interpretiert werden.

“Denn erst mit dem Blick auf die Gesamtheit des Films ist es möglich, ausgesuchte Einzelbilder in einen Sinneszusammenhang zu bringen und einer ikonographischen Untersuchung zu unterziehen.“ (Stallmann-Steurer 2001:13f).

Die Analyse der Stadtvisualisierung soll sich im Rahmen der Kulturwissenschaft positionieren, indem die Stadt sowohl als ein kulturelles Konstrukt, als auch ein Objekt von Planung und Design und als der Ausdruck einer bestimmten Lebensweise und Identität gesehen wird, sowie als ein Lebensraum, in welchem ein Mensch verschiedene Erfahrungen macht (Stallmann-Steurer 2001).

Der Ansatz zur Filminterpretation kann hier auch als ein topographischer gesehen werden, da sich die Fragestellung hauptsächlich auf die Relevanz der Räume bezieht. Es wird zunächst beobachtet, welche Räume im Film erscheinen und welche Bedeutung durch die Handlung des Films für einzelne Stadträume entstehen. Andererseits können aus der Interpretation der dargestellten Stadträume auch Rückschlüsse auf die Charaktere gezogen werden, indem man sich die Frage stellt, mit welchen Bedeutungen die Stadtteile für die ProtagonistInnen verbunden sind. Die Topographie nimmt sozusagen eine ProtagonistInnenrolle ein, da sie sich wie ein roter Faden durch den Film zieht und immer präsent ist (Fröhlich 2007).

Für die Filmanalyse, die ausgehend von der erarbeiteten theoretischen Grundlage durchgeführt wird, werden die Arbeiten von Francis Vanoye und Anne Goliot-Lété, James Monaco und Hans M. Bock, Antonio Costa, Werner Faulstich und Christian Metz konsultiert. Wichtig sind dabei vor allem die Mise-en-scène und die Einbettung der Charaktere in das Filmbild. Die Kameraperspektive und Einstellungsgrößen sind wesentlich für die Festlegung der Beziehung zwischen den ProtagonistInnen und dem Publikum, aber sie legen auch die Position der AkteurInnen in ihrem Umfeld fest und machen sie in ihrer Umgebung erkennbar. Einen großen Einfluss auf die emotionale Wahrnehmung hat auch die Filmmusik, welche die Wahrnehmung lenkt. Ebenso spielt auch die Montage eine wichtige Rolle. Schließlich ist die Zusammenfügung der Einstellungen zu Sequenzen und schließlich zum gesamten Film von großer Bedeutung für das Gesamtwerk des Films (Fröhlich 2007).

Alle Zitate aus dem Englischen, Italienischen und Russischen wurden von der Verfasserin in der Fußnote frei ins Deutsche übersetzt. Die Bilder zu den Filmen wurden anhand von Screenshots erstellt.

2. Kino und Großstadt - Eine Beziehungsgeschichte

Bereits zu Beginn der Filmgeschichte kann eine Verbindung zwischen dem neuen Medium Film und den Großstädten des 20. Jahrhunderts beobachtet werden. Einerseits haben die Kinos, die gebaut wurden, die Architektur und das Aussehen der Städte verändert, andererseits wurden durch die Visualisierung der Stadt im Kino neue Stadtbilder konstruiert (Schwarz 2003). Ebenso betont Horak die gemeinsame Entwicklung von Kino und Großstadt.

„Die Erfindung des Kinematographen geht mit der Entwicklung des Automobils einher. Beide Maschinen veränderten die Erfahrung von Raum und Zeit grundlegend: Plötzlich erscheint die Welt viel kleiner. Das Kino ist jedoch nicht nur ein Abkömmling der Technologie, sondern auch der rapiden und ausufernden Urbanisierung.“ (Horak 2003: 95)

Die Erfindung des Kinematographen in den 1890er Jahren ist verbunden mit der Umwandlung der europäischen Großstädte (Horak 2003). Es ist daher wohl nicht zufällig, dass einer der ersten Filme *L'arrivée d'un train à La Ciotat* (1895) der Brüder Lumière ein urbanes Phänomen zeigt.

„*L'arrivée du train à la gare* (1895) dei fratelli Lumière individua fin da subito nella città l'approdo quasi inevitabile del cinema che sta nascendo. Forse non poteva che essere così: il cinema nasce entrando in città [...]: la vita metropolitana assomiglia allo scorrere della pellicola, il flusso ininterrotto di stimoli sensoriali che colpisce l'abitante della città moderna rimanda alla condizione fruitiva che vive lo spettatore nel buio della sala [...].“ (Canova 2005: 1).²

Der Film zeigt einen Zug, der in einen städtischen Bahnhof einfährt. Der Film wird in der Stadt geboren und zeigt auch etwas von der Stadt. Der Film ist somit von Anfang an mit der Stadt verknüpft.

„Il cinema “viene al mondo“ come fenomeno tipicamente urbano: nasce nella città. Un'arte della modernità che nella vita urbana, nel movimento, nei congegni

² *Die Ankunft des Zuges im Bahnhof* (1895) der Brüder Lumière legt von Beginn an die fast unvermeidliche Anlegestelle des sich entwickelnden Kinos in der Stadt fest. Vielleicht konnte es auch nicht anders sein: das Kino wird geboren, indem es in die Stadt einfährt [...]: das Leben der Großstadt ist dem Durchlaufen des Filmstreifens ähnlich, der ununterbrochene Fluss von Sinnesreizen, welche den Bewohner der modernen Stadt beeindrucken, verweisen auf den erfreuenden Zustand, den der Zuschauer in der Dunkelheit des Saales erlebt [...].

tecnic, nella vertigine del moderno trova il contesto e, forse, le ragioni della sua stessa invenzione.“ (Catò/ Galbiati 2006: 1).³

Seit der Geburt des Films, haben sich Stadt und Film gegenseitig in ihrer Entwicklung begleitet und beeinflusst.

„Film ist eine städtische Kultur. Sie wurde ins Leben gerufen gegen Ende des 19. Jahrhunderts und ist aufgeblüht zusammen mit den Großstädten der Welt. Das Kino und die Städte sind gemeinsam gewachsen und sind gemeinsam erwachsen geworden. Der Film ist Zeuge jener Entwicklung, in deren Verlauf die gemächlichen Städte der Jahrhundertwende zu den berstenden und hektischen Millionenstädten von heute wurden.“ (Wenders 2005: 4).

Abgesehen davon, dass sich die Entwicklung des Films und die Stadt so nahe stehen, gilt der Film zudem auch als das geeignetste Medium, die Stadt in ihrer Dynamik darzustellen. „È ovvio che il mezzo cinematografico è il più atto a esprimere la temporalizzazione dello spazio insita nel concetto di città“ (Licata/Mariani Travi 1993: 5).⁴

Die Stadt steht für Bewegung und Geschwindigkeit und ist somit wie geschaffen für die Leinwand. Der Film kann diese Bewegung wiedergeben und zwar „[...] Bewegung jeder Art; diese sind filmisch, weil nur die Kamera sie wiederzugeben vermag“ (Kracauer 1964: 72).

³ Das Kino “kommt auf die Welt“ als ein typisch urbanes Phänomen: es wird in der Stadt geboren. Eine Kunst der Modernität, welche im städtischen Leben, in der Bewegung, in den technischen Mechanismen, im Schwindelgefühl der Moderne ihr Lebensfeld findet, und vielleicht auch die Gründe für ihre eigentliche Erfindung.

⁴ Es ist offensichtlich, dass der Film das am meisten geeignete Mittel ist, um die Temporalisierung des Raumes auszudrücken, welche dem Konzept von Stadt eigen ist.

3. Städte aus dem Film

Viele Menschen, die in eine neue Stadt kommen, haben manchmal das Gefühl, dass ihnen bestimmte Plätze und Gebäude schon bekannt sind, obwohl sie zum ersten Mal dort sind.

„Arriviamo per la prima volta in una città straniera e ci sembra di esserci già stati perché possediamo le sue immagini attraverso le visioni che il cinema ci ha regalato, torniamo nella nostra città e ci accorgiamo che assomiglia sempre di più all'immagine che essa dà (e ha dato) di sé sugli schermi del cinema.“ (Canova 2005: 1).⁵

Städte, die wir nur aus Filmen kennen, können wir jederzeit wieder erkennen. Die Skyline von New York oder den Schriftzug *Hollywood* kennt so gut wie jedEr, ohne sie selbst jemals an Ort und Stelle gesehen zu haben.

“Ci sono sequenze cinematografiche che, per una serie infinita di motivi, artistici o no, si stampano per sempre nella memoria collettiva, diventano simbolo di un'epoca.” (Montini 2000: 39).⁶

Die Technik des Films macht es möglich, dass Städte und Gebäude, losgelöst vom tatsächlichen Ort, an dem sie sich befinden, auf die Leinwand und auf den Fernsehbildschirm und somit bis in unser Wohnzimmer gebracht werden. Dieses Phänomen beobachtete Walter Benjamin bereits im Jahre 1935, indem er die Reproduktion der Dinge durch die Medien beschreibt. Die Reproduktion

“kann [...] das Abbild des Originals in Situationen bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind. Vor allem macht sie ihm möglich, dem Aufnehmenden entgegenzukommen.” (Benjamin 1963: 12f).

Die unzähligen Stadtdarstellungen im Film und auch in vielen Fernsehserien haben sicherlich einen wesentlichen Beitrag zu unseren Bildern und Vorstellungen beigetragen, die wir von bestimmten Städten haben.

⁵ Wir kommen zum ersten Mal in einer fremden Stadt an und es scheint uns, als wären wir bereits hier gewesen, weil wir ihr Abbild durch die Erscheinung, welche das Kino uns geschenkt hat, besitzen, wir kehren in unsere Stadt zurück und bemerken, dass sie immer mehr dem Bild ähnelt, welches sie uns auf den Leinwänden des Kinos gibt (und abgegeben hat).

⁶ Es gibt Filmsequenzen, welche sich durch eine unendliche Anzahl an Motiven, ob künstlerische oder nicht, für immer in die kollektive Erinnerung einprägen, ein Symbol für eine Epoche werden.

Welche Wirkung Filme auf die ZuschauerInnen haben können und wie sehr sie deren Sichtweisen beeinflussen können, stellt Stallmann-Steurer sehr gut fest, indem sie betont, dass Filme unsere alltäglichen Sehgewohnheiten so sehr bestimmen, dass sich filmische Bildwelten auch in das Unbewusste einschleichen, und dies bedeute,

“dass wir uns ein subjektives Bild der Stadt [...] aufgrund der rezipierten Filme gemacht haben, welches jedoch nicht kongruent mit der Realität sein muss. Dieses in unserem Kopf gespeicherte Muster der Stadt hält bei einer realen Durchwanderung [...], den vorgefundenen Begebenheiten nicht stand.” (Stallmann-Steurer 2001: 178).

Filme liefern Bilder, die teilweise zum kollektiven Gedächtnis werden, vor allem wenn die Stadt im Film aus einem touristischen Blick gesehen wird und Klischees zum Ausdruck kommen. So werden auch ganz gezielt bekannte Orte der Stadt mit Wiedererkennungseffekt gezeigt, die an die Ästhetik einer Ansichtspostkarte erinnern und durchaus auch eine Werbung für die jeweilige Stadt sein kann (Brunner 2009). „Die Bilder unserer Innenstädte und deren Wahrzeichen kennen wir alle, nicht zuletzt aus Spielfilmen“ (Wolf 2009: 40).

Nach Stallmann-Steurer fertigt jeder Mensch, der die Stadt durchwandert, um seinen alltäglichen, persönlichen Bedürfnissen nachzugehen, seinen eigenen Stadtfilm, und Bilder des städtischen Alltages spiegeln im Endeffekt nur den Erfahrungsschatz eines Stadtmenschen wider. Was der Film jedoch macht, ist beliebige Straßen und Orte mit neuen Bedeutungen zu füllen (Stallmann-Steurer 2001). Dadurch hat der Film aber gleichzeitig die Macht, den Blick des Publikums zu lenken. Die Kamera kann die verschiedensten Gesichter einer Stadt zeigen und somit den Zuschauenden auch ein ganz bestimmtes Bild einer Stadt zeichnen. Aus diesem Grund spricht Benjamin davon, dass die technische Reproduktion viel selbständiger und freier ist als das Original.

“Sie kann [...] Ansichten des Originals hervorheben, die nur der verstellbaren und ihrem Blickpunkt willkürlich wählenden Linse, nicht aber dem menschlichen Auge zugänglich sind, oder mit Hilfe gewisser Verfahren wie der Vergrößerung oder der Zeitlupe Bilder festhalten, die sich der natürlichen Optik schlichtweg entziehen.” (Benjamin 1963:12).

Es stellt sich hier auch die grundsätzliche Frage, wer was filmt und für wen.

„Filme enthalten [...] unbestreitbar Informationen über die Stadt, in der sie spielen. Die Information kann von den Intentionen des Filmemachers abhängig sein.“ (Majchrzak 1989: 31).

Menschen können aber auch Stadtansichten und Straßenszenen ihrer eigenen Stadt wie in einem Spiegel sehen. Der Film ist wie eine Reproduktion des städtischen Raumes und des Alltagslebens seiner Bewohner (Bruno 2005).

4. Stadtdarstellung

4.1. Zwei neue Phänomene: Die Großstadt und der Film

Von der Literatur über die Malerei und Fotografie bis hin zum Film hat der Großstadt-Diskurs in den verschiedensten Künsten immer großen Anklang gefunden und viele Möglichkeiten der Rezeption und Interpretation geboten. Während die Visualisierung der Stadt in der Malerei und auch in der Fotografie häufig theoretisiert wurde, wird der Untersuchung der Verbindung von Stadt und Film, der Visualisierung in bewegten Bildern des urbanen Raumes, weniger Aufmerksamkeit geschenkt. Und dies, obwohl die Entwicklung der Stadt und die Entwicklung des Films in ihren Charakteristiken so viele Gemeinsamkeiten aufweisen und die Entwicklung des Films ohne den Einfluss der Stadt nicht vorstellbar ist. Umgekehrt ist auch eine gegenwärtige Großstadt ohne Kino und Film nicht denkbar (Clarke 1997).

Die Filmleinwand und die Erfahrung im Großstadtverkehr waren neue Phänomene, an die sich der Mensch gewöhnen musste (Benjamin 1963)⁷. Sowohl die Entwicklung der modernen Stadt als auch die Entwicklung des Films und des Kinos haben enorme Veränderungen in der Wahrnehmung des Menschen mit sich gebracht.

“Trough this transformation of modernity, the lifestyles of the inhabitants of the postmodern city are increasingly geared to the pleasures of sensation without consequence - pleasures born of modern metropolitan life and, with it, the cinema.” (Bruno 1993 nach Friedberg 1993 nach Clarke 1997:7).⁸

Indem der Film visuelle und narrative Informationen in Form von bewegten Bildern lieferte, schuf er eine neue Form der Wahrnehmung und machte auch Dinge sichtbar, deren sich der Mensch bisher nicht bewusst war.

„Die filmischen Rauman eignungsstrategien können mithin auch als Strategien einer Sichtbarmachung begriffen werden. Zugleich sind es Aufwertungsstrategien, die eine gesamte Umwertung der Räume und Orte nach sich ziehen können - und uns so den ersehnten Zugang (wieder) eröffnen.“ (Wolf 2009: 48).

⁷ Hier wird eine Ausgabe von 1963 zitiert, doch Benjamin verfasste diesen Aufsatz im Jahre 1935, und zu jener Zeit waren sowohl der Film als auch die Mobilität in der Großstadt noch relativ junge Phänomene.

⁸ Durch diese Veränderung der Modernität, sind die Lebensstile der Bewohner der postmodernen Städte zunehmend auf die Wünsche nach Gefühlen ohne Folgen ausgerichtet - Wünsche die durch das moderne weltstädtische Leben geboren wurden, und mit ihnen das Kino.

Im Gegensatz zu den anderen Künsten sticht der Film außerdem durch die Montage und die Wiedergabe von Bewegung in der Stadtdarstellung hervor. Die Bewegung ist charakteristisch für die Großstadt, und genau diese Dynamik, den Verkehrsfluss und die Fortbewegung, schafft der Film sehr gut wiederzugeben.

„Nell'affrontare la città, comunque, il cinema si fonde con tutte le arti che lo hanno preceduto e sembra trovare una sua identità e una sua autonomia. [...] I registi cominciano a girare per le strade, la città si avvicina, diventa quasi oggetto tangibile, teatro privilegiato che fa da sfondo e da commento a tematiche per lo più drammatiche. Certo le nuove tecnologie hanno permesso di riprendere la città sotto altri aspetti. Riprese aeree, obiettivi sempre più sofisticati, che consentono di ottenere una maggiore profondità di campo, l'uso dello zoom che penetra lo spazio, permettono di usare la città di analizzarla e aumentare il valore semantico.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 82).⁹

Die ZuschauerInnen haben das Gefühl mittendrin zu sein und ihnen wird durch den Film ein Spiegel vorgehalten, indem sie sich selbst wieder erkennen.

“Jetzt eröffnen sich ungeahnte Möglichkeiten, dem hastig dahineilenden städtischen Leben und Treiben in einem dunklen Raum auf heller Leinwand wieder und wieder zu begegnen.“ (Möbius/ Vogt 1990: 11).

Außerdem bietet die Stadt auch eine unerschöpfliche Menge an Filmmaterial.

„[...] la città offre al cinema un territorio privilegiato in cui sperimentare, collaudare e verificare i propri modi di rappresentazione del visibile, soprattutto in relazione a certe peculiarità del linguaggio cinematografico come il ritmo, la tensione verso la sinfonia visiva, la fluidità di spazio e tempo, la commistione di vero e simbolico, di quotidiano e eccezionale.“ (Canova 2005: 1).¹⁰

⁹ Das Kino tritt der Stadt entgegen, indem es auf all die Künste aufbaut, die ihm vorausgegangen sind und es scheint seine eigene Identität und Autonomie zu finden. [...] Die Regisseure beginnen durch die Straßen zu gehen, die Stadt nähert sich, wird fast ein greifbares Objekt, ein privilegiertes Theater, welches zum Hintergrund und zur Erläuterung wird für noch mehr dramatischere Themen. Natürlich haben es die neuen Technologien erlaubt, die Stadt unter anderen Aspekten aufzunehmen. Luftaufnahmen, immer höher entwickelte Objektive, welche eine bessere Tiefenschärfe zulassen, der Gebrauch des Zooms, der in den Raum eindringt, erlauben es die Stadt zu gebrauchen, sie zu analysieren und den semantischen Wert zu erhöhen.

¹⁰ [...] Die Stadt ermöglicht dem Kino ein privilegiertes Territorium, in welchem es seine Möglichkeiten, das Sichtbare darzustellen, ausprobieren, testen und überprüfen kann, vor allem in Bezug auf bestimmte Besonderheiten der Filmsprache wie z.B. den Rhythmus, das Streben nach einer visuellen Symphonie, die Flüssigkeit von Raum und Zeit, die Vermischung von Realem und Symbolischem, von Alltäglichem und Außergewöhnlichem.

Filme können Städte abbilden so wie sie sind, aber auch neu erfinden.

„Il cinema mette assieme la città fisica e la città delle relazioni, la città soggettiva e la città sociale, la città della memoria e la città del futuro, la microfisica dello spazio e le grandi dimensioni territoriali, sia quando esso testimonia dell'ordine della realtà, sia quando osa al limite dell'impossibile. In secondo luogo l'immaginario cinematografico reinventa, attraverso la manipolazione della spazio-temporalità della città, un nuovo testo urbano nel film, costruendo una scrittura di immagini in grado di sollecitare l'immaginario collettivo in maniera del tutto nuova rispetto alla parola e alla scrittura.“ (Catò/ Galbiati 2006: 1).¹¹

Für die Zuschauenden entsteht durch den Spielfilm ein narrativer Filmraum, der mit einer eigenständigen Geschichte und Topographie verknüpft wird. Der Blick wird jedoch durch die Kamera gelenkt. Die vorgegebene Realität, die der Film darstellt, wird somit zur Repräsentation einer Inszenierung. Fröhlich betont den Unterschied in der Wahrnehmung von ein und derselben Straße durch einen Menschen, der durch diese Straße geht und durch den Menschen, der diese Straße durch die Kamera sieht. Ein Spaziergang durch eine neue unbekannte Stadt und der Blick durch die Kamera auf eine neue Stadt haben sicher viel Ähnliches (Fröhlich 2007). „Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesagten Bilder geknüpft“ (Kracauer 1987: 52). Jeder einzelne Mensch, der durch die Stadt geht oder in ihr wohnt, entziffert diese Bilder auf seine eigene Art und Weise. Es gibt gewisse Orte, die für eine Person eine ganz bestimmte Bedeutung haben, verursacht durch ein bedeutungsvolles Erlebnis oder eine besondere Begegnung. Ein Film hingegen entziffert bestimmte Orte und verleiht ihnen eine für das gesamte Publikum gültige Bedeutung (Fröhlich 2007). Filme machen Städte sichtbar (Majchrzak 1989) und geben somit den Menschen die Möglichkeit durch das Sehen von Filmen neue, unbekannte Orte zu entdecken und zu erkunden. Das Filmpublikum wird durch den Raum geschickt und kann sich somit auf eine imaginäre Reise begeben (Bruno 2005). „Der Film kreiert Raum zum Anschauen, Sehen und Schlendern. [...] Der Filmzuschauer ist ein Kenner des Raums - ein Tourist“ (Bruno

¹¹ Das Kino verbindet die physische Stadt mit der Stadt der Beziehungen, die subjektive Stadt mit der sozialen Stadt, die Stadt der Erinnerung und die Stadt der Zukunft, die Mikrophysik des Raumes und die großen territorialen Dimensionen, wenn es sowohl die Ordnung der Realität bezeugt, als sich auch an die Grenze zum Unmöglichen wagt. Weiters erfindet die filmische Vorstellungswelt durch die Manipulation von Raum und Zeit der Stadt den städtischen Inhalt in Film neu, indem sie eine neue Schrift von Bildern konstruiert, welche in der Lage ist die kollektive Vorstellungswelt in einer Art und Weise anzuregen, die zur Gänze neu ist im Vergleich zum Wort oder zur Schrift.

2005: 121). Filme erschaffen Orte und geben ihnen bestimmte Bedeutungen, und diese wiederum beeinflussen unsere Wahrnehmung.

„Fragmentarisierende, in verschiedenen Räumen gewonnene Perspektiven und die Montage von Kamerafahrten mit verschiedenen Standpunkten und Rhythmen bestimmen den Film [...]. Veränderungen von Höhe, Größe, Blickwinkeln und Maßstab der Ansichten ebenso wie der Geschwindigkeiten sind Bestandteil der Filmsprache, ihrer Einstellungen, Schnitte und Kamerabewegungen. [...] Die Kamera verdoppelt die Bewegung des Fahrzeugs. Wie in den frühen Reisefilmen werden wir buchstäblich mitgenommen.“ (Bruno 2005: 121).

In der Stadtvisualisierung entstehen die verschiedensten Städtebilder, je nachdem, auf welche Art und Weise die Stadt in einem Film dargestellt wird. „Um Orte fassbar zu machen, müssen Filme Geschichten erzählen“ (Truninger 2009: 133).

4.2. Die Großstadt - Fluch oder Segen

Meistens erfährt die Stadt in ihrer Konnotationen die Extreme zweier Gegenpole. Die Bedeutung wechselt zwischen einem abschreckenden, bedrohlichem Moloch aus Beton, der die Menschen verschlingt und einer glänzender Metropole am Puls der Zeit, die mit ihren touristischen Highlights sehr anziehend wirkt. Entweder wird die Stadt einem Ort des Unterganges und des Verfalles gleichgesetzt, oder es wird das Potential zur wissenschaftlichen und kulturellen Entwicklung gesehen.

„Il cinema permette di ritagliare lo spazio urbano mutandone l'aspetto semantico. Il discorso cinematografico si sovrappone allo spazio architettonico generando nuovi campi semantici; si tratta, quindi, di un'azione di accumulo di significati.“ (Licata/Travi Mariani 1993: 10).¹²

Man kann im Wechsel dieser Konnotationen auch sehr gut einen Zusammenhang mit der jeweiligen wirtschaftlichen und politischen Situation sehen. Bereits in der Antike erkannten z.B. Sokrates und Aristoteles die enge Verbindung zwischen Stadt und Wissenschaft. Die Stadt wurde gleichgesetzt mit wissenschaftlichem Fortschritt und Wissensproduktion. Dieser alte Topos der Stadt als Ort des Fortschrittes und Kreativität erlebte vor allem in den 1970er

¹² Das Kino erlaubt ein Ausschneiden des urbanen Raumes, indem es den semantischen Aspekt verändert. Der Kinodiskurs ordnet sich dem architektonischen Raum über und schafft dadurch neue semantische Gebiete; es handelt sich also um eine Bedeutungsakkumulation.

Jahren eine Renaissance, nachdem ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts die Stadt auch im Zuge der schnellen Entwicklung durch die Industrielle Revolution lange Zeit als zu laut und störend empfunden worden war. Die Euphorie, mit der nun die Stadt als Ort der Kreativität wieder entdeckt wurde, an dem künstlerische, technische und wissenschaftliche Neuerungen entstehen, hing wohl auch mit ökonomischen Faktoren zusammen. So führte der wirtschaftliche Aufschwung der 70er Jahre in vielen Ländern Europas zu einem teilweise auch idealisiertem Bild der Stadt (Heßler 2007).

“Indem die Konzepte der »kreativen Stadt«, von der Komplexität der Stadt als einer Gesellschaftsform, als einer Form menschlichen Zusammenlebens abstrahieren und die »Stadt« in einen anderen Kontext transferieren, nämlich in den Kontext der Wissensproduktion, der Erzeugung technisch-wissenschaftlicher Innovationen, gerät die Stadt jedoch zum Topos, gar zu einer Metapher. Die »kreative Stadt« ist keine reale Stadt; vielmehr ist sie ein abstrahiertes Konzentrat, bestehend aus rhetorischen Figuren. Das meint, dass bestimmte Eigenschaften der Stadt ausgeschlossen, die Stadt von allen »Verunreinigungen« befreit wird, andere Eigenschaften dagegen eingeschlossen, überhöht und stilisiert werden.” (Heßler 2007: 41).

Mitscherlich sieht in der Stadt von Grund auf einen Nährboden für den Verfall und Untergang, obwohl die Stadt auch einen gewissen Reiz ausübt, vor allem auf jene, die nicht in der Stadt aufgewachsen sind.

“Die Großstadt ist, so heißt es, ein gefährliches Pflaster für den Fremden. Die Fremdheit, die Undurchsichtigkeit schafft Angst und Abenteuer. All diese Affekte gehen darauf zurück, daß die Großstadt, eben wie Babylon, die große Hure ist.” (Mitscherlich 2008: 149).

Dies resultiert aber oft auch aus dem mangelnden Angebot in der Provinz, das viele Menschen veranlasst hat, die Großstadt aufzusuchen.

“Wäre nämlich das Dorf nicht stickig, die Provinzstadt nicht so provinziell langweilig gewesen, so hätte dieser Zug in die großen Metropolen nie stattgefunden. Stadtluft hat ja tatsächlich zunächst einmal frei gemacht.” (Mitscherlich 2008: 150).

Aber letztendlich werden die Hoffnungen, die in die Großstadt gesetzt wurden, selten erfüllt. Für das Scheitern dieser Hoffnungen macht Mitscherlich jedoch die Menschen selbst

verantwortlich. Die Stadt und die Menschen, die in ihr wohnen, stehen zueinander in einer sich gegenseitig beeinflussenden Beziehung. Der Mensch prägt die Stadt, und die Stadt wiederum prägt das Leben der Menschen.

„Menschen schaffen sich in den Städten einen Lebensraum, aber auch ein Ausdrucksfeld mit Tausenden von Facetten, doch rückläufig schafft diese Stadtgestalt am sozialen Charakter der Bewohner mit.“ (Mitscherlich 2008: 9).

So wie sich die Menschen ihre Städte gestalten, so wirkt diese Art der Gestaltung wiederum auf die Menschen.

4.3. Arten der Stadtdarstellung

„Filmgenres behandeln Schau-Plätze und Bewegungsformen auf je spezifische Weise, und umgekehrt verändern sie unsere Wahrnehmung dieser (Schau-)Plätze“ (Bruno 2005: 117). Die verschiedenen Filmgenres haben jeweils ihre individuellen Strategien zur Stadtdarstellung. So gibt es auch viele stadtypische Filmgenres, die an spezifische Drehorte gebunden sind. Nächtliche Straßen, Hinterhöfe, Polizeireviere usw. sind typisch für Gangsterfilme, Detektiv-, Mafia-, oder Polizeifilme. Oft handelt es sich dabei um vereinheitlichte topographische Vorlagen, aber durch bestimmte Aufnahmen werden die Filme dann doch in einer konkreten Stadt angesiedelt (Majchrzak 1989). Weiters reicht die Stadtdarstellung auch von der dokumentarischen Darstellung über satirische Gesellschaftsstudien bis hin zu einem Sich-lustig-machen über eine Stadt (Brunner 2009). „Il rapporto tra cinema e città, come è ovvio, varia di volta in volta per ogni film“ (Licata/Mariani Travi“ 1993: 57).¹³

Unabhängig vom Genre unterscheidet Brunner in der Art der Stadtdarstellung drei Strategien. Er nennt zunächst den Einstieg über typische und bekannte Stadtansichten. Derartige Ansichten werden oft als Establishing Shots verwendet, um das Publikum darauf hinzuweisen, wo die Handlung des Films situiert ist. Eine weitere Strategie der Stadtdarstellung ist die Positionierung wichtiger Ereignisse des Films an touristisch ergiebigen und wiedererkennbaren Schauplätzen. Außerdem gibt es auch noch die Möglichkeit, die Darsteller selbst im Film eine Sightseeing Tour unternehmen zu lassen (Brunner 2009).

¹³ Das Verhältnis zwischen Kino und Stadt, wie es offensichtlich ist, ändert sich jedes Mal bei jedem Film.

Weitere Möglichkeiten der Stadtdarstellung werden auch im Film *Los Angeles plays itself* (2003) von Thom Andersen thematisiert. Hier wird unterschieden zwischen der *Stadt als Kulisse* (*The city as Background*), der *Stadt als Charakter* (*The city as Character*) und der *Stadt als Thema* (*The city as Subject*). Wenn die Stadt als *Kulisse* auftritt, befindet sie sich zwar im Hintergrund, hat jedoch eine Verbindung zur Erzählung. Hier spielt meistens der Wiedererkennungseffekt eine tragende Rolle. Die Zuschauenden sollen die Stadt (wieder) erkennen. Die Stadt kann aber auch als *Charakter*, also als handelnde Figur im Film auftreten, sodass sie primär am Plot teilnimmt. In diesem Fall wird der Handlungsort und dessen Architektur als Rollenträger direkt in die Handlung mit einbezogen und oft auch bereits im Titel genannt, wie z.B. *Roma* (1972) von Fellini, oder *Moskva slezam ne verit* (Moskau glaubt den Tränen nicht, 1980) von Vladimir Men'shov. Würdinger führt als Beispiel den Horrorfilm *The Haunting* (Bis das Blut gefriert, 1963) von Robert Wise an, in dem das Schloss selbst lebendig wird und spukt und somit zur eigentlichen Hauptfigur wird (Würdinger 2005). Von der Stadt als *Thema* kann gesprochen werden, wenn die gebaute Stadt in den Hintergrund tritt und die sozialen Realitäten der Menschen wichtig sind (Truniger 2009).

Eine derartige Trennung ist jedoch schwierig und nicht immer strikt durchführbar, denn die einzelnen Kategorien können sehr leicht verschwimmen. Wenn die Stadt zwar primär nur als Hintergrund konzipiert ist, spielt sie doch indirekt auch eine wichtige Rolle für den Film, da die *Mise-en-scène* meistens aus einem bestimmten Grund gewählt wird. Die Kulisse kann Stimmungen und psychologische Wirkungen erzeugen. Außerdem gibt eine Handlung, die in der Stadt situiert ist, auch immer einen Einblick in die sozialen Realitäten der Stadt (Truniger 2009). So sagt z.B. eine Wohnung einer Filmfigur sehr viel über deren sozialen Status, Geschmack usw. aus. Ansonsten kann die Architektur der Stadt auch als Symbol verwendet werden, z.B. der Kreml und das Colosseum für Macht, oder Bahnhöfe, die für eine Ankunft und einen Neuanfang, oder auch für ein Ende bzw. einen Abschied stehen können. Es wird also ersichtlich, dass prinzipiell jede Art von Kulisse eine Bedeutung für den Film hat und dessen Handlung unterstreicht (Würdinger 2005).

4.4. Die Topographie der Stadt

Die reale Topographie (griech. topos = Ort, graphein = schreiben, anschauliche Orts- und Landschaftsbeschreibung) (Wilpert 1955: 607) der Stadt wird im Film zu einer Topographie

der Gefühle, Stimmungen und Bedeutungen. „Es ist denn auch die Topographie, die die Dramaturgie in den Filmen vorgibt.“ (Bucher 2009: 20).

“Städte prägen sich uns gestalthaft ein, aber auch gleichsam in ihrer Anatomie. Wo immer wir uns durch die Gassen [...] bewegen, wir behalten ein Gefühl für das Ganze dieses Körpers, für seine Topographie.” (Mitscherlich 2008:33).

Die Stadt an sich liefert alle Attraktionen, die sich der Film zu eigen gemacht hat: Geschwindigkeit, Bewegung, Dynamik, Lichtspiele, Spiegelungen, Geräusche, Lärm, Musik. Orte, Straßen und Plätze dienen als Rahmen für persönliche Erlebnisse und erhalten dadurch eine neue Bedeutung, oder es werden umgekehrt Erlebnisse durch die bereits vorhandene Symbolik bestimmter Orte unterstützt. Im Film wird die reale Topographie der Stadt mit verschiedenen Gefühlen und Bedeutungen aufgeladen. Es gibt aber auch bestimmte Orte in der Stadt, die bereits mit bestimmten Symbolen assoziiert werden. „Es geht [...] darum, den Orten ihre Geschichte, ihr imaginäres Potential zu entlocken“ (Peitz 2004 nach Wolf 2009: 45). Es gibt Orte der Zuflucht, Orte der Verzweiflung, Orte der Angst, Orte der Einsamkeit, Orte der Gemeinschaft und der Begegnung, Orte des Zwangs, Albtraums, Orte der Liebe, des Glücks, der Dynamik (Dewald/ Loebenstein/ Schwarz 2010). Eine Straße kann für eine Bühne stehen, erlaubt aber die Offenheit des Blickes und kann alles ermöglichen, bestimmte Gebäude hingegen tragen bestimmte Bedeutungen in sich (Kaiser 2007). Beleuchtete Gebäude und Straßen in der Nacht können Orte der Zuflucht vor der Dunkelheit sein.

„Abends ist das ganze Stadtbild illuminiert. Verschwunden die Schienen, die Masten, die Häuser - ein einziges Lichterfeld glänzt in der Dunkelheit, eines von jenen, die dem Reisenden nachts Trost spenden, weil sie ihm die baldige Ankunft verheißen. Die Lichter sind über den Raum verteilt, sie harren still oder bewegen sich wie an Schnüren [...].“ (Kracauer 1987: 52).

Futuristische Architektur und Wolkenkratzer erinnern an Wirtschaft und Fortschritt, aber auch an apokalyptische Zukunftsvisionen (Fröhlich 2007). Stille einsame Gassen, leerstehende Häuser und der Untergrund werden zur Topographie des Verborgenen. Menschen, die sich verstecken oder unbemerkt bleiben wollen, suchen diese Orte auf. Brücken, Ufer und das Wasser sind oft Orte, die von Traurigen, Nachdenklichen oder Verzweifelten aufgesucht werden. Spiegelungen können zu Verwirrung führen, Glas zu Durchsichtigkeit und Enthüllung, z.B. wenn jemand durch eine Scheibe beobachtet wird. Die Stadt allgemein kann

ein Ort der Einsamkeit, aber auch ein Ort der Begegnung, der Freundschaft und der Liebe sein, ein Ort der Masse, des Tempos und der Beschleunigung (Dewald/ Loebenstein/ Schwarz 2010).

„Die ureigenste mediale Eigenschaft und der Vorzug des Films, Bewegung zeigen zu können, gelangen gerade im Zusammenhang mit Stadtdarstellungen eindrucksvoll zur Geltung.“ (Békési 2010: 32).

Besonders wichtig in der Stadtdarstellung ist die Kameraführung. Die Kamera wird subjektiv eingesetzt z.B. aus einem fahrenden Auto oder aus der Sicht eines Fußgängers auf seine Umgebung (Wolf 2009). Wobei hier auch erwähnt werden muss, dass sich der Blick durch die Kamera und der Gegenstand oder der Ort, auf den die Kamera blickt, gegenseitig beeinflussen. Dies stellt auch Wolf fest, indem sie erkennt,

„[...] dass es nicht alleine auf den Gegenstand, sondern vielmehr auf den Blick darauf ankommt. Häufig jedoch macht erst der Gegenstand eine besondere Sichtweise möglich - wie die Handlungsorte in ihren Filmen. [...] Es sind Orte, für die es noch keinen Kanon an Blicken und Bildern gib. Es braucht ein neues Sehen, um sich vom Alten zu trennen.“ (Wolf 2009: 48).

5. Der Drehort

Die Frage nach der Bedeutung des Drehortes Stadt hat sich auch Stallmann-Steurer gestellt.

„Wann und vor allem wie und mit welchem Sujet haben die Regisseure auf bekannten Plätzen, Straßen oder vor Bauwerken einer Stadt gedreht und welche Wirkung hat die Wahl der vielleicht eher willkürlich gewählten Örtlichkeiten auf den Rezipienten?“ (Stallmann-Steurer 2001: 27).

Die Wahl des Drehortes kann sehr gut von dem Wunsch geleitet werden, der Handlung noch eine besondere Bedeutung zukommen zu lassen und sie durch den Drehort zu unterstützen. Wie bereits im vorhergehenden Kapitel deutlich wurde, birgt die Stadt ein riesiges Potential an Darstellungsmöglichkeiten und kann somit die Handlung in vielerlei Hinsichten unterstützen.

„Eine Straße, die als Hintergrund zu einem Streit oder einer Liebesaffäre dient, kann sich in den Vordergrund drängen und eine berauschende Wirkung ausüben.“ (Kacauer 1964: 393).

Dabei wird filmischer Raum zunächst mit der Kamera erzeugt und dann durch die Tonebene der Geräusche und Musik erweitert, wodurch Emotionen und Bedeutungen hervorgerufen werden (Békési 2010).

5.1. Die *filmische Stadt*

Grafe spricht von einer *filmischen* oder *kinematografischen* Stadt, wenn diese im Film nicht nur die Funktion einer Kulisse einnimmt, sondern auch eine dramaturgische Funktion und handlungsbestimmende Größe, und dadurch handelnd ins filmische Geschehen eingreift (Grafe 1987). Auch Vogt vertritt die Meinung, dass von einer *filmischen Stadt* erst dann gesprochen werden kann, wenn sie ganz bewusst als Figur im Film auftritt und nicht nur die Funktion als Schauplatz oder Kulisse einnimmt (Vogt 2001). „Die Stadt im Film, da, wo sie wirklich filmisch relevant erscheint, greift immer ins Geschehen ein und definiert den Film mit“ (Grafe 1987: 398). Die Stadt kann das Leben der Filmfiguren bestimmen und ihre Handlungsweisen beeinflussen,

„[...] da es in jedem Genre mit urbaner Topografie darauf ankommt, Stadt und Figuren als sich wechselseitig ineinander spiegelnde und brechende Folien zu inszenieren, um auf diese Weise auch die Innenwelt der Figuren in Bildern erzählen zu können, entsteht schon beizeiten das Bedürfnis zur Einbeziehung städtischer Sichtbarkeit in die Darstellung psychischer, emotioneller etc. Befindlichkeit der handelnden Figuren.“ (Vogt 2001: 17).

Fröhlich baut diese Definition weiter aus, indem er auch die Betrachtenden miteinschließt. Er sieht in einer *filmischen Stadt* das

„[...] komplexe Gefüge an Raumbedeutungen [...], das durch filmische Inszenierungen geschaffen wird und das vom Betrachter als diegetischer Raum zu einem Stadtraum mit einem eigenen historisch-geographischen Hintergrund zusammengefügt wird.“ (Fröhlich 2007: 124).

Auch Békési spricht von einer *filmischen Stadt*, indem er die Zuschauenden miteinschließt und sie somit auch zu einer wichtigen Komponente des Films macht.

„Filmische Stadt entsteht vielmehr in einer Interaktion zwischen physisch-materiellen Gegebenheiten, medialer Darstellung und den mentalen Prädispositionen der Zuschauer. Die jeweiligen Realitätsverhältnisse befinden sich in einem Wechselbezug. [...] Letztlich kreieren jedoch Filme ihre eigenen filmischen Räume und Städte, die im Grunde künstlich, zugleich aber auf ihre Art wirksam und damit ‚real‘ sind.“ (Békési 2010: 27).

Bei der filmischen Stadt kann auch unterschieden werden zwischen einer realen Stadt wie z.B. Rom oder Moskau und einer filmisch inszenierten, fiktionalen Stadt (Kos 2010) wie z.B. Metropolis.

„Anche nel rispetto alle ripresa della città il cinema si è comportato in maniere molto differenti: le città possono essere costruite o ricostruite in studio, cioè nel luogo essenziale del cinema, la sua «matrice» - per così dire - oppure essere riprese dal vero.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 7).¹⁴

Canova hat diesen Unterschied ebenfalls festgestellt.

¹⁴ Auch bezüglich der Aufnahme der Stadt hat sich das Kino auf sehr verschiedene Art und Weise gezeigt: Die Städte können im Studio gebaut oder nachgebaut sein, d.h. im grundlegenden Raum des Kinos, seiner «Matrix» - um es so zu nennen - oder es können reale Orte aufgenommen werden.

„[...] ci sono due approcci diversi che il cinema ha elaborato nel corso della sua storia nei confronti della città: da un lato la riscrittura delle città reali, dall'altro la progettazione e la creazione di vere e proprie città di fondazione, che non esistono se non nello spazio virtuale del seto e dello schermo cinematografico.“ (Canova 2005:1).¹⁵

5.2. Die *verfilmte Stadt*

Im Film wird eine künstliche Stadtrealität erzeugt, auch wenn es sich um eine reale Stadt handelt.

“Der Film, der im natürlichen Dekor spielt, nimmt ein Stück eines realen Gewebes und verbindet es mit einem künstlichen. Das ist dann auch der Moment, wo man von der ‘verfilmten Stadt’ reden kann.“ (Grafe 1987: 402).

In der Darstellung tritt die Stadt einerseits als konkretes Abbild eines Ortes auf, aber gleichzeitig auch als Phantasieort, denn Filme verwandeln die reale Stadt in einen Ort der Fiktion. So muss also zwischen Filmrealität und wahrer Realität unterschieden werden (Majchrzak 1989).

„Filmische Stadtansichten sind immer Stadterfindungen. Als solche fundieren sie das Wahrnehmungsdispositiv Stadt, das den multiperspektivischen Zusammenhang aus Stadt-Sujet, Figurenperspektive, narrativer Perspektive und Perspektive des Zuschauers herstellt. Immer geht es um diese künstlich errichtete Gegenständlichkeit der RaumZeit und um den Handlungsspielraum der darin sich bewegendenden beziehungsweise stillgestellten Figuren.“ (Vogt 2001: 12).

Einerseits wird in Filmen eine Stadtrealität erzeugt, die weit entfernt liegt vom Alltag in der Stadt, oft aber wird eine Geschichte erzählt, wie sie sich wirklich in einer Stadt zutragen könnte. „Auf vielerlei Weise lebt die Stadt auf der Leinwand genau so wie auf der Straße.“ (Bruno 2005: 117). Im unaufhörlichen Strom der Großstadt ereignen sich einzelne Schicksale, die durch den Film sichtbar gemacht werden.

„Der Film vermag es, eine Parallele bzw. Metaebene zu unserer alltäglichen Wahrnehmung und dem Leben schlechthin zu erreichen, die das bewahrende Einfrieren des einzelnen Photos bei weitem übersteigt.“ (Kaiser 2007: 81).

¹⁵ Es gibt zwei verschiedene Herangehensweisen an die Stadt, die das Kino im Laufe seiner Geschichte erarbeitet hat: Einerseits die Wiedergabe der realen Städte und andererseits die Planung und die Schaffung von reinen Gründungsstädten, die nur im virtuellen Raum des Sets und auf der Filmleinwand existieren.

In den beiden Filmen *Rusalka* und *Cover Boy*, die für diese Arbeit ausgewählt wurden, befinden sich die DarstellerInnen in realen Städten, in Moskau und in Rom und ihr Schicksal könnte sich teilweise wirklich so zutragen. Durch die subjektive Wahrnehmung durch die Kamera wird eine eigene Realität konstruiert. Die Filme erzählen Geschichten im Jetzt, in der Gegenwart, und zwar Geschichten, wie sie sich im Alltag einer kapitalistischen Gesellschaft zutragen könnten (Wolf 2009).

„Die Filme nähern sich einer Realität an - auch einer räumlichen - und liefern uns dadurch Inhalte und Sichtweisen für das bisher Unbekannte. [...] Mit ihrem Blick aber prägen diese Filme unsere Wahrnehmung urbaner Landschaften. Wesentlich ist hierbei, dass die FilmemacherInnen eine Haltung auch gegenüber den Nicht-Orten um uns gefunden haben, die sie filmisch kommunizieren [...]“ (Wolf 2009: 41).

5.3. Der Stadtfilm

Der Begriff *Stadtfilm* wird häufig verwendet für Spielfilme mit einem ersichtlichen Stadtbezug, oft ist dabei auch bereits im Filmtitel der Name der Stadt enthalten, z.B. *Mamma Roma* (1962) von Pasolini oder *Novaja Moskva* (Das neue Moskau, 1938) von Alexandr Medvedkin. Ebenso gilt er für dokumentarische Filme wie *Čelovek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Filmkamera, 1929) von Vertov oder Ruttmans *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), welche das Leben in der Stadt und die Stadt als architektonisches Ensemble beobachten und analysieren. Trotz der großen Anzahl an Filmen, in denen die Stadt in der einen oder anderen Form vorkommt, gibt es keine offizielle Kategorie oder kein Genre des Stadtfilms (Vogt 2001).

5.4. Die Stadt als Handlungsraum

Tritt die Stadt in einem Film als Handlungs- und Erzählraum auf, werden durch die Montage neue Topographien, Entfernungen und Größenverhältnisse geschaffen, neu definiert und für die Handlung des Films verändert. Die Architektur wird in Relation zu den handelnden Figuren und den Fortgang der Geschichte erzählt (Dewald/Loebenstein/Schwarz 2010).

„Bauwerke oder Straßenzüge greifen über die Art, diese ins Bild zu setzen, auf vielfältige Weise in das Geschehen ein. Sie schaffen für das Publikum Orientierungen in mehrfachem Sinn: Sie charakterisieren Figuren, etablieren

Handlungsräume, konturieren Gefühlszustände, verdichten sich zu Spannungslandschaften oder unterstreichen als Attraktionen den Möglichkeitssinn des Kinos.“ (Dewald/Loebenstein/Schwarz 2010: 13)

Das Kino begegnet der Stadt auf zwei Arten, der Stadt als Kulisse und der Stadt als soziales Umfeld.

„Da una parte la città è trattata come elemento formale-scenografico; dall'altra parte è considerata come contenitore sociale, quindi, in sostanza, come luogo rituale.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 5).¹⁶

5.5. Funktionen der Stadt im Film

Stadtfilme sind offensichtlich sehr beliebt, wie auch die hohe Zahl der in Städten spielenden Filme belegt. Hier spielt vor allem die realistische Komponente eine wichtige Rolle, die Einbettung von Handlungen in die Alltagswelt (Majchrzak 1989). Die Stadt liefert außerdem eine Vielzahl an verschiedensten Drehorten. Es kann sowohl mit dem Einsatz von Stereotypen und Klischees als auch mit unbekannten Orten gearbeitet werden. Das Miteinbeziehen von Sehenswürdigkeiten und eindrucksvoller Architektur hat durchaus eine ästhetische Funktion. Die Wahl, den Drehort in einer Stadt zu positionieren, senkt außerdem den Kostenfaktor im Vergleich zu aufwendigen Studiokulissen. Zusätzlich freut sich das Publikum beim Wiedererkennen der eigenen Stadt bzw. der Stadt, die es im Urlaub, auf Reisen oder bei sonstigen Aufenthalten kennengelernt hat, und beim Anblick von Gebäuden und Plätzen, an denen es selbst schon oft vorbeigegangen ist. Die Wiedererkennung der Stadt schafft Nähe zum Film und macht ihn realistisch (Würdinger 2005).

¹⁶ Einerseits wird die Stadt wie ein formales Bühnenbild behandelt, andererseits wird es auch als sozialer Behälter betrachtet, also in seiner Substanz als ritueller Ort.

6. Flaneure im Film

Die Flanerie, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts von Charles Baudelaire und zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Walter Benjamin beschrieben wird, ist eine besondere Form der Stadtwahrnehmung und der Beobachtung der Metropolen. Der flanierende Mensch fühlt sich auf der Straße und in der Menschenmasse zu Hause.

„Für den vollkommenen Flaneur, für den passionierten Beobachter ist es ein ungeheurer Genuß, in der Masse zu hausen, im Wogenden, in der Bewegung, im Flüchtigen und Unendlichen. Außerhalb seines Heims zu sein, und doch sich überall bei sich daheim zu fühlen; die Welt zu sehen, im Mittelpunkt der Welt zu sein, und der Welt verborgen zu bleiben: [...]“ (Baudelaire 1994: 297f).

Der Mensch steht dem Fortschritt und der neuen Dynamik mit staunendem Blick gegenüber (Kaiser 2007). Der/die FlaneurIn, der/die MüßiggängerIn, spaziert durch die Stadt und nimmt sie im Gehen auf eine sehr bewusste Art und Weise wahr.

“In so far as the turbulent space of the modern city was experienced as labyrinthine and disorientating, the flâneur's existence was marked by melancholic nostalgia for a lost (or impossible) world, and by a sense of impotence at the interminable deferral of any sense of arrival at a destination.” (Clakre 1997:5).¹⁷

Es handelt sich um ein Phänomen, das sich in der Großstadt, vor allem in Paris entwickelt hat, und war eine eigene Art, der Stadt mit ihrer Architektur und ihrem ganzen Wesen gegenüberzutreten und wird nicht nur von Benjamin als rauschähnlicher Zustand beschrieben. „Ein Rausch kommt über den, der lange ohne Ziel durch Straßen marschierte.“ (Benjamin 1982: 525).

„Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zu Hause ist. Ihm sind die glänzenden emaillierten Firmenschilder so gut und besser ein Wandschmuck wie im Salon dem Bürger ein Ölgemälde.“ (Benjamin 1974: 539).

¹⁷ So lange der turbulente Raum der modernen Stadt labyrinthartig und orientierungslos wahrgenommen wurde, war die Existenz des Flaneurs gekennzeichnet durch eine melancholische Nostalgie nach einer verlorenen (oder unmöglichen) Welt, und durch ein Gefühl von Machtlosigkeit gegenüber dem endlosen Aufschub des Gefühls, an einem Ziel anzukommen.

Von der Faszination, die eine Stadt auf einen Menschen ausüben kann, war auch Kracauer ergriffen, und auch er beschreibt das Wandern durch die Straßen wie einen Rausch.

„Der Straßenrausch, der mich in Paris immer ergreift. Damals, als ich der Straße begegnete, verbrachte ich vier Wochen ganz allein in Paris und lief jeden Tag mehrere Stunden durch die Quartiere. Es war wie eine Besessenheit, der ich nicht zu widerstehen vermochte. [...] Ich genoß sie blindlings und ließ mich von ihnen verbrauchen, und kehrte ich auch stets matt von den Ausschweifungen heim, so hielt mich doch nichts davon zurück, meiner Leidenschaft am anderen Tag wieder nachzugeben.“ (Kracauer 1987: 7).

6.1. Die Filmkamera als Flaneur

Die Verbindung von der Flanerie zum Film ist ersichtlich, da im Flanieren wie im Film die visuelle Komponente entscheidend ist. So wird nämlich die Kamera selbst zur Flaneurin und geht über Plätze, an Gebäuden vorbei und durch die Straßen. Kaiser spricht dabei vom *Kameraflanieren*. In diesem Straßenrausch entstehen Bilder durch die Wechselwirkung von Gehen und Sehen (Kaiser 2007).

„Die bewusstseinstheoretische Bedeutung von Gehen und Sehen rückt hier immer mehr ins Blickfeld und lässt gerade in der Flaneurpraxis eine besondere Ausübungsart dieser vermuten. Wahrnehmungen als Produkte des Sehens lassen sich in bestimmter Weise als Bilder beschreiben, die gerade durch die Wechselwirkung von körperlichen Tätigkeiten des Sehens und Fortbewegens hervorgerufen werden.“ (Kaiser 2007:13).

Durch die Kamera findet zudem noch eine verdoppelte Wahrnehmung von Gehen und Sehen statt, „[...] die Sehen und Gehen in neue virtuelle Dimensionen überführt.“ (Kaiser 2007: 19).

„Der bewegte Blick der Flanerie, der im Kino in gedoppelter Weise im virtuellen Blick des Betrachters reproduziert wird, verweist auf einen vielschichtigen Modus des Sehens, der Zeit und Raum in offener und alinearer Weise zueinander in Bezug setzt.“ (Kaiser 2007: 63).

Der/die FlaneurIn geht bei seiner/ihrer Tätigkeit eine besondere Beziehung zur Stadt ein, denn der flanierende Blick ist ein Austausch mit der urbanen Landschaft.

„Topographie und Wahrnehmung wirken hier gegenseitig aufeinander ein und schaffen immer veränderliche metropolitane Konfigurationen des Raumes [...]“. (Kaiser 2007: 9).

6.2. Das Publikum als Flaneur

Bruno beschreibt den Zusammenhang zwischen der Flanerie und dem Sehen eines Film, indem sie das Sehen eines Films als imaginäre Form des Flanierens bezeichnet.

„Weil das Bummeln und Schlendern dem Kino von Anbeginn an eingeschrieben war, wurde das Sehen von Filmen zu einer imaginären Form des Flanierens [...]“. (Bruno 2005: 113).

Auch dieser Zusammenhang zwischen Flanerie und Film ist offensichtlich. Das Publikum sieht, wie Figuren in einem Film sich in einer Stadt bewegen und sich Gefühle in bestimmten Orten oder Gebäuden widerspiegeln. DarstellerInnen gehen oder laufen durch die Stadt und ihr Sinneszustand wird von den Straßen und Gebäuden reflektiert. Der Regen, der Beton und die grauen tristen Fassaden können genau die Traurigkeit ausdrücken, die die Hauptperson gerade fühlt. Ist die Person hingegen glücklich, scheint diese Glückseligkeit in den Sonnenstrahlen, die sich auf schönen Fassaden brechen oder sich im Wasser spiegeln, zum Ausdruck zu kommen. Die ProtagonistInnen bewegen sich durch die Stadt und lassen sich von ihr leiten.

„Wenn sich die Protagonisten bewegen, verändert sich der Bezug zu ihrer Umgebung am stärksten. An der Position der Figuren im urbanen Raum des Bildraums lassen sich Ereignisse ihres Inneren ablesen. Je leerer, verwaister der Ort, desto weniger steht er in Bezug zu identitätsstiftenden Momenten durch den Menschen. Die Räume verändern sich mit den Figuren, die sie durchqueren, folglich auch durch deren Verhalten. Das Gefühl für einen Raum kann sich dabei verändern, seine angebliche Identität einer Mutation unterzogen werden.“ (Kaiser 2007: 62).

7. Geschichtlicher Blick: Von den Anfängen der Stadtvisualisierung bis heute

Am Ende des 19. Jahrhunderts steht das neue Medium Film, das zunächst sowohl künstlerisch als auch technisch unerfahren ist, der Großstadt als einer sozialen und technischen hochkomplexen Wirklichkeit noch unbeholfen gegenüber und kann ihr nur staunend entgegen treten. Aber bereits mit der Jahrhundertwende beginnt die Kamera die Straßen, Gassen, Plätze und Häuser der Stadt zu entdecken und zu erkunden (Möbius/ Vogt 1990).

Die Stadtdarstellung ist international für das Kino interessant, und aus diesem Grund sollen in dieses Kapitel verschiedene Filme mit einbezogen werden, die wesentliche Beiträge zu ihrer Entwicklung geleistet haben.

7.1. Der Film als Dokumentation

In den ersten Filmen mit einem ganz konkreten Stadtbezug, die meistens keine Spielhandlung aufweisen, nimmt die Kamera eine dokumentarisch-beobachtende Funktion ein (Stallmann-Steurer 2001). So zeigen z.B. Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927) und Vertovs *Človek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Filmkamera, 1929) durch die Kombination alltäglicher Bilder in einer komplexen Montage die neue Intensität des geschäftigen Treibens und das Gefühl des modernen Großstadtlebens (Strathausen 2003). Es geht einfach darum, die Stadt und ihr Leben darzustellen.

„[...] ihr Material ist die Wirklichkeit. [...] Nichts geringeres will der Mann mit dem Kinoapparat darstellen als das Leben. Das Kollektivleben einer Stadt.“ (Kracauer 1974: 88f).

Vertov betrachtet die Stadt mit einer sehr optimistischen Sichtweise. Für ihn ist die Stadt ein Raum, in dem es viele geheimnisvolle Orte zu entdecken gibt, und er betont die schönen Aspekte des Alltags, des Aufstehens in der Früh und des Nachgehens der gewohnten alltäglichen Tätigkeiten.

„Wir entdecken die Seelen der Maschinen, wir sind verliebt in den Arbeiter an der Werkbank, verliebt in den Bauern auf dem Traktor, den Maschinisten in der Lokomotive.“ (Vertov 1967: 5).

Vertov gibt die Dynamik der Stadt wieder, indem er einfach den der Stadt immanenten Rhythmus und die Bewegung der Dinge und Menschen darstellt.

„Filmarbeit ist die Kunst der Organisation der notwendigen Bewegungen der Dinge im Raum, wobei das rhythmische, künstlerische Ganze den Eigenschaften des Materials und dem inneren Rhythmus eines jeden Dinges angepaßt wurde.“ (Vertov 1967: 6).

Strathausen betont, dass diese Filme charakterisiert sind durch eine tiefe Schizophrenie zwischen dem Wunsch, die Entwicklung der Stadt und die moderne Urbanität zu feiern und gleichzeitig die Entfremdung und die Leere in der weltstädtischen Erfahrung sichtbar zu machen (Strathausen 2003).

Die Stadt und der Film entwickeln sich in Hinblick auf die technischen Neuerungen gemeinsam weiter. Neue Verfahren in der Montage und Aufnahme schaffen es auch mit den Entwicklungen der Stadt mitzuhalten. Um die Dynamik der Stadt umzusetzen, sucht der Film nach neuen Möglichkeiten. Kameras werden auf Eisenbahnen, Straßenfahrzeugen usw. positioniert um die Mobilität zu imitieren (Bruno 2005). Unterschiede ergeben sich jedoch in der Wahrnehmung der technischen Entwicklungen. Die Art der Darstellung variiert zwischen dem positiven Blick auf den Entwicklungsprozess und Fortschritt und dem kritischen, ängstlichen Blick in die Zukunft (Möbius/ Vogt 1990).

7.2. Expressionismus im deutschsprachigen Raum

Nach den dokumentarischen Stadtdarstellungen stellt sich sehr bald die Frage nach der Beziehung des Menschen zur Stadt. Wie findet sich der Mensch, der in der Stadt lebt, in der Hektik zurecht? Wie geht er mit dem schnellen Entwicklungsprozess und dem Umbruch zur modernen Großstadt um (Möbius/ Vogt 1990)?

“Nach den dokumentarischen Streifen über die Stadt beginnt die Geschichte der Stadt im Spielfilm mit den naturalistisch inspirierten Filmen [...]. Zwischen die sentimental Geschichten [...] werden dokumentarische Straßenszenen eingefügt, um die Wahrscheinlichkeit der Handlung zu beglaubigen. Erst mit den expressionistischen “Straßen- und Milieufilmen” wird das Thema “Stadt und Mensch” explizit gestellt [...]. Es sind die ersten abendfüllenden Kinoerlebnisse, in denen sich Psyche (der einzelne in seinen Beziehungen) und Stadt (die

Hinterhöfe und Hintertreppen, der Verkehr in den Straßen usw.) von nun an untrennbar ineinander verflechten.” (Möbius/ Vogt 1990: 13).

Besonders interessant wurden die Städte für die expressionistischen FilmemacherInnen, welche die Stadt wie ein Monster und sehr bedrohlich darstellten, so wie etwa *Das Kabinett des Dr. Caligari* 1920 von Robert Wiene oder *M, eine Stadt sucht einen Mörder* 1930 von Fritz Lang.

„È importante prendere in considerazione la città del cinema espressionista anche perché essa acquista una connotazione di luogo alienante, di fabbrica di mostri.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 12).¹⁸

Viele expressionistische Filme wurden aber auch im Studio gedreht, als Kulisse dienten künstliche Räume mit aufgebauter Architektur, die meistens an ein Bühnenbild erinnert, wie z.B. *Metropolis* 1927 von Fritz Lang. Langs Blick auf die Stadt ist phantastisch-utopisch. In seinem Film, der die Probleme des Raumes, der Wohnung, des Verkehrs und die Probleme der Zeit, das Verhältnis von Arbeits- und Freizeit thematisiert, übt Lang Kritik an der industriellen Massengesellschaft und endet in einer dämonisierenden Utopie (Möbius/ Vogt 1990).

“Wer [...] über die Stadtgestalt der Zukunft nachdenkt, tut gut daran, sich darüber klar zu werden, daß auch die Primärgruppen menschlichen Zusammenlebens nicht etwas sind, dessen Form ein für allemal feststeht.” (Mitscherlich 2008: 164).

Ein weiteres Beispiel einer futuristischen Großstadtvision kommt aus der Sowjetunion, bereits vor *Metropolis*. Vor der aufwendigen Kulisse einer modellierten hochmodernen Stadt dreht Jakov Aleksandrovič im Jahre 1924 die Sciencefiction-Satire *Aelita*. Der Film handelt von dem jungen Ingenieur Los, der in eine Traumwelt flüchtet, nachdem er seine Frau einer Affäre verdächtigt. Mit dem Rotarmisten Gussev fliegt er in einer selbstgebastelten Rakete in eine Stadt auf dem Mars, wo Los die Königin Aelita kennenlernt und Gussev die Sklaven der Mars-Metropole befreit und eine Sowjetrepublik gründet. Auch hier ist die moderne Mars-Großstadt aus Beton und Glas zunächst negativ belegt, jedoch mit einem anderen Ziel. Sobald sich die Stadt nämlich innerhalb des neuen Wertesystems befindet, wird sie positiv bewertet (Urussowa 2004).

¹⁸ Es ist wichtig, die Stadt des expressionistischen Kinos in Betracht zu ziehen, auch weil diese die Konnotation eines Ortes der Verfremdung, der Monsterfabrik annimmt.

7.3. Film Noir in den USA

Durch die Entwicklung des Tonfilms in den 30er Jahren wurde vermehrt das Studio der Stadt als Drehort vorgezogen, um störende Nebengeräusche wie Straßenverkehr usw. zu umgehen. Kracauer kritisiert dies, denn seiner Meinung nach könne der gewählte Hintergrund auch mit seinen Geräuschen eine besondere Wirkung verursachen (Kracauer 1964 nach Stallmann-Steurer 2001). Mit der Erfindung des Magnettons in den 40er Jahren verlagerte sich der Drehort wieder in die Stadt. In dieser Zeit erlangte der amerikanische Gangsterfilm vor allem in seiner Ausprägung des Film Noir seine Blüte. Die Figuren des Film Noir bewegen sich oft in dunklen Gassen und düster ausgeleuchteten Räumen.

„Die meisten Film noirs spielen in Stadtlandschaften, v.a. in Los Angeles, New York und San Francisco. Die Großstadt mit den Lichtkreisen unter Straßenlaternen, düsteren Gassen, dem Gedränge schemenhafter Menschenmassen und nassen, schmutzigen Straßen bildet eine ideale Bühne für die alptraumhaften Ereignisse dieser Filme.“ (Silver/Ursini/Duncan 2004: 19).

Im Film Noir wird die Stadt oft Schauplatz von Verschwörung und Verrat, von Mord und Verbrechen.

“Die Stadt wird als Fluchtraum und Versteck dargestellt, aber auch als eine überdimensionale Macht, die dem Verbrechen allwissend gegenübersteht und es in seinem Labyrinth verschluckt.” (Stallmann-Steurer 2001: 28).

Die Darstellungsweise der Stadt in diesen Filmen hat zur Prägung des Klischees von Metropolen als anonyme Ballungszentren ohne Lebensqualität und hoher Kriminalitätsrate beigetragen. Auch der Bekanntheitsgrad des New Yorker Stadtteils Manhattan lässt sich auf die zahlreichen Filme zurückführen, die dort in dieser Zeit gedreht wurden (Stallmann-Steurer 2001).

7.4. Neorealismus in Italien

Während die Filme aus der Zeit des Zweiten Weltkrieges die Städte aus Propagandazwecken von ihrer positiven Seite darstellten und den Fortschritt betonten, hat die Nachkriegszeit große Veränderungen in der Stadtdarstellung mit sich gebracht.

„Film come *Roma città aperta* (1945), *Paisà* (1946) [...], *Germania anno 0* (1948), *Europa 51* (1952) di Rossellini, *Sciuscià* (1946), *Ladri di biciclette* (1948)

[...], *Miracolo a Milano* (1951), e *Umberto D.* (1952), rappresentano una vera rivoluzione di linguaggio cinematografico [...] di riprendere lo spazio urbano.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 28).¹⁹

Allgemein spielte die Stadt im Neorealismus eine wichtige Rolle, und es war vor allem die Absicht der FilmemacherInnen dieser Zeit, eine reale Stadt darzustellen, eine Stadt so wie sie war, zerstört durch den Krieg und mit all ihren Schattenseiten (Licata/Mariani Travi 1993). Darauf wird im 9. Kapitel noch genauer eingegangen. Die realistische Darstellung der Stadt in der Nachkriegszeit war jedoch nicht nur in Italien zu finden.

„Anche in Francia e negli altri paesi europei ed extraeuropei, sembra riemergere, nel dopoguerra, una voglia sopita di tornare per la strada, tra la gente, in mezzo alla città: la Nouvelle Vague in Francia, il Giovane Cinema Inglese, il Cinema Nôvo in Brasile, il rinnovarsi di Hollywood, la documentano con evidenza. Insomma tutta una nuova generazione di cineasti stanchi della cartapesta, ma non della finzione.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 33f).²⁰

7.5. Nouvelle Vague in Frankreich

Auch die Nouvelle Vague in Frankreich hat wesentliche Beiträge zur Stadtdarstellung geleistet. Es findet eine ganz neue Wahrnehmung der Stadt, vor allem von Paris, in den Filmen von Truffaut und Godard statt.

„Sia nella Parigi conosciuta, spettacolare, che in quella più intima, di fatto, l'architettura urbana, intesa in senso soprattutto spaziale, assume un volto e una valenza del tutto nuovi. La città è ripresa, così com'è, da un cinema veloce; la gente guarda nella macchina da presa.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 34).²¹

¹⁹ Filme wie *Rom offene Stadt* (1945), *Paisà* (1946) [...], *Deutschland im Jahre 0* (1948), *Europa 51* (1952) von Rossellini, *Schuhputzer* (1946), *Fahrraddiebe* (1948) [...], *Das Wunder von Mailand* (1951), und *Umberto D.* (1952) repräsentieren eine wahre Revolution der Filmsprache [...] in ihrer Aufnahme des urbanen Raumes.

²⁰ Auch in Frankreich und in anderen europäischen und internationalen Ländern scheint in der Nachkriegszeit eine leichte Begierde deutlich zu werden, auf die Straße zurück zu kehren, zwischen die Menschen, in die Mitte der Stadt: die Nouvelle Vague in Frankreich, das Junge Englische Kino, das Kino Nôvo in Brasilien, das sich erneuernde Hollywood, beweisen dies mit Deutlichkeit. Schließlich eine ganze neue Generation von Cineasten, welche des Pappmachè müde sind, aber nicht der Fiktion.

²¹ Sowohl im bekannten, spektakulären Paris, als auch im intimsten, in der Tat nimmt die städtische Architektur, vor allem im räumlichen Sinne verstanden, ein vollkommen neues Gesicht und eine neue Bedeutung an. Die Stadt wird so aufgenommen, wie sie ist, von einem schnellen Kino; die Menschen schauen in die Filmkamera.

Die Filme der Nouvelle Vague zeigen die Realität abseits der schönen Illusionen der Studios, das Leben auf den Straßen und in den Cafés. Dinge und Menschen werden gefilmt, wie sie sind und wie man ihnen täglich begegnet (Grob/Kiefer 2006).

„Nei film di Godard, la città è al centro del discorso anche perché rappresenta l'aspetto più evidente delle aberrazioni della società capitalista su cui egli esercita una critica profonda.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 34).²²

Ein weiterer wichtiger Vertreter der Nouvelle Vague und der Stadtdarstellung war Eric Rohmer.

„Rohmer è uno degli autori europei più attenti ai rapporti esistenti tra lo spazio, urbano in questo caso, e il cinema. Nei suoi film la topografia è sempre precisa, ogni luogo ha un nome, una storia.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 36-40).²³

7.6. Von den 60er Jahren bis zur Gegenwart

Das Kino der 60er Jahre führt die Traditionen der vorhergehenden Jahre weitgehend fort. Das Kino versucht realistisch zu sein, nah am wirklichen Leben. Die Stadt wird mit all ihren Fragwürdigkeiten in Augenschein genommen. Der Film bedient sich nicht der beeindruckenden Wolkenkratzer, Brücken und Gassen, sondern steigt hinab in die Slums, in die Armenviertel und in die Ghettos.

„La vera esplosione della città come agglomerato delle contraddizioni di una società in crisi, comincia con gli anni '60. Il mondo è in bilico e la metropoli ne è la cartina al tornasole.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 43).²⁴

In den 70er Jahren werden Stadtutopie und Zukunftsvisionen zu wichtigen Themen. Gezeigt werden Einsamkeit und Kriminalität und letztendlich die totale Verelendung der Städte.

Ab den 80er Jahren werden durch neue Techniken auch bisher unbekannte Darstellungsweisen möglich, z.B. in *Blade Runner* (1982) zeigt Ridley Scott ein Los Angeles

²² In den Filmen von Godard ist die Stadt auch deshalb im Zentrum des Diskurses, weil sie den deutlichsten Aspekt des Fehltritts der kapitalistischen Gesellschaft darstellt, auf welche er eine starke Kritik ausübt.

²³ Rohmer ist einer der aufmerksamsten europäischen Autoren in Hinblick auf die bestehenden Beziehungen zwischen dem Raum, dem urbanen in diesem Fall, und dem Kino. In seinen Filmen ist die Topographie immer präzise, jeder Ort hat einen Namen, eine Geschichte.

²⁴ Die wahre Explosion der Stadt als Agglomerat von Widersprüchen einer Gesellschaft in der Krise beginnt mit den 60er Jahren. Die Welt ist in der Schwebe und die Metropole ist das Lackmuspapier davon.

der Zukunft im Jahre 2019 als schmutzigen, überbevölkerten Moloch mit künstlichen Wesen. In den 90er Jahren spielen die Jahrtausendwende und apokalyptische Gedanken eine wichtige Rolle. Neue visuelle Effekte und computeranimierte Städte liefern total neue Stadtansichten. Kulissen, die z.B. für *Metropolis* noch im Studio aufgebaut wurden, werden nun vom Computer produziert wie z.B. die Stadt New York im Jahre 2259 in Luc Bessons *Das fünfte Element* (1997), wo sich die Menschen in auto-ähnlichen Fluggeräten in der Luft bewegen (Stallmann-Steurer 2001).

Es wird ersichtlich, dass die Art der Darstellung der Stadt immer sehr eng mit der jeweiligen Zeit und Epoche verbunden ist. In Zeiten des wirtschaftlichen Fortschrittes werden vor allem die positiven Seiten und die vielen Möglichkeiten der Stadt gesehen, in Zeiten der Krise ist die Stadt ein Ort des Verfalls und der Einsamkeit. So tauchen im Wandel der Zeit unterschiedliche und variierende Arten der Stadtwahrnehmung auf, die sich in den Filmen manifestieren, von den Anfängen des Films bis heute. Die Darstellung der Stadt im Film kann somit auch immer als Spiegel der Zeit gesehen werden.

„Film und Stadt haben eine gemeinsame Dimension, die auf Italienisch *vissuto* heißt, das ist der Raum der gelebten Erfahrungen. Sie beschäftigen sich mit belebtem Raum und der Phantasie von bewohnbaren Räumen. Film und Stadt sind sowohl bewohnte Schau-Plätze als auch Räume zum Bewohnen. Solche Orte konstruieren immer ein Subjekt - ein Individuum, das intimen Raum besetzt und Spuren seiner Geschichte auf der (Lein-)Wand hinterläßt. Film und Stadt: eine haptische Dynamik, ein Phantasma des gelebten Raums und der bewohnbaren Erzählung. Ein Raum möglicher Geschichten zwischen Subjekt und Subjekt. Eine Folge von Ansichten enthüllend, schreibt das architektonisch-filmische Ensemble eine geopsychische Landkarte.“ (Bruno 2005: 125).

Das Kino hat somit immer seine eigenen Städte geschaffen und sichtbar gemacht: „Ma il cinema, si diceva, ha anche creato le sue città. Le ha create dal nulla. Le ha sognate e le ha rese visibili e reali“ (Canova 2005: 1).²⁵

Die beiden folgenden Kapitel werden sich nun jeweils mit den verschiedenen Arten der Visualisierung von Moskau in russischen Filmen und der Darstellung von Rom in italienischen Filmen beschäftigen. Dabei soll aufgezeigt werden, inwiefern die jeweilige Filmgeschichte auch ihren Beitrag zur Stadtgeschichte geleistet hat. Es wird ganz klar

²⁵ Aber das Kino, sagte man, hat auch seine Städte kreiert. Es hat sie aus dem Null erschaffen. Es hat sie geträumt und es hat sie sichtbar und real gemacht.

ersichtlich werden, wie sich die Beziehung des Films zur Stadt je nach Epoche immer wieder verändert hat und wie das jeweilige Denken einer bestimmten Zeitspanne in den Filmen seinen Ausdruck findet.

8. Moskau als filmische Stadt

Im Laufe der Filmgeschichte Russlands hat die Stadt Moskau verschiedene Stadien der Visualisierung durchlaufen. Dabei war den verschiedenen Stadtfilmen oft gemeinsam, dass Moskau als Verkörperung des ganzen Landes gesehen wurde (Mazierska/ Rascaroli 2003).

8.1. Die neue Hauptstadt der Sowjetunion: Eine Stadt im Fortschritt

Die Filme der jungen Sowjetunion sollten in erster Linie ein neues sozialistisches Moskau zeigen, was für die FilmemacherInnen zu Beginn nicht immer einfach war, denn die Stadt befand sich zwar im Umbau, jedoch war vieles erst in Planung, und alte Missstände waren durchaus noch vorhanden. So versucht z.B. Jurij Željabužskij in seinem Film *Papirosnica ot Mossel'proma* (Die Papirossenverkäuferin von Mosselprom, 1924) den Alltag des neuen Moskaus durch einen Film im Film darzustellen. Der Film handelt von einem amerikanischen Millionär, der vom Kameramann Latugin einen Dokumentarfilm verlangt, durch welchen er das Bild des neuen sozialistischen Moskau nach Amerika bringen will. Dieser Dokumentarfilm zeigt jedoch nichts anderes als die Papirossenverkäuferin Sina, die Liebe Latugins, vor der Moskauer Kulisse. Gedreht wurde auf Plätzen, Straßen und Wohnungen von Moskau, das eigentlich gar noch nicht so neu ist, wie es dargestellt werden sollte (Urussova 2004).

Dziga Vertov, auch selbst begeistert vom sich anbahnenden Fortschritt, schaffte es durch sein besonderes Montageverfahren den positiven Aspekt der Stadt hervorzuheben. Seine Filme zeigen Menschen, die froh sind in der Stadt zu leben und die den Fortschritt vorantreiben. Dies wird auch in seinem bereits erwähnten Film *Čelovek s kinoapparatom* (Der Mann mit der Filmkamera, 1929), gedreht in Moskau, Leningrad und Kiev, sichtbar. Er zeigt wie die Stadt erwacht und in Bewegung kommt, wie die Menschen aufstehen und zur Arbeit gehen. Durch ihre Arbeit sind sie auch selbst am Fortschritt und am Aufbau der Stadt beteiligt (Urussova 2004). Am 20. März 1927 schreibt Vertov:

„Aus dem Filmatelier treten wir hinaus ins Leben, in den Strudel des Sichtbaren, wo alles Wirkliche ist, wo Menschen, Straßenbahnen, Motorräder und Züge zusammentreffen und sich trennen, wo jeder Bus seine eigene Fahrtroute hat, wo die Autos vorbeifahren, jedes mit seinem Ziel, wo Lachen und Weinen, Sterben

und Steuerzahlen nicht den Anweisungen eines Filmregisseurs unterworfen sind.“ (Vertov 1967: 16).

Seine Begeisterung für die Entwicklung der Stadt und den Fortschritt hielt Vertov am 22. Juni 1927 fest, nachdem er in einer Fabrik gefilmt hatte:

„Ich fürchte mich, meine Einstellung zu diesem Werk mit dem Wort „verliebt“ zu bezeichnen. Aber ich möchte wirklich diese gigantischen Schornsteine und schwarzen Gasspeicher an mich drücken und streicheln...“ (Vertov 1967: 18).

In Vertovs äußerst positiven Darstellung des Fortschritts und der Stadt spielt sicherlich auch der politische Hintergrund eine wesentliche Rolle.

„Das Hauptthema meiner augenblicklichen Arbeit und meiner nächsten Arbeiten ist unverändert der Aufbau der UdSSR. [...] Gleichzeitig lenken wir alle „Bäche“ des Films in das Bett der Industrialisierung unseres Landes. Dabei heben wir das Thema „Maschinen, die Maschinen produzieren“ stark heraus und verfolgen damit die Linie „unsere ökonomische Selbstständigkeit“, die Linie: „wir erzeugen selbst die Maschinen, die wir brauchen“.“ (Vertov 1967: 12f).

8.2. Moskau als Moloch

Gleichzeitig entstanden zu dieser Zeit auch viele Filme, welche die vorrevolutionäre Zeit thematisierten. Diese Filme zeigten auch die negativen Seiten auf, wie z.B. die Armut in der Stadt. Beiden Strömungen war jedoch gemeinsam, dass sie die Stadt immer als Ort der Konformität und Anpassung sahen. Die Menschen mussten sich der Stadt sozusagen unterwerfen und sich ihrem Rhythmus anpassen (Mazierska/ Rascaroli 2003). Schwarz sagt, dass die Großstadt

“[...] die Unterordnung unter das rigide Zeitmanagement der industrialisierten Ökonomie, die auf den Stadtraum bezogen das Ausführen »reibungsloser« und möglichst »störungsfreier« Bewegungen verlangt. Feste Abfahrtszeiten von öffentlichen Verkehrsmitteln und Straßenverkehrsregeln beschleunigen, rhythmisieren und ordnen die innerstädtische Mobilität und beschränken zunehmend den individuellen Zeit- und Bewegungsraum.“ (Schwarz 2003: 14).

Der Film *Čertovo koleso* (Das Teufelsrad, 1926) von Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg zeigt ein Teufelsrad als Metapher für die Großstadt und gleichzeitig für die davonlaufende Zeit. Die Stadt rächt sich an denjenigen, die die Zeit vergessen und sich ihr nicht beugen

(Urussowa 2004). Die Stadt selbst war wichtiger als der Mensch. Die Stadt war voller Monumente und eindrucksvoller Gebäude, die aber für den Großteil der Menschen unzugänglich waren. Sie konnten nur aus der Ferne betrachtet und bewundert werden. Moskau war auch eine Stadt für die Massen, in der das einzelne Individuum untergeht. Dies zeigen die Plattenbauten, in denen Menschen zusammengepfercht auf kleinem Raum leben müssen (Mazierska/ Rascaroli 2003). Das Problem der Wohnungsknappheit wird auch in *Tret'ja Meščanskaja/ Ljubov' vtroem* (Die dritte Kleinbürgerstraße/Liebe zu Dritt/ Bett und Sofa, 1927) von Abram Room thematisiert. Der Film erzählt von drei jungen Leuten, die durch die katastrophale Wohnungsnot in eine schwierige Lage geraten. Der Film sollte eigentlich dem formalen Prinzip der Stadtsymphonien folgen, wurde aber eine „[...] brillante Alltagsstudie und eine misslungene Großstadtsymphonie.“ (Urussowa 2004: 155).

Der Dokumentarfilm *Novaja Moskva* (Das neue Moskau, 1938) von Alexandr Medvedkin zeigt ein altes, baufälliges Moskau, das sich in eine zukünftige Stadtutopie verwandelt. Der Film stellt den Höhepunkt der filmisch-architektonischen Visionen einer zukünftigen Hauptstadt dar. Hier sollen Vergangenheit und Zukunft gegenübergestellt werden, indem die Gegenwart nahtlos mit der Zukunft verschmilzt. An leeren Plätzen tauchen Baugerüste aus dem Nichts auf, die sich in einer Überblendung in neue Gebäude verwandeln, aus alten kaputten Häusern entstehen Prachtbauten (Urussowa 2004).

8.3. Moskau im Großen Vaterländischen Krieg

Während des Krieges mussten die Filmproduktionen wegen feindlicher Luftangriffe oft unterbrochen werden. Dennoch gibt es aus dieser Zeit einige Filme, vor allem Kriegsdokumentationsfilme, welche über die Kriegsereignisse berichten. Ein Beispiel dafür ist der Film *Razgrom nemeckix vojsk pod Moskvom* (Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau, 1942) von Leonid Varlamov und Il'ja Kopalin. Der Film enthält viele wichtige Augenblicke bei der Organisation der Verteidigung Moskaus und des Gegenangriffs der sowjetischen Armee. Gezeigt wird ein Moskau, das sich zum Kampf rüstet. Die ganze Hoffnung wird in die Stadt gesetzt, welche das Land verteidigen soll (Shdan 1974).

Nach dem Ende des Krieges wurde Moskau zur Märtyrerin stilisiert, die das ganze Land als Opfer repräsentieren sollte. Gezeigt wird oft ein zerstörtes Moskau, dessen Architektur und Menschen durch die Vergangenheit geprägt wurden (Urussowa 2004).

8.4. Ottepel²⁶ und Perestroika

Erst ca. zehn Jahre nach Stalins Tod im Jahre 1953 war es in der Sowjetunion möglich über die Vergangenheit zu sprechen und auf die Missstände des Landes aufmerksam zu machen. Ab den 60er Jahren wurden in vielen Filmen die vorher verschwiegenen Probleme der Stadt wie Alkoholismus, Korruption, Einsamkeit und Armut aufgezeigt (Mazierska/ Rascaroli 2003). Die Lockerung der Repressionen, die Aufarbeitung der Vergangenheit und die Auseinandersetzung mit den Missständen führten gleichzeitig zu einem positiven Blick in die Zukunft. So wurde nun auch wieder das schöne Leben in der Hauptstadt der Sowjetunion aus hoffnungsvoller Sicht dargestellt wie z.B. in der Komödie *Ja šagaju po Moskve* (Ich schreite durch Moskau, 1963) von Georgij Danelija, das wohl beste Beispiel dafür. Der Film erzählt die Geschichte von drei jungen Männern in Moskau und enthält beeindruckende Panoramaeinstellungen, welche die Stadt aus der Vogelperspektive zeigen. „Советские зрителя увидели [...] Москву такой, какой ей никогда больше не быть.“ (Sysoeva 2007:1).²⁷

Später, in den 80er Jahren wurde auch das Verhältnis von Stadt und Land zu einem wichtigen Aspekt im Film. Gezeigt wird die Stadt, die im Gegensatz zum Land viel mehr Möglichkeiten bietet, in der es aber auch viele Probleme gibt wie z.B. im Film von Vladimir Menš'ov *Moskva slezam ne verit* (Moskau glaubt den Tränen nicht, 1980). Der Film erzählt die Schicksale von drei jungen Mädchen, die vom Land nach Moskau ziehen. Es handelt sich dabei um eine Stadt, in der sie sich frei bewegen können und in der es keine Kriminalität gibt. Trotzdem trifft nicht alles so ein, wie es von den Mädchen erwartet wurde. Eines der Mädchen schafft den sozialen Aufstieg, ein anderes scheitert, doch die eigentliche Gewinnerin ist die, die wieder zurück aufs Land geht und dort ihren Seelenfrieden findet.

8.5. Eine neue Ära: Das Ende der Sowjetunion

Die Filme, die nach dem Ende der Sowjetunion entstanden, liefern die unterschiedlichsten Sichtweisen auf die Stadt und zeigen verschiedene Aspekte von Moskau auf. Doch die Stadt birgt so viele Facetten in sich, dass ein Blick auf die Stadt, wie schon Walter Benjamin sagte, „[...] doch nie mehr sein kann als ein Bildchen von Moskau.“ (Benjamin 1980: 212). Meistens

²⁶ Tauwetterperiode

²⁷ Die sowjetischen ZuschauerInnen sahen ein Moskau, wie es nie wieder sein würde.

wurde aber die Stadt als aufstrebende kapitalistische Metropole visualisiert. Außerdem war es nun auch möglich neue, bisher nicht thematisierte Bereiche anzusprechen, wie z.B. Homosexualität. In *Ja ljublj tebja* (Ich liebe dich, 2004) von Ol'ga Stolpovskaja und Dmitrij Troickij werden sowohl die Probleme eines Immigranten aus einer ehemaligen Sowjetrepublik, aber auch gleichzeitig die Gewinner des neuen kapitalistischen Systems in einer provokanten Dreiecksbeziehung gezeigt, vor dem Hintergrund eines modernen, fortschrittlichen Moskaus, das aber auch von seinen Traditionen viel bewahren konnte.

9. Rom als filmische Stadt

Viele RegisseurInnen haben die beeindruckende und vielfältige Architektur dieser Stadt als Filmkulisse verwendet. Aber nicht nur die italienischen, sondern auch viele internationale FilmemacherInnen haben die Ewige Stadt als Handlungsort für ihre Filme gewählt. So wird z.B. in William Wylers *Roman Holiday* (Ein Herz und eine Krone, 1953) Audrey Hepburn von Gregory Peck einen ganzen Tag lang durch Rom geführt. Ebenso befindet sich *The Talented Mr. Ripley* (Der Talentierte Mr. Ripley, 1999) von Anthony Minghella hauptsächlich in Rom.

Das folgende Kapitel soll seinen Fokus jedoch auf die italienischen Filme legen. Wie auch im vorhergehenden Kapitel sollen in chronologischer Reihenfolge einige Filme angeführt werden, die für ihre Rom-Darstellungen bekannt sind und auch entscheidend zur Rom-Wahrnehmung beigetragen haben.

9.1. Die ersten Rom-Filme von den Anfängen bis zu den 40er Jahren

Die Darstellung Roms in italienischen Filmen durchlief von Beginn der Filmgeschichte bis zur Gegenwart unterschiedliche Stile und Ausdrucksformen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ließen vor allem die Monumental- und Historienfilme Rom in voller Pracht erstrahlen. Jene Filme stellten im Rahmen von historischen Stoffen die Größe dieser Stadt dar und huldigten ihr. So wurden z.B. auch Teile von *La presa di Roma* (Die Eroberung Roms, 1905) von Filoteo Alberini und *Cabiria* (1914) von Giovanni Pastrone in Rom gedreht (Stallmann-Steurer 2001).

Nach dem Vorbild von Ruttmanns *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, drehte Francesco di Cocco im Jahre 1927 den Film *Il ventre della città* (Der Leib der Stadt). In diesem Film macht er auf den Konsum der Stadt aufmerksam. Er zeigt Tiere, die zum Schlachten aufgestellt werden, Milch, die in Flaschen gefüllt wird, Kohlköpfe und Eier in Schachteln. Gezeigt werden soll dadurch das Rom von Mussolini, ein fortschrittliches, wohlhabendes Rom (Ciacci 2000).

Il signor Max (Herr Max, 1937) von Mario Camerini macht soziale Gegensätze sichtbar, indem er die Geschichte des jungen Mannes Gianni erzählt, der von seinem Vater einen Zeitungskiosk in Rom geerbt hat. Die Liebesillusionen sowie die sozialen Illusionen von Gianni spielen sich vor einem realen Hintergrund ab (Cordelli 2008/ DiGiammatteo 1995).

„Ma quando correndo sulla sua bicicletta dietro alle sue stupide illusioni amorose e sociali l'edicolante Gianni va a sbattere contro una macchina poiché l'amore è cieco, ma non lo sono né gli dei (i registi) né gli spettatori, si vede benissimo che l'azione è reale e il fatto succede a Roma in via Pastrengo [...].“ (Cordelli 2008: 18).²⁸

Im Jänner des Jahres 1937 wurde in den Kinos in ganz Italien ein Film mit dem Titel *Roma. Risveglio di una metropoli* (Rom, das Erwachen einer Metropole) gezeigt. Der knapp dreiminütige Kurzfilm, dessen RegisseurIn nicht bekannt ist, zeigt die ersten Stunden eines Tages vom Leben in der Hauptstadt, vom Sonnenaufgang bis hin zu den ArbeiterInnen, die zur Arbeit gehen. Dieser Film war ein Propagandafilm, der Rom und das Leben in der Hauptstadt unter dem Regime von Mussolini im besten Lichte darstellen und den Menschen die Faszination der neuen Realität vor Augen führen sollte (Ciacci 2000).

Il testimone (Der Zeuge, 1945) von Pietro Germi, der im Sinne von Dostoevskij der Frage nach der Schuld nachgeht, hat eine neue, ganz besondere Darstellungsweise von Rom, „[...] una città che è Roma ma è come se non lo fosse, come se essa fosse la città; [...].“ (Cordelli 2008: 32).²⁹ Es geht nicht darum, dass Rom Rom ist, sondern dass Rom zu irgendeiner beliebigen Stadt wird, genauso wie der Tiber einfach allgemein für irgendeinen Fluss steht.

In *L'onorevole Angelina* 1947 von Luigi Zampa wird ein ebenfalls ein neuer Aspekt von Rom sichtbar.

„C'è una Roma di sogno o immaginaria: una Roma che non esiste o, meglio, che ancora nelle cosiddette periferie, in realtà usciva dalla città, [...].“ (Cordelli 2008: 34).³⁰

Angelina versucht sich als Sprachrohr der armen Leute in der Politik um gegen die Korruption anzukämpfen.

„Tutt'altro che neo-realista, il film ha un'andatura narrativa derivata dal cinema muto, prima di tutto russo. Ci sono le masse in movimento, ci sono le

²⁸ Aber als er auf seinem Fahrrad seinen sinnlosen amourösen und sozialen Illusionen nachjagt, fährt der Zeitungsverkäufer gegen ein Auto, schließlich ist die Liebe ja blind, aber blind sind weder die Götter (die Regisseure), noch die Zuschauer, man sieht sehr gut, dass die Handlung real ist und tatsächlich in der Via Pastrengo passiert.

²⁹ [...] eine Stadt, welche Rom ist, aber ist, als ob sie es nicht wäre, als wäre sie einfach die Stadt [...]

³⁰ Es ist ein Rom aus einem Traum oder ein imaginäres: ein Rom, das nicht existiert, oder besser, ein Rom, welches, in den sogenannten Peripherien, in Wirklichkeit aus der Stadt hervorging.

inquadrate „dal basso“, ci sono i cartelli e, soprattutto, le facce.“ (Cordelli 2008:36).³¹

9.2. Der Neorealismus

Eine wichtige Zäsur in der Darstellung von Rom, und allgemein in der Visualisierung der Stadt, erfolgte durch den Neorealismus. In den Jahren vor und während des Zweiten Weltkrieges wurden viele Filme in Cinecittà aufgenommen. Nach dem Krieg standen den FilmemacherInnen meist wenig finanzielle Mittel zur Filmproduktion zur Verfügung, sodass auf aufwendig nachgebaute Studios verzichtet werden musste und der Drehort wieder an Originalschauplätze verlegt wurde, welche schließlich zu einem wichtigen Stilmittel des Neorealismus wurden. Um dem Anspruch, die Wirklichkeit und das reale Leben darzustellen, gerecht zu werden, musste an realen Orten und in den realen Straßen gedreht werden. Die Art der Darstellung Roms unterschied sich jedoch sehr stark von den vorhergegangenen Filmen. Gezeigt wurde nicht ein kolossales Rom, das mit seinen Monumenten an eine lange und bedeutungsvolle Geschichte erinnert, sondern die Stadt, deren Menschen durch den Krieg gekennzeichnet und deren Straßen und Plätze durch den Krieg zerstört wurden, z.B. in Roberto Rossellinis *Roma città aperta* (Rom offene Stadt, 1945). Dennoch hat aber genau diese zerstörte Stadt sehr großen Einfluss auf die Handlung und nimmt in diesem Film eine sehr bedeutende Rolle ein (Stallmann-Steurer 2001). „Rossellini hat ein Auge für die Stadt, für ihn ist sie ein Ort, der in die Handlung entscheidend eingreift [...]“ (Grafe 1987: 400). Neu an der Visualisierung Roms war auch, dass es nun nicht mehr die bekannten Orte Roms waren, die als Kulisse dienten, sondern der Stadtrand und die Peripherie. Der Film *Ladri di biciclette* (Fahrraddiebe, 1948) von Vittorio De Sica, der wie ein Spaziergang durch die Stadt aufgebaut ist, zeigt ein Rom abseits des Colosseums und der Piazza Navona.

„Die neorealistische Bewegung hat das Straßenleben filmisch entwickelt, das Leben im Raum in den Vordergrund gestellt. Beim Drehen *on location* in der Stadt mit ihrer besonderen Topographie konzentrierte sich der Neorealismus auf die urbane Mise-en-scène.“ (Bruno 2005: 120).

³¹ Alles andere als neorealistisch hat dieser Film einen narrativen Verlauf, der seinen Ursprung im Stummfilm hat, allen voran im russischen. Es kommen die Massen in Bewegung vor, Einstellungen „von unten“, es gibt Plakate und vor allem die Gesichter.

9.3. Die 50er Jahre

In den 50er Jahren verschwand dieser Anspruch zu Gunsten anderer Thematiken, und das Zentrum Roms rückt wieder vermehrt in den Mittelpunkt. So zeigt auch Federico Fellini in seinem Film *La dolce vita* (Das süße Leben, 1960), welcher die Dekadenz der römischen Oberschicht thematisiert, ein monumentales Rom (Stallmann-Steurer 2001). Repräsentativ für diese Epoche gilt wohl die Sequenz dieses Films, in der Anita Eckberg und Marcello Mastroianni im Trevi Brunnen baden.

„La Roma dipinta ne *La dolce vita*, è quella del *jet set*, di via Veneto, delle piazze scenografiche, la Roma dei night club, dove tutto è permesso (il bagno nella fontana) [...]. Questa caratterizzazione della città eterna, impose un (presunto) stile di vita e codificò un certo immaginario collettivo sulla città e i suoi abitanti in tutto il mondo.“ (Sbardella 2000: 184).³²

Diese Tendenz hielt sich relativ lange, und viele FilmemacherInnen arbeiteten mit Klischees und mit wiedererkennbaren Merkmalen wie der Piazza Navona, dem Colosseum und dem Petersdom. Gleichzeitig gab es jedoch auch die Tendenz vor dem Hintergrund der antiken Bauten die negativen Aspekte der Stadt aufzuzeigen. So zeigt zum Beispiel der Episodenfilm *L' amore in città* (Die Liebe in der Stadt, 1953) bei dem u.a. Dino Risi, Federico Fellini und Michelangelo Antonioni mitgewirkt haben, in verschiedenen Episoden, verschiedene Aspekte von Rom z.B. die äußeren Viertel und die Peripherie, Prostitution, Suizid, die Arbeit einer Heiratsagentur, eine junge Frau, die in einer finanziellen Notlage ihr Kind aussetzt, sowie eine Satire über das Verhalten der Italiener gegenüber schönen Frauen (DiGiammatteo 1995).

Ebenso zeigt Vittorio de Sica in *Umberto D.* (1952) die Probleme eines alten Mannes in der Stadt wie z.B. Einsamkeit und Armut. Umberto D. kann mit seiner kleinen Rente kaum noch seinen Hund versorgen. Als er schließlich die Miete auch nicht mehr bezahlen kann und nicht den Mut hat Betteln zu gehen, sieht er nur noch im Suizid einen Ausweg (DiGiammatteo 1995).

³² Das Rom, welches in *Das süße Leben* gezeichnet wird, ist ein Rom des Jetsets, der Via Veneto, der theatralischen Plätze, ein Rom der Nachtklubs, wo alles erlaubt ist (ein Bad im Brunnen [...]). Diese Charakterisierung der Ewigen Stadt schreibt einen (vermuteten) Lebensstil vor und hat eine bestimmte kollektive Vorstellung der Stadt und ihrer EinwohnerInnen in der ganzen Welt kodifiziert.

9.4. Pier Paolo Pasolini in Rom

In den Filmen von Pier Paolo Pasolini, die vor allem in den Barackensiedlungen am Rande Roms spielen, ist selten ein bekanntes Monument der Stadt zu sehen. Das Thema vieler Filme von Pasolini ist eben genau das Leben in diesen Barackensiedlungen.

„Nel cinema di P. P. Pasolini prevale il concetto di sfondo su quello di paesaggio. La città quindi, anche vista come è il più delle volte nel suo aspetto marginale, non ha mai una funzione paesaggistica ma funge da controcanto ai personaggi.“ (Licata/ Travi Mariani 1993: 77).³³

Dies war auch der Anspruch vieler anderer FilmemacherInnen dieser Zeit. Es ging darum, eine marginalisierte Gesellschaftsschicht sichtbar zu machen und deren Leben und Probleme zu thematisieren.

„Fondamentale per Pasolini fu la ricerca del luogo dell'azione, luogo che ha una funzione non solo stilistica ma anche di vera e propria struttura narrativa; nel luogo è già contenuto il discorso.“ (Licata/ Travi Mariani 1993: 73).³⁴

In den Filmen *Accattone* (1961) und *Mamma Roma* (1962) wird das Leben des *sottoproletariato* (Subproletariat) gezeigt. Prostitution und Gewalt stehen an der Tagesordnung. „Lo spazio urbano nel cinema di P.P. Pasolini è architettura spontanea, case popolari, spazio desolato, storico, [...]“. (Licata/ Travi Mariani 1993: 77).³⁵

9.5. Federico Fellini in Rom

In den ersten Filmen von Fellini, z.B. in *La strada* (Die Straße, 1954) sieht man Rom nur aus der Ferne, wie eine Luftspiegelung, dann wird die Stadt zur Hauptperson in *La dolce vita* (Das süße Leben, 1960) und schließlich zu einem grotesken Theater in *Le tentazioni del dottor Antonio* (Die Versuchung des Dr. Antonio, 1961) (Licata/Mariani Travi 1993).

³³ Im Kino von P. P. Pasolini ist das Konzept des Hintergrundes wichtiger als das der Landschaft. Die Stadt hat also, da auch meistens nur ihr marginaler Aspekt gesehen wird, nie eine Funktion der Landschaft, sondern ist das Gegenspiel zu den Figuren.

³⁴ Grundlegend für Pasolini war die Suche nach dem Ort der Handlung, dem Ort, der nicht nur eine stilistische Funktion hat, sondern auch eine echte narrative Struktur: im Ort ist bereits das Thema enthalten.

³⁵ Der urbane Raum im Kino von P. P. Pasolini ist spontane Architektur, Wohnsiedlungen, verlassene Orte ohne Geschichte, [...].

„Roma è la città del mito, più che architettura è spazio, un enorme teatro di posa, ci si può nascondere, ci si può mimetizzare, questo dice Marcello, il protagonista de *La dolce vita* (1960). Roma è tutte le città del mondo, confusione di lingue, di esperienze.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 63).³⁶

Aber zu den Eingeweiden der Stadt dringt Fellini mit den Filmen *Satyricon* (1969) und *Roma* (1972) vor. In *Satyricon* zeigt Fellini ein antikes Rom, welches er durch seine traumhafte Deformation verändert. Die einzige Kraft dieses antiken Roms scheint in der Selbstgefälligkeit jener zu liegen, die es erbaut haben. In *Roma* finden sich neben eindrucksvollen Monumenten auch Prostituierte (Sbardella 2000).

„Ne viene fuori una città ormai priva di connotazioni urbanistiche o anche solo topografiche, una città che diventa voci, rumori, colori, odori.“ (Licata/ Travi Mariani 1993: 69).³⁷

9.6. Michelangelo Antonioni

In Antonionis Filmen kommt die moderne Stadtplanung zum Ausdruck. Er zeigt die Veränderungen des italienischen Stadtlebens während des Wirtschaftswunders in den 60er Jahren auf, wobei er sehr oft Industrieanlagen, Objekte, die sich im Bau befinden und das Unfertige betont.

„[...] was aber Antonioni dem Zuschauer vorführt, ist die Schönheit des Beiläufigen, die Verschränkung zweier Rohre, das flirrende Netz der Verstreungen oder das Ornament aus tiefliegenden vermauerten und flachen, vergitterten Fenstern an dem alten grauen Haus [...]. Das andere Sehen ist das Thema, das die Orte zu erzählen haben, [...] das zu erzählen Antonioni ihnen aufträgt.“ (Düttmann 2005: 82).

In *L'eclisse* (Die Finsternis, 1962) zeigt Antonioni einerseits ein antikes Roms, z.B. in einer Sequenz, in der sich eine Figur hinter einer römischen Säule versteckt, und auch das moderne Rom und das Viertel EUR. Antonioni betont die Gleichgültigkeit der Natur gegenüber dem Schicksal eines Menschen (Sbardella 2000).

³⁶ Rom ist die Stadt des Mythos, mehr als Architektur ist sie Raum, ein enormes Studio, man kann sich verstecken, man kann sich tarnen, dies sagt Marcello, der Hauptdarsteller von *Das süße Leben* (1960). Rom ist alle Städte der Welt, ein Durcheinander von Sprachen, von Erfahrungen.

³⁷ Heraus kommt eine Stadt, die mittlerweile ohne städtebauliche oder auch nur topographische Konnotationen ist, eine Stadt die zu Stimmen, Geräuschen, Farben, Gerüchen wird.

[...] Antonioni hat die Orte entdeckt und mit seinen Bildern besetzt, das heißt, er hat das Vorgefundene geringfügig verändert, aber nur so weit, dass der Reiz, den er empfand, überdeutlich und auch für andere Augen lesbar wurde.“ (Düttmann 2005:81f).

In *La signora senza camelie* (Die Frau ohne Kamelien, 1953) thematisiert Antonioni die Welt des Films in Rom. Er erzählt die Geschichte einer Verkäuferin, die zu einer Filmdiva wird. Sie ist jedoch enttäuscht von der römischen Filmwelt, die sie nur als Sexualobjekt sieht (Sbardella 2000).

„Antonioni svuota le città italiane, le rende teatri scarni e profondi dove si muovono personaggi stanchi. [...] L'indagine sull'uomo diventa indagine del suo ambiente, inteso come mondo creato dalle sue mani, città: la grande contraddizione, il piccolo e grande dramma.“ (Licata/Mariani Travi 1993: 69).³⁸

9.7. Von den 70er Jahren bis zur Gegenwart

Ab den 70er Jahren ist eine erneute Verlagerung des Drehortes an den Stadtrand von Rom zu erkennen. Es wurde an beliebigen Orten und Straßen abseits der bekannten Monumente gedreht, sodass die Stadt auf Anhieb nicht zu erkennen war. Dass die FilmemacherInnen vielleicht dem Wunsch folgten, das traditionelle Image der Stadt zu löschen, ist sehr gut am Beispiel von Carlo Verdone nachvollziehbar. Seine Filme spielen immer in Rom, anfänglich vor allem in Trastevere und Testaccio, wie z.B. *Borotalco* (1982). Aber allmählich wandern die Schauplätze immer mehr vom Stadtzentrum an den Stadtrand, vor allem in seinen letzten Filmen, wie z.B. *C'era un cinese a Roma* (Ein Chinese in Rom, 2000), der vor allem im Stadtviertel EUR spielt (Montini 2000).

Nanni Moretti zeigt ebenfalls nicht ein touristisches Rom, wie es auf Ansichtskarten zu sehen ist, sondern führt die ZuschauerInnen an bisher unbekannte Orte. Diese werden von Moretti aber immer positiv dargestellt (Montini 2000). Sein Film *Caro diario* (Liebes Tagebuch, 1993) ist z.T. wie eine Art Reisebeschreibung von Rom aufgebaut, indem Moretti mit einer Vespa durch die verschiedenen Stadtteile von Rom fährt.

³⁸ Antonioni macht die italienischen Städte leer, er macht sie zu mageren und tiefen Theatern, in welchen sich müde Figuren bewegen. [...] Die Erforschung des Menschen wird zur Erforschung seiner Umwelt, welche verstanden wird als eine Welt, die er mit seinen eigenen Händen geschaffen hat, Stadt: der große Widerspruch, das kleine und das große Drama.

„In vespa Roma. Nanni Moretti gira in vespa in una Roma d’agosto, assolata e deserta, percorrendone i vari quartieri: la Garbatella; Spinaceto; Casalpalocco.“ (Sbardella 2000: 190).³⁹

Der zum Großteil autobiografische Film enthält sehr viele poetische, soziale und politische Gedanken, wobei diese Gedanken durch die Architektur Roms unterstrichen werden. Moretti

„[...] s’interroga sul significato di una vita sempre più individualistica, sulla solitudine che ne deriva (i palazzi vuoti di una Roma deserta del primo episodio) [...].“ (Sbardella 2000: 191).⁴⁰

Andere FilmemacherInnen wie z.B. Roberto Meddi zeigen ein vielschichtiges Rom.

“Meddi racconta Roma come un paesone, dove, nonostante il caos del traffico e le strade ridotte a un garage a cielo aperto, i rapporti sociali sono ancora possibili.” (Montini 2000: 41).⁴¹

Wurde in den 90er Jahren im Stadtzentrum gedreht, erschien Rom sehr oft als “[...] città caotica e invivibile, disordinata e nevrotica, come del resto la maggior parte dei personaggi che la abitano.” (Montini 2000: 42).⁴²

Allgemein lässt sich feststellen, dass Rom in den 90er Jahren verschiedene Arten der Visualisierung erfuhr. Die FilmemacherInnen stellten die Stadt in den verschiedensten Facetten dar. Bei Dominick Tambasco ist Rom eine chaotische Großstadt.

“Tambasco racconta Roma come fosse New York: una metropoli dove è difficilissimo incontrarsi, incrociarsi, darsi appuntamento. Una città nella quale ci si può muovere esclusivamente su due ruote e il ritmo [...] ricorda l'andamento di

³⁹ Rom auf der Vespa. Nanni Moretti fährt auf der Vespa durch ein sonniges und verlassenes Rom im August und durchquert verschiedene Stadtteile: Garbatella; Spinaceto; Casalpalocco.

⁴⁰ [...] stellt sich die Frage nach der Bedeutung des Lebens, das immer individualistischer wird und nach der Einsamkeit, die dadurch entsteht (leere Häuser in einem verlassenen Rom in der ersten Episode) [...].

⁴¹ Meddi erzählt von Rom wie von einem großen Dorf, wo trotz des Verkehrschaos und der Straßen, welche nur noch zu einer Garage unter freiem Himmel wurden, soziale Beziehungen noch möglich sind.

⁴² [...] chaotische und unbewohnbare Stadt, ungeordnet und neurotisch, wie im Übrigen auch der Großteil der Menschen, welche in ihr wohnen.

un motorino: è tutto un susseguirsi di sgassate, frenate improvvise, fughe, strettoie.“ (Montini 2000: 42).⁴³

L'albero delle pere (Der Birnenbaum, 1998) von Francesca Archibugi spielt in einem dunklen, nächtlichen Rom im Winter; bei *Dorme* (Schläft, 2000) von Eros Puglielli wird Rom zum Albtraum und *Zora la vampira* (Zora die Vampirfrau 2000) der Brüder Antonio und Marco Manetti zeigt das Rom der Centri Sociali⁴⁴ (Stallmann-Steurer 2001).

Hier wird ersichtlich, dass die Filme der 90er Jahre wieder den Anspruch hatten, bisher nicht sichtbare Stadtviertel sichtbar zu machen und auch verschiedene Welten von Rom zu zeigen, wie z.B. Autofriedhöfe, Orte an denen Kriminalität, Drogen und Prostitution zum Alltag gehören, sowie auch die Orte der ImmigrantInnen (Montini 2000). Mit den verschiedensten filmischen Mitteln machen sie auf die unterschiedlichen Aspekte der Stadt aufmerksam.

⁴³ Tambasco erzählt Rom als wäre es New York: eine Metropole, in der es äußerst schwierig ist, sich zu treffen, sich zu kreuzen, sich zu verabreden. Eine Stadt, in der man sich ausschließlich auf zwei Rädern bewegen kann, und der Rhythmus erinnert an das Tempo eines Motorrades: es ist alles nur ein Aufeinanderfolgen von Gas geben, plötzlichem Bremsen, Flucht, Engstellen.

⁴⁴ besetzte Häuser

10. Die Visualisierung der Stadt

10.1. Gemeinsamkeiten der ausgewählten Filme

Die beiden Filme *Rusalka* und *Cover boy* weisen in der Visualisierung der urbanen Räumlichkeiten viele Ähnlichkeiten auf. In beiden Filmen nimmt die Stadt, bevor sie im Film als Schauplatz überhaupt erscheint, eine sehr positive Konnotation an. In beiden Filmen wird die Stadt sozusagen als Wahlheimat gewählt, in der ein neuer Lebensabschnitt beginnen soll. Die Stadt ist der Hoffnungsträger, der das bisherige Leben in eine neue Richtung lenken und zum Positiven verändern soll. Die Erwartungen sind dementsprechend hoch. Angekommen in der Stadt, müssen sich jedoch beide ProtagonistInnen zunächst als Fremde in einer neuen Umgebung zurecht finden. Nach Derrida kennzeichnet sich der Fremde durch seine unmittelbare Nähe im physikalischen Raum, und durch seine gleichzeitige Abwesenheit und Fremdheit im sozialen Raum aus (Derrida 1994 nach Clarke 1997).

Ioann, die Hauptfigur von *Cover boy* kommt allein in Rom an, er hat wenig Geld, keine Unterkunft, keine Arbeit. Alisa, die Hauptfigur von *Rusalka* kommt mit ihrer Mutter und ihrer Großmutter in Moskau an. Sie beziehen eine Wohnung, Alisa findet einen Job und wird an der Universität aufgenommen. Aber obwohl sie sich relativ schnell an ihre neue, unbekannte Umgebung gewöhnen kann, hat sie, ebenso wie Ioann, Schwierigkeiten sich anzupassen. Laut Mitscherlich muss sich ein Mensch, der in die Stadt kommt, anpassen.

“Anpassung heißt aber nicht nur gelungenes Sicheinfügen in einen sozialen Lebensstil und die spezifische Umwelt im ganzen; Anpassung, nämlich passive, unterwerfende Anpassung, wie wir sie alle an die riesige Maschinerie unserer Zivilisation vollziehen müssen, hat auch immer einen Preis [...]“ (Mitscherlich 2008: 89).

Sowohl Alisa als auch Ioann haben Schwierigkeiten sich in dieser Maschinerie mitzudrehen. Die Hauptpersonen beider Filme finden Unterstützung durch FreundInnen, die jedoch ebenfalls als Opfer der Stadt und deren Gesellschaft gesehen werden können. Alisas Freundin hat keine Beine mehr, aber trotzdem hat sie die Hoffnung nicht verloren, sondern hat gelernt sich in der Stadt durchzukämpfen. Dem Freund und Mitbewohner Ioanns werden ständig Steine in den Weg gelegt, und von seiner Familie erhält er ebenfalls nur wenig Unterstützung.

Er ist in die Großstadt gezogen um zu studieren, schlägt sich aber immer noch mit schlecht bezahlten Arbeiten durch.

Beide Filme arbeiten teilweise mit dem klischeebeladenen, touristischen Blick auf die Stadt, vom Colosseum bis zur Basiliuskathedrale, tasten sich aber auch in das Unbekannte und an unscheinbare Plätze vor. Die Filme leben auch von diesem Gegensatz des monumentalen Ansatzes und der Darstellung bekannter Orte und dem Vorwagen an unbekannte und unscheinbare Plätze und Orte des Alltags.

10.2. Auswahl der Sequenzen

Von beiden Filmen wurden jeweils vier Sequenzen gewählt, die in den folgenden Kapiteln genauer analysiert werden sollen. Diese Sequenzen sollen im Rahmen des gesamten Films gesehen werden, durch welchen eine bestimmte Art der Stadtdarstellung gegeben wird und der ein bestimmtes Bild der jeweiligen Stadt vermittelt.

Bei beiden Filmen wird zunächst die Sequenz analysiert, in der die Hauptfiguren in der Stadt ankommen, um darzustellen, welche Wirkung die Stadt auf sie hat.

Da es in beiden Filmen eine Sequenz gibt, in der sowohl Ioann als auch Alisa aus dem Fenster ihrer Wohnung auf die Stadt blicken, soll diese Sequenz als nächste untersucht werden.

Weiters wurde von *Cover boy* eine Sequenz gewählt, in der Ioann und Michele in einer Art Ausflug oder Sightseeing-Tour mit dem Motorrad durch die Stadt fahren. Auf diese Sequenz soll in Hinblick auf die Flanerie genauer eingegangen werden. Die vierte Sequenz, die analysiert wird, spielt sich auf dem Petersplatz ab.

Von *Rusalka* soll noch eine Sequenz entnommen werden, die Alisa durch die Stadt laufend zeigt und diverse Reklametafeln versuchen, ihr Botschaften zu überbringen, sowie die Sequenz auf einer Brücke, wo sie Saša kennenlernt, in den sie sich verliebt.

Bei der Analyse der Sequenzen soll auch immer die Wirkung auf das Publikum betrachtet werden.

11. Rusalka

Neben der Bedeutung der Stadt für diesen Film sollte noch zusätzlich erwähnt werden, dass der Film auf der alten Legende der *Rusalka* (Meerjungfrau) basiert. Alisa verkörpert eine Meerjungfrau, die nach einer Sonnenfinsternis aufhört zu sprechen und ihre Stimme erst in einer Vollmondnacht wieder findet. Außerdem kann Alisa Wünsche in Erfüllung gehen lassen, die meistens jedoch auch Konsequenzen für andere Menschen haben. Als Alisa 17 Jahre alt ist, wünscht sie sich das Provinznest, in dem sie lebt, verlassen zu können. Durch diesen Wunsch wird ein Sturm ausgelöst, der nicht nur Alisas Haus, sondern auch die Häuser vieler anderer Menschen vollkommen zerstört. Darauf hin beschließen Alisa, ihre Mutter und ihre Großmutter nach Moskau zu ziehen.

Alisa kann sich schnell in der Stadt einleben, sie wird an der Universität angenommen, und es gibt in Moskau viele Arbeitsmöglichkeiten, bei denen Alisa nicht sprechen muss, wie z.B. beim Toiletten-Schrubben oder Glühbirnen-Testen. Die interessanteste Verdienstmöglichkeit ist jedoch jene, in der Alisa kostümiert als Werbemobiltelefon durch die Stadt gehen muss. Dadurch geht Alisa auch eine Beziehung zur Stadt ein, denn diese Arbeit gibt ihr die Möglichkeit,

„[...] смотреть на мир изнутри рекламного мобилика, бегающего по улицам огромного города, разговаривающего с Алисой на языке рекламных баннеров: «Все зависит от тебя», «Не бойся своих желаний», «Следуй своей звезде»...“ (Rostockij 2007: 2).⁴⁵

Trotzdem wird Alisa mit Schwierigkeiten konfrontiert. Ihr Arbeitgeber behandelt sie schlecht und ihre Mutter ist kaum für sie da. An ihrem Geburtstag beschließt Alisa von einer Brücke in die Moskva zu springen. Dort lernt sie Saša kennen, der genau dieselbe Idee hat. Sie verliebt sich in ihn, doch ihre Liebe wird nie erwidert. Saša hat ebenfalls Schwierigkeiten sich in der Stadt zurecht zu finden. Finanziell ist er zwar sehr gut situiert, trotzdem scheint er nicht sehr glücklich zu sein, was auch wiederholt dazu führt, dass er sich im betrunkenen Zustand verzweifelt mitten auf die Straße begibt. Saša ist reich geworden, indem er Grundstücke auf dem Mond verkauft.

⁴⁵ [...] die Welt aus dem Inneren eines Werbemobiltelefons zu sehen, welches durch die Straßen einer riesigen Stadt läuft, die zu Alisa durch die Werbetafeln spricht: «Alles hängt von dir ab», «Fürchte dich nicht vor deinen Wünschen», «Folge deinem Stern»...

Alisa findet in der Stadt schlussendlich ihren Tod durch einen Verkehrsunfall. Laut Schwarz resultieren Unfälle in der Stadt, insbesondere Verkehrsunfälle daraus, dass Menschen sich nicht an die Geschwindigkeit und die Regeln der Stadt anpassen können oder wollen. Ein Unfall zeigt einerseits die Tragik der mangelnden individuellen Anpassung, gleichzeitig ist ein Unfall auch eine Störung der Geradlinigkeit und Beschleunigung des städtischen Bewegungsablaufes (Singer 1995 nach Schwarz 2003).

Obwohl der ganze Film auf einem Märchen bzw. auf einer Legende basiert, ist die Handlung der Gegenwart angepasst. Dadurch, dass sie in Moskau der Gegenwart, also an einem realen Ort geschieht, verliert das Sujet seinen Märchencharakter. „[...] необычное существа оказывается в реальном мире и вынуждено постигать его законы, а чаще всего - адаптироваться к ним.“ (Rostockij 2007: 3).⁴⁶ Der Film hängt somit in der Schwebe zwischen fantastischer und realistischer Fiktion. Wenn auch in Ansätzen ein Märchen mit Elementen wie z.B. die Fähigkeit Wünsche erfüllen zu können, erzählt *Rusalka* doch auch gleichzeitig eine alltägliche Geschichte von gescheiterten Träumen, Misserfolgen und Niederlagen, unerwidelter Liebe und Enttäuschungen, aber auch von kleinen Freuden, FreundInnen und Vertrauen in einer realen Umwelt.

„[...] сказочная русалка Анны Меликян попадает в нашу сумрачную реальность, чтобы дать нам увидеть то, чего мы не видим сами.“ (Korneev 2007: 1).⁴⁷

In diesem Film gehen Märchen und realistische Fiktion eine Symbiose ein, da sich Alisa und die Stadt Moskau auf eine besondere Art und Weise verständigen. So wird eine Verbindung zwischen den beiden geschaffen „[...] когда актер и окружающая действительность безо всяких слов превращаются в многозначительную притчу, [...]“. (Korneev 2007: 1)⁴⁸

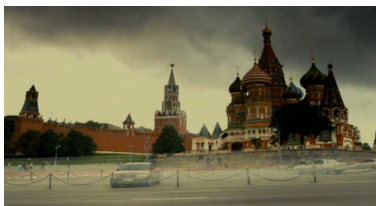
⁴⁶ [...] ein ungewöhnliches Wesen befindet sich in der realen Welt und ist gezwungen deren Gesetze zu begreifen, und sich ihnen vor allem auch anzupassen.

⁴⁷ [...] die märchenhafte Meerjungfrau von Anna Melikjan gerät in unsere trübe Realität, um uns Dinge zu zeigen, die wir selbst nicht sehen.

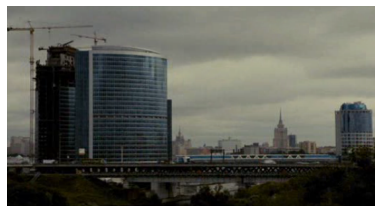
⁴⁸ [...] sobald der Schauspieler und die ihn umgebende Wirklichkeit sich ohne irgendwelche Worte zu einer mehrdeutigen Parabel verwandeln.

11.1. Ankunft in Moskau 28:20 - 28:47

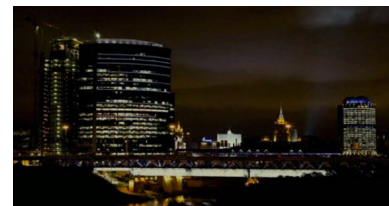
Die erste Bekanntschaft mit der Stadt Moskau wird durch einen Satz von Alisa eingeleitet. Es wird ihr Gesicht in einer Nahaufnahme gezeigt, im Hintergrund das Meer. Der Blick ist in die Ferne, dann zum Himmel gerichtet, schließlich dreht sie langsam den Kopf und blickt zum Meer. Sie lächelt hoffnungsvoll. Ihre Stimme kommt als Erzählstimme aus dem Off, da sie seit einer Sonnenfinsternis aufgehört hat zu sprechen: ‚Когда людям некуда деваться, они едут в Москву‘.⁴⁹ Es folgt ein Jump Cut, der durch einen Zwischentitel (Москва, Алисе 17 лет, 6 месяцев и 3 дня)⁵⁰ aufgelockert wird. Somit wissen die ZuschauerInnen, dass sich Alisa nun in Moskau befindet. Alisas Abreise und die Ankunft in der Stadt werden übersprungen. Musik sowie das Geräusch eines fahrenden Zuges aus dem Off setzen während des Zwischentitels ein und leiten über zur nächsten Sequenz, in der verschiedene kurze Panoramaeinstellungen der Stadt dem Publikum Alisas ersten Eindruck von Moskau vermitteln.



28:41 Basiliuskathedrale



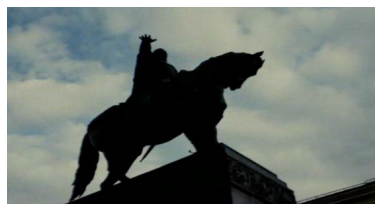
28:41 Moskva City



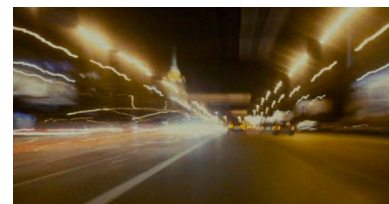
28:41 Moskva City



28:42 Lubjanka



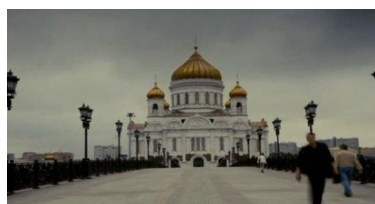
28:42 Jurij V. Dolgorukij



28:42 Eine Straße, Blick auf einen Turm des Kremls



28:44 Tverskaja Ulica



28:45 Erlöserkathedrale



28:45 Unter einer Brücke, Blick auf die Erlöserkathedrale

⁴⁹ Wenn die Menschen nicht wissen, wo sie hinsollen, gehen sie nach Moskau.

⁵⁰ Moskau, Alisa ist 17 Jahre, 6 Monate und 3 Tage alt.

Die Kürze der Einstellungen und die dadurch bedingten vielen Cuts lassen einen sehr schnellen Rhythmus entstehen. Die Musik aus dem Off vermittelt ebenso eine dynamische Stimmung. Zudem zeigen die Einstellungen verschiedene Gebäude und Straßen im Zeitraffer, was eine zusätzliche Dynamik erzeugt und einen Eindruck von Hektik und Eile erweckt. Alles scheint zu fließen und in ständiger Bewegung zu sein. Der Establishing Shot zeigt die Basiliuskathedrale, während sich Wolken mit überhöhter Geschwindigkeit bewegen. Weiters sieht das Publikum z.B. die Erlöserkathedrale als Hintergrund vor sich schnell bewegenden Menschen; riesige Bürogebäude und Brücken des Stadtteils Moskva City von der Morgendämmerung bis zur Nacht; die Lubjanka, während Menschen und Autos vorbeizischen; aus der Froschperspektive umkreist die Kamera die Statue von Jurij Dolgorukij, des Gründers der Stadt Moskau, und auf der Tverskaja Ulica hinterlassen die Autos im Straßenverkehr nur noch rote und gelbe Lichtstreifen.

„Und die Lichtkegel stoßen so blendend vor, dass wer einmal davon ergriffen ist, hilflos sich nicht von der Stelle wagt. [...] Lichtbündel aus den überstarken Autolampen jagen durchs Dunkel.“ (Benjamin 1992: 11).

Diese Sequenz lässt durch ihren schnellen Rhythmus extrem viel Raum und Zeit entstehen. In nur sechs Sekunden werden verschiedene Eindrücke von Moskau bei Tag, Nacht und Dämmerung werden gezeigt. Durch die vielen Cuts entstehen auch thematische Brüche und machen diese Sequenz besonders gehaltvoll. Die Farbreihe, bunte und kräftige Farben, erzeugt eine sehr positive, erfreuliche und aufregende Stimmung.

Die Sequenz ist wie eine Achterbahnfahrt für die Zuschauenden, die sich jedoch in Sicherheit befinden und die Geschwindigkeit nicht zu fürchten brauchen. Diese Art von Geschwindigkeitsrausch beschreibt Kracauer, als er von einer Achterbahnfahrt durch ein nachgebautes New York im Lunapark von Halensee schreibt. Aber die Fahrenden brauchen keine Angst zu haben, weil es sich um ein New York handelt,

„[...] das nicht mehr zu drohen vermag. [...] wir sind da, wir schweben mitten im Glück, wir rasen, weiter und weiter. Das Rasen kann Tod bedeuten; es ist zugleich die Erfüllung. [...] Die Geheimnisse finsterner Tunnels werden blitzschnell ergründet, verwischte Fronten brausen vorbei.“ (Kracauer 1987: 43).

In *Rusalka* wird Moskau als leerer Stadtraum vorgestellt. Fußgänger sind da, aber nicht wichtig für die Zuschauenden. Hier spielt das Flüchtige und das Zufällige eine wesentliche Rolle (Kaiser 2007). Die ZuschauerInnen können die Einstellungen aufgrund ihrer schnellen Abfolge kaum verarbeiten. Somit betont Melikjan zunächst einmal den visuellen Eindruck der Stadt, den auch Walter Benjamin bei seiner Ankunft in Moskau festgestellt hat. „Das Auge ist unendlich mehr beschäftigt als das Ohr.“ (Benjamin 1992:11). Allgemein eröffnen sich einem Neuankömmling in einer fremden Stadt zunächst unzählig viele Eindrücke: Straßen, Gebäude und Menschenmassen. Welchen Eindruck Moskau auf einen Menschen machen kann, hat bereits Walter Benjamin festgestellt, und das zu einer Zeit, in der die Stadt wesentlich kleiner war und weniger EinwohnerInnen zählte:

„Nahe den strahlenden Fenstern der Amtsgebäude hoben sich Türme und Kuppeln gegen den Nachthimmel [...] Lichtbündel aus den übermäßig hellen Autolampen jagen auch hier durch Dunkel.(.) Fußgänger schlagen sich mühsam zwischen Autos [...] durch. [...] Über ihnen funkelt das rote Licht, das den Verkehr in der Durchfahrt regelt. Alle Farben Moskaus schießen hier, im Zentrum der russischen Macht, prismatisch zusammen.“ (Benjamin 1980: 95).⁵¹

11.2. Der Blick aus dem Fenster 28:48 - 29:54

„Wer die ungeheuren Mengen grauer Bimssteinblöcke gesehen hat, aus denen menschliche Behausungen errichtet wurden, kann nicht daran vorbei, dass in unserer Zeit depressive Elemente in permanenter Weise in den Alltag eingebaut sind.“ (Mitscherlich 2008: 52).

Eine lange Panoramaeinstellung zeigt ein Meer von grauen Plattenbauten bis zum Horizont. Auch der Himmel ist grau. Alles ist ruhig und statisch, es gibt keine Bewegung und keine Hektik. Die Stadt erscheint in einer Form, die trostlos, grau und einsam ist. Der Blick auf den Horizont ist versperrt durch eine Mauer von Häuserblöcken. Es wird ein Bild der Traurigkeit, Einsamkeit und Aussichtslosigkeit vermittelt. Dieses Bild erscheint vor Alisa, als sie aus dem Fenster blickt. Es handelt sich hierbei um eine Verdoppelung der Kamera, da Alisa in diesem Moment sozusagen die Position des Publikums einnimmt. „Wenn die Figuren eines Films Ereignisse durch ein Fenster beobachten, reproduzieren sie meine eigene Situation als Zuschauer [...].“ (Metz 1997: 11). Aus dem Off sind Mówenschreie sowie Wellengeräusche

⁵¹ Hier wird eine Ausgabe von 1980 zitiert, Benjamin aber hielt sich im Jahre 1927 in Moskau auf.

zu hören, die sich mit den Geräuschen vorbeifahrender Autos vermischen und in diese übergehen. Es folgt ein Cut, der den Blick des Publikums in Alisas Wohnzimmer führt. Alisa ist in einer halbnahen Einstellung zu sehen, eingeschlossen durch den Rahmen des Fensters, aus dem sie blickt. Sie hat genau diesen Ausblick auf das Häusermeer vor sich und hält sich die Ohren zu, denn es ist laut in der Stadt und „Autosignale beherrschen das Großstadtorchester.“ (Benjamin, 1992: 11). Sie schützt damit einerseits ihr Gehör vor dem Großstadtlärm und flüchtet sich gleichzeitig in ihre Fantasie, in der sie das ihr bekannte Wellenrauschen ihrer Heimat heraufbeschwört. In dem Moment, in dem sie die Hände von ihren Ohren nimmt, verstummen die Geräusche. Alles ist ruhig und grau. Während die allerersten Eindrücke, unterstützt durch die Farben und die Musik als positiv erscheinen, schlagen sie ganz schnell um in Skepsis und Unbehagen. Der triste Ausblick aus dem Fenster verursacht bei Alisa ein Gefühl der Sehnsucht nach ihrer gewohnten Umgebung am Meer, und die grauen, traurigen Betonblöcke spiegeln somit auch gleichzeitig ihre Gefühlslage wider. Als nächstes wird Alisas Mutter gezeigt, die ein kaputtes Bild aus dem alten Haus am Meer an die Wand hängt und sagt: „Ну вот, почти как у нас“.⁵² Darauf wird wieder Alisas Gesicht in der Halbnahen gezeigt, das aus dem Fenster schaut. Es ist Verkehrslärm aus dem Off zu hören. Plötzlich wird von außen eine Leinwand über ihr Fenster gezogen und das Wohnzimmer verdunkelt sich. Alisa folgt der Leinwand mit zunächst verwirrtem und dann entsetztem Blick. Es folgt ein Cut und nun wird das Haus von außen gezeigt. Ein riesiges Werbeplakat wird über der ganzen Fassade angebracht, begleitet von Autohupen und Verkehrslärm. Es handelt sich um ein Werbeplakat für eine Waschmaschine auf dem mit überdimensionalen Buchstaben geschrieben steht: „Хорошо быть дома“.⁵³

⁵² Na also, fast wie zu Hause.

⁵³ Es ist schön zu Hause zu sein.



28:48 Blick aus dem Fenster



29:44 Blick in das Fenster

Extradiegetische Musik setzt wieder ein. Es folgt ein weiterer Cut und die ZuschauerInnen sehen einen Hauseingang. Die Sonne scheint und die Musik aus dem Off erzeugt gute Laune. Die Tür öffnet sich und Alisa kommt mit einem Lächeln heraus. Während sie in den überfüllten Bus einsteigt, und ihr Gesicht gegen die Fensterscheibe gepresst wird, sagt ihre Erzählstimme aus dem Off: „Москва, как говорится, легла к моим ногам с красотой и непредсказуемостью“.⁵⁴ Alisa ist zufrieden. Sie hat eine Arbeit gefunden, bei der sie nicht sprechen muss, und auch ihre Mutter hat eine neue Beschäftigung.

In dieser Sequenz und auch in vielen folgenden wird deutlich, dass sich die Stadt der Gefühlslage Alisas anpasst. Wenn Alisa traurig ist, ist die Stadt grau, dunkel und es regnet, wenn Alisa glücklich und zufrieden ist, scheint die Sonne und die Stadt zeigt sich freundlich und angenehm.

11.3. Werbeschilder 37:12 - 40:28

Alisa schafft die Aufnahmeprüfung an der Universität nicht, doch Alisa kann Wünsche in Erfüllung gehen lassen. So wünscht sie sich, dass sie studieren darf. Es passiert ein Autounfall, bei dem ein Student ums Leben kommt und Alisa nimmt dessen Studienplatz ein. Alisa ist schockiert, dass sich ihr Wunsch auf Kosten eines Menschenlebens erfüllt hat. Nachdem ihr der Universitätsdirektor zur Aufnahme gratuliert hat, steht sie fassungslos und gedankenverloren am Fenster, eine halbtotale Einstellung zeigt sie von hinten, wie sie auf eine Audi-Werbetafel mit der Aufschrift: „Победитель получает всё.“⁵⁵ blickt. Die Werbetafel wirkt in Hinblick auf den Studenten, der von einem Auto angefahren wurde, auch sehr

⁵⁴ Moskau, wie man sagt, lag mir mit all seiner Schönheit und Unvorhersehbarkeit zu Füßen.

⁵⁵ Der Gewinner bekommt alles.

ironisch passend, da sie ein Auto zeigt, das direkt auf den/die BetrachtendEn zuzufahren scheint. Ein Student steht neben Alisa und gratuliert ihr ebenfalls. Daraufhin läuft sie von der Universität weg und durch die Stadt. Alisa wollte nicht, dass ihr Wunsch derartige Konsequenzen für andere Menschen hat, so wie es auch bei dem Sturm war, die sie mit ihrem Wunsch wegzugehen ausgelöst hat.

Im Begleitschwenk folgt die Kamera Alisa, während sie rennt und ihre Stimme aus dem Off wiederholend flüstert: „Не правда! Это нельзя!“⁵⁶ Alisas Stimme aus dem Off kann hier, wie auch im ganzen Film, als „Verdoppelung der narrativen Quelle“ (Metz 1997: 119) gesehen werden, denn sie erzählt und kommentiert die Dinge aus ihrem Blickwinkel. Da Alisa nicht spricht, werden dem Publikum zusätzliche Informationen durch ihre Ich-Stimme aus dem Off geliefert. Während Alisa durch die Stadt läuft, beginnt diese mit ihr zu kommunizieren, indem sie ihr durch verschiedene Werbeschilder versucht Dinge zu sagen. Alisa ist in ständiger Bewegung, die Kamera verweilt immer wieder bei den Werbeschildern, die in Großaufnahmen gezeigt werden. Inzwischen ist Alisa jedoch weitergerannt und der Kamera entwischt. Es scheint, als müsste diese Alisa suchen und wieder einholen. Manchmal sind die Werbeschilder auch im Hintergrund und Alisa läuft im Vordergrund an ihnen vorbei.



37:47 Alisa rennt durch die Stadt, Werbeschilder im Hintergrund

Die extradiegetische Akkordeon-Musik erzeugt ein leichtes Gefühl der Traurigkeit und Nostalgie, die diegetischen Geräusche von schnell vorbeifahrenden Autos und die schnellen

⁵⁶ Das ist nicht richtig! Das darf man nicht!

Schritte von Alisas Lauftempo vermitteln Anspannung und Stress. Die Werbetafeln scheinen mit ihren Aussagen Alisa zu unterstützen: „Навстречу вашим желаниям. Все в твоих руках. Прогресс зависит от тебя. Браво, Брависсимо. Не бойся своих желаний.“⁵⁷

In dieser Sequenz wird die handelnde Funktion der Stadt besonders schön sichtbar, indem die Stadt zu Alisa spricht und gleichzeitig Kommentare zur Filmhandlung abgibt. Ebenso wird hier auch die Interaktion der Hauptfigur und der Stadt sichtbar. Alisa versucht vor der Stadt wegzurennen, was ihr in kurzen Momenten auch zu gelingen scheint, als die Kamera Alisa aus den Augen verliert. Die Kamera folgt ihr im Reißschwenk und kann sie immer wieder einholen und ihr die Werbeschilder vor Augen führen. Beim Überqueren der Straße stößt Alisa mit einem jungen Mann zusammen, über dessen Aufschrift auf dem T-Shirt „Твой выбор“⁵⁸ wiederum die Stadt mit ihr zu sprechen scheint. Dies erzeugt den Eindruck, als könnte Alisa der Stadt nicht entfliehen, denn sie ist allgegenwärtig, nicht nur in den Gebäuden und Straßen, sondern auch in den Menschen. So bleibt Alisa schließlich stehen, auch weil sie merkt, dass die Stadt in diesem Moment nicht gegen sie, sondern auf ihrer Seite ist. Aber trotzdem beschließt sie in diesem Moment, dass sie sich ab nun nichts mehr wünschen wird und ihre Stimme aus dem Off flüstert: „Все! Больше никаких желаний!“⁵⁹ Die Einstellung zeigt Alisa in der Halbnahen, im Hintergrund ist ein Make-Up Werbeschild mit der Aufschrift „Все оттенки твоих желаний“⁶⁰ zu sehen. Der Student, der neben ihr am Fenster stand und ihr gefolgt ist, hat sie eingeholt, und sie gehen zu ihm nach Hause. Dort blickt sie aus dem Fenster. Die Kamera schwenkt den Horizont entlang und wiederum erscheinen vor ihr triste, graue Betonblöcke, soweit das Auge reicht. Es regnet, alles wirkt schwer und erdrückend.

11.4. Auf der Brücke 49:52 - 51:43

Es ist Alisas Geburtstag, sie wird 18 Jahre alt. Als sie am Abend nach Hause kommt, feiert ihre Mutter mit einem Arbeitskollegen in der Wohnung. Alisa wird aber von der Feier ausgeschlossen. Dennoch gratuliert die Mutter ihr und überreicht ihr ein Geschenk. Zunächst

⁵⁷ Ihren Wünschen entgegen. Alles liegt in deinen Händen. Der Fortschritt hängt von dir ab. Bravo, Bravissimo. Fürchte dich nicht vor deinen Wünschen.

⁵⁸ Deine Wahl

⁵⁹ Das war's! Keine Wünsche mehr!

⁶⁰ Alle Schattierungen deiner Wünsche

freut sich Alisa, aber als sie sieht, um welches Geschenk es sich handelt, ist sie sehr enttäuscht. Ihre Mutter hat ihr einen BH in der falschen Größe geschenkt und zeigt, dass sie eigentlich nur an sich selbst gedacht hat, als sie Alisa dieses Geschenk gekauft hat. Hier wird auch das Verhältnis zwischen Alisa und ihrer Mutter deutlich definiert. Es sind zwei von Grund auf verschiedene Menschen, die ein Leben nebeneinander und nicht miteinander führen. Ihre Mutter ist egoistisch und interessiert sich wenig für Alisa. Nach der Überreichung des Geschenks widmet sich die Mutter auch wieder sofort ihrem Arbeitskollegen und bricht in schallendes Gelächter aus. Extradiegetische, melancholische Gitarrenmusik setzt ein. Es folgt ein Cut, und die Kamera zeigt Alisa in der Halbnahen von hinten, wie sie durch eine menschenleere U-Bahnstation geht. Es folgt eine halbtotale Einstellung, wie sie traurig im U-Bahnzug sitzt, den Blick zum Boden gerichtet. Die Menschen, die neben Alisa sitzen, scheinen auch traurig, müde und einsam zu sein und Alisas Gefühlslage widerzuspiegeln. Niemand kümmert sich um ihre Anwesenheit. Es gibt keine Hektik, es sind kaum Menschen und wenig Autos unterwegs. Alles bewegt sich sehr langsam, lange Einstellung unterstützen dieses Tempo. Nach einem weiteren Cut ist Alisa wieder in der Halbtotale auf einer Brücke zu sehen, die Arme über das Geländer gebeugt. Die Kamera schwenkt von der Froschperspektive in die Vogelperspektive und zeigt Alisa schließlich von oben in der Totalen und das Wasser in der Dunkelheit unter ihr. Nach einem weiteren Cut sehen die Zuschauenden Alisa wieder in der Halbtotale, wie sie versucht langsam über das Geländer zu klettern. Aber sie wird abgelenkt, durch plötzliche Autohupen und Schreie. Irgendjemand zieht Aufmerksamkeit auf sich. Aus der Vogelperspektive ist zu sehen, wie jemand die Brücke überquert ohne auf die fahrenden Autos zu achten. Die wütenden Autofahrer brüllen die Person an und hupen. Die Straße ist für die Autofahrer gedacht, und durch das Betreten der Straße durch einen Fußgänger kommt es sozusagen zu einer Funktionsstörung (Wolf 2009). Die Person kümmert sich nicht darum, setzt ihren Weg fort und ohne zu zögern springt der junge Mann genau neben Alisa über das Brückengeländer und stürzt sich in die Moskva. Die verdutzte Alisa zögert kurz, dann springt sie ebenfalls. Der Sprung wird lediglich von hupenden Autos und Verkehrslärm begleitet und nimmt dabei sehr kafkaeske Züge an:

Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte

zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: »Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt«, und ließ sich hinfallen.

In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr. (Kafka 1986 :53)

Vor allem der letzte Satz des Zitates passt sehr gut zu dieser Sequenz. Über Alisa wird zwar kein Urteil verhängt wie über die Figur bei Kafka, dennoch haben so viele Dinge, wie auch die Stadt selbst, großen Einfluss auf sie, dem sie machtlos gegenübersteht. Wie die Figur in Kafkas Erzählung, glaubt auch Alisa den einzigen Ausweg, diesem Druck zu entkommen, im Tod zu finden. Durch den Verkehr auf der Brücke bemerkt auch niemand etwas von einem Sprung, und somit findet hier auch wieder die Anonymität der Stadt ihren Ausdruck. Das persönliche Schicksal eines einzelnen Menschen geht in der Masse verloren.



51: 35 Alisa springt von einer Brücke in die Moskva

Die Bedeutung des Wassers ist hier eine doppelte. Einerseits wird das Wasser mit dem Tod verbunden, denn die lebensmüden und verzweifelten Menschen springen von einer Brücke in den Fluss. Gleichzeitig bedeutet das Wasser hier aber auch Leben. In Hinsicht auf die Legende der Meerjungfrau ist das Wasser genau Alisas Element. Außerdem ist sie am Meer aufgewachsen, und das Wasser verbreitet für sie auch ein Gefühl der Heimat und Geborgenheit. So springt sie dem jungen Mann hinterher in den Fluss, rettet ihm das Leben und verliebt sich in ihn. Die anfängliche Konnotation der Brücke und des Wassers mit dem Tod hat sich hier verändert zu einem Ort der Begegnung. Durch den Sprung von der Brücke

wollte Alisa ursprünglich eigentlich ihr Leben beenden, doch nun hat die Brücke zur Begegnung mit Saša geführt. Diese Begegnung hat ihr altes Leben auch auf eine gewisse Weise beendet, da durch Saša ein neuer Abschnitt in Alisas Leben beginnt. Sie kann eine Welt hinter sich lassen und eine andere betreten (Wolf 2009). Ab diesem Zeitpunkt beginnt Alisa wieder zu sprechen.

11.5. Alisas Moskau

Im Film wird wiederholt sichtbar, wie die Stadt Alisas Gefühlszustand widerspiegelt, und es kommt dadurch zur Konstruktion eines emotionalen Ortes. Die Stadterfahrung wird zur Gefühlserfahrung, denn die Stadt ist ein Raum bestimmter Gefühlswelten (Brunner 2009):

“[...] ein Wesen, dem man verfallen ist, von dem man nicht loskommen kann; man bleibt ewig ihr Kind oder ihr zärtlicher Besucher. Oder wir übertragen unsere Enttäuschungen auf dieses Gebilde, als seien sie von ihr, der Stadt, verschuldet; kehren ihr den Rücken zu, entfremden uns von ihr.” (Mitscherlich 2008: 33).

Der Film lebt einerseits vom Gegensatz in der Darstellung von Prunk und architektonischer Vielfalt und andererseits von der Visualisierung der Stadt als grauen Betonklotz. Alisa selbst sucht aber im Film nie die bekannten Orte auf. Die touristischen Gebäude kommen nur beim ersten Kontakt mit Moskau vor, wobei jedoch Alisa nicht anwesend ist. Die Handlung findet nie an touristischen Orten statt, Alisa selbst hält sich nie an ihnen auf und auch wichtige Ereignisse des Films finden immer an unscheinbaren Orten statt.

In verschiedenen Sequenzen lässt Alisa sich von zufälligen Wahrnehmungen und Stimmungen treiben, z.B. auf dem Nachhauseweg von der Arbeit. Dabei kommt es zu offensichtlichen Zufälligkeiten und einer Wechselwirkung zwischen dem Gefühlsleben und architektonischer Umgebung. Der Stadtgang durch die Straßen wird strukturiert durch die Architektur und verschiedene Signale (Kaiser 2007), z.B. durch die Werbeschilder.

In der Darstellung der Stadt ist jedoch nicht nur die visuelle Komponente ausschlaggebend, sondern auch die auditive. Autohupen und Verkehrslärm kehren als auditive Komponenten ständig wieder.

Alisa verabschiedet sich von ihrer Mutter, bevor sie stirbt. Sie blickt durch das Schaufenster in das Geschäft zu ihrer Mutter. Das Glas trennt sie voneinander und kann auch als die Trennung gesehen werden, die immer schon zwischen Alisa und ihrer Mutter lag, durchsichtig

und unscheinbar, aber trotzdem vorhanden, fühlbar und unüberwindbar. Alisa spaziert lächelnd und zufrieden durch die Stadt, und die Stadt schickt ihr wiederum Botschaften anhand der Werbeschilder. In alternierender Montage werden Alisa, die durch die Stadt schlendert, Saša, der eilt und jemanden sucht, sowie ein rotes Auto gezeigt, das mit gefährlich hoher Geschwindigkeit durch die Stadt rast. Dieses Auto zischt schließlich an Alisa vorbei, die ihm gerade noch ausweichen kann. Doch dann wird sie sogleich von einem anderen Auto erfasst. Ihre eigene Stimme aus dem Off kommentiert ihren Tod, die Sonne scheint und Alisa nimmt ihr Schicksal hin. Die Welt geht ohne sie weiter:

„Такое часто случается в мегаполисе. В Москве на дорогу каждый год гибнут 2000 человек. Это нормально. Просто судьба. Нет, правда. Такой часто случается, в мегаполисе.“⁶¹

Anna Melikyan stellt Moskau als eine moderne kapitalistische Großstadt dar, die Spuren einer sowjetischen Vergangenheit sind nicht zu sehen. Besonders gut sichtbar wird dies auch an der Figur von Saša, der Grundstücke auf dem Mond verkauft und es daher zu finanziellem Wohlstand gebracht hat.

Rusalka enthält viele Sequenzen, die an die Flanerie erinnern. Alisa geht oft durch die Stadt und betrachtet die Gebäude und die Menschen. Auch während ihrer Arbeit geht sie als Mobiltelefon verkleidet durch die Straßen von Moskau, was zu einer Verdoppelung der Kamera führt. Dabei nimmt Alisa ihre Umwelt aus der Sicht des Telefonhörers wahr. Sie kann die Leute sehen, aber die Menschen sehen ihr Gesicht nicht und sie kann sich somit, obwohl sie auffällt, in der Masse verstecken.

⁶¹ Das passiert oft in der Megapolis. In Moskau sterben jährlich 2000 Menschen auf der Straße. Das ist normal. Das ist einfach Schicksal. Nein, wirklich. Das passiert oft in der Megapolis.

12. Cover boy

Cover boy erzählt die Geschichte des jungen Rumänen Ioann, der in seinem Land keine vielversprechende Zukunft für sich sieht und deshalb mit einem Freund nach Rom aufbricht, um sich dort seine Existenz zu sichern. Auf der Reise wird sein Freund aufgehalten und Ioann kommt allein in der fremden Stadt an, die ihn nicht sehr freundlich empfängt. Er hat weder eine Unterkunft noch Arbeit und zudem kaum Geld. Nach anfänglichen Schwierigkeiten findet er schließlich eine Arbeit und einen Freund, Michele, bei dem er wohnen kann. Probleme gibt es trotzdem, und zwar für alle beide. Ioann hat keine Arbeitsgenehmigung und auch Michele kann sich mit schlecht bezahlten Gelegenheitsjobs gerade noch über Wasser halten. Cover boy „[...] tratta di temi molto sentiti in città“ (Lodoli 2008: 1).⁶²

Es treffen zwei Männer mit verschiedenen Hintergründen aufeinander. Ioanns Vater wurde unter der kommunistischen Regierung umgebracht, und nach dem Zusammenbruch dieser Regierung verlässt der Sohn das Land. In Rom trifft er auf Michele, der ein Opfer des Kapitalismus ist. In der Stadt erfahren sie unterschiedliche Probleme, die aber im Grunde doch dieselben sind. Ioann und Michele können sich in die kapitalistische Welt nicht einfügen, „[...] uno rumeno, e l'altro italiano, l'uno immigrato l'altro precario, che sono stati esclusi dal gioco della società dei consumi.“ (Zonta 2008: 1).⁶³

„Questa è una città in cui troppi se la passano male, ma forse chi è nato qui sta ancora peggio di chi è arrivato ieri, con tanta energia da spendere. Gli immigrati fanno lottare, sanno che la vita è una battaglia feroce: i giovani romani diventano vecchi nella rassegnazione, e un giorno davvero possono ritrovarsi a domandare ma a me chi mi protegge, perchè nessuno mi dà una mano, che vivo a fare?“ (Lodoli 2008: 1).⁶⁴

⁶² [...] handelt von Themen, die sehr oft in der Stadt empfunden werden.

⁶³ [...] der eine ein Rumäne, der andere Italiener, der eine immigriert, der andere prekär, welche aus dem Spiel der Konsumgesellschaft ausgeschlossen wurden.

⁶⁴ Dies ist eine Stadt, in welcher viele eine schlechte Zeit durchmachen, aber vielleicht geht es denen, die hier geboren sind, noch viel schlechter als denen, die gestern mit viel Energie angekommen sind. Die ImmigrantInnen können kämpfen, sie wissen, dass das Leben ein wilder Kampf ist: die jungen RömerInnen werden alt in der Resignation, und eines Tages können sie sich fragen, wer beschützt mich, warum hilft mir niemand, wozu lebe ich?

Der Film erzählt eine sehr alltägliche Geschichte der Gegenwart, indem er die „generazione dei precari“ (Rutiloni 2008: 19)⁶⁵ thematisiert, und somit wird außer der Immigration auch ein sehr aktuelles Problem angesprochen, und zwar das Prekariat.

Cover boy arbeitet sehr viel mit Gegensätzen. „Il film gioca molto su realtà e finzione, su vero e falso, su ciò che sembra e ciò che è.“ (Ronconi 2008:1).⁶⁶ Einerseits zeigt er eine Stadt, die mit ihren antiken Ruinen auf den ersten Blick Reichtum verspricht, aber dies kontrastiert mit dem harten Leben eines Immigranten und eines Arbeitslosen. Die beiden finden Zuflucht und eine kleine Insel des Glücks in ihrer Freundschaft und Zuneigung. „L’amicizia li aiuta a superare le difficoltà quotidiane [...]“. (Fusco 2008).⁶⁷ So schaffen sie es, sich eine eigene Welt mit eigenen Träumen aufzubauen „[...] costruiscono un piccolo mondo dove rifugiarsi.“ (Rutiloni 2008: 19).⁶⁸ Die Freundschaft scheint sich in Ansätzen zu einer homosexuellen Beziehung zu entwickeln. Beide sind sich einig, dass sie in Rom nicht das finden werden, wonach sie suchen und entscheiden sich somit gemeinsam die Stadt zu verlassen.

Die Handlung des Films spielt sich größtenteils im Zentrum von Rom u.a. auch an touristischen Plätzen wie vor dem Colosseum usw. ab, dringt aber auch zu unbekannten Orten vor.

„Il film è ambientato soprattutto a Roma fra il Pigneto e la stazione Termini, compresi i suoi complicati sotterranei, dove il cinema non si era mai affacciato“ (Montini 2006: 3).⁶⁹

Obwohl Rom in diesem Film weniger direkt in die Handlung eingreift als Moskau in *Rusalka*, nimmt die Stadt trotzdem eine wichtige Rolle ein. „Roma avvolge i due uomini, li abbraccia, li soffoca.“ (Lodoli 2008).⁷⁰

⁶⁵ Generation der Prekären

⁶⁶ Der Film spielt mit Realität und Fiktion, mit wahr und falsch, mit dem was ist und dem was scheint.

⁶⁷ Die Freundschaft hilft ihnen mit alltäglichen Schwierigkeiten fertig zu werden [...].

⁶⁸ [...] sie schaffen eine kleine Welt, in welche sie entfliehen können.

⁶⁹ Der Film spielt hauptsächlich in Rom zwischen Pigneto und dem Bahnhof Termini, miteingeschlossen dessen kompliziertes Untergeschoss, wohin sich das Kino noch nie herangewagt hat.

⁷⁰ Rom wickelt die beiden Männer ein, umarmt sie, erstickt sie.

12.1. Ankunft in Rom 14:04 - 16:34

Im Establishing Shot zeigt eine Panoramaeinstellung wie der Zug in den Bahnhof Roma Termini einfährt. Im Gegensatz zu *Rusalka* begleitet die Kamera Ioann auf der Reise im Zug. Ioann ist gemeinsam mit einem Freund aufgebrochen, der bereits mehrmals in Rom war. Jedoch gibt es Probleme mit dessen Pass und der Freund wird an der Grenzkontrolle aufgehalten. Ioann kommt deshalb allein in Rom an, doch die Stadt erscheint ihm zunächst sehr freundlich. Die Sequenz setzt sich aus langen Einstellungen zusammen, was eine geringe Geschwindigkeit und wenig Dynamik erzeugt. In der Halbtotale sieht man Ioann aus dem Zug aussteigen. Es folgen weitere Einstellungen in der Halbtotale, wie er den Bahnsteig verlässt. Er bewegt sich vorsichtig und etwas unsicher zwischen den Menschen. Sein neugieriger Blick wird in der Nahaufnahme gezeigt. Im Gegensatz zu *Rusalka* gibt es keine Hektik, kein Verkehrschaos. Es sind zwar viele Menschen am Bahnhof, dennoch erscheint alles ruhig und gelassen. In der Totalen und aus der Vogelperspektive sieht man Ioann, wie er unschlüssig in der Eingangshalle von Roma Termini steht. Langsam und vorsichtig verlässt er die Halle. Trommelmusik aus dem Off setzt ein, während ihm die Sonne ins Gesicht scheint. Es folgen drei Einstellungen von Ioann in der Totalen. Durch langsame Kameraschwenks werden auch die Gebäude und der Platz vor dem Bahnhof im Hintergrund sichtbar. Dann wird aus der Froschperspektive das Colosseum in der Totalen gezeigt, sowie Ioann aus der Froschperspektive in der Halbtotale, wie er vor dem Colosseum steht. Die extradiegetische Musik wird nun zur diegetischen Musik, die von einer Gruppe von TrommlerInnen vor dem Colosseum stammt. Ioann gesellt sich zu ihnen und schaut ihnen eine Weile zu. Trommelnde Hände werden in Großaufnahme gezeigt, im Hintergrund ist Ioanns unsicherer Blick zu sehen. Dennoch scheint er die Gesellschaft zu genießen, schließlich befindet er sich alleine in der neuen Stadt und weiß nicht, wo er hingehen soll. Die nächste Einstellung zeigt Ioann in der Totalen, wie er auf einer kleinen Mauer liegt und schläft. Es ist bereits dunkel, im Hintergrund fährt ein Lastwagen vorbei. Auch hier scheint wieder alles ruhig zu sein, wenig Verkehr, keine Hektik. Doch schließlich wird Ioann geweckt. Aus der Froschperspektive ist ein für Touristenfotos verkleideter Gladiator in der Halbtotale zu sehen, im Hintergrund das Colosseum. Der Gladiator schickt Ioann vom Colosseum weg, er darf hier nicht übernachten. Ein typischeres Bild von Rom kann es wohl kaum geben. Das Colosseum einerseits und schließlich die Erinnerung an das antike Rom durch den Gladiatoren. Ioann steht auf und geht vom Colosseum weg. Wo er die Nacht schließlich verbracht hat, weiß das Publikum nicht.

Nach einem Cut wird Ioann am folgenden Tag in der Halbtotale bei strahlender Sonne gezeigt. Der Kameraschwenk lenkt die Aufmerksamkeit auf das Denkmal von Vittorio Emanuele, das sich im Hintergrund befindet und durch den Schwenk schließlich in der Totalen sichtbar wird. Anschließend macht sich Ioann auf die Suche nach einer Unterkunft, ohne Erfolg, und er landet am Abend schließlich wieder am Bahnhof Termini.



14:13 Bahnhof Roma Termini



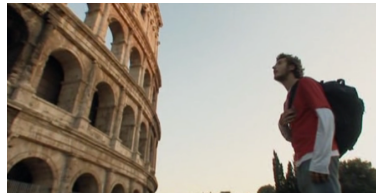
14:51 Bahnhofshalle



14:58 Vor dem Bahnhof



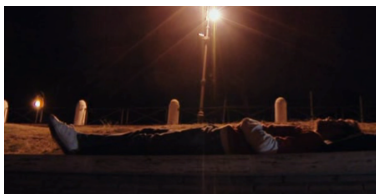
15:06 Vor dem Bahnhof



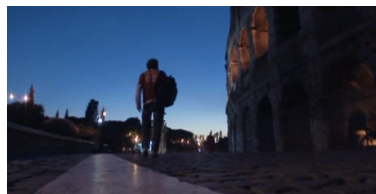
15:11 Vor dem Colosseum



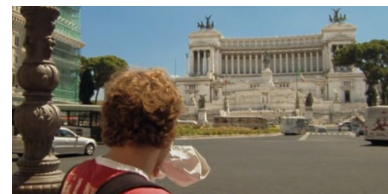
15:16 TrommlerInnen vor dem Colosseum



15:38 Ioann schläft vor dem Colosseum



16:04 Ioann wird weggeschickt



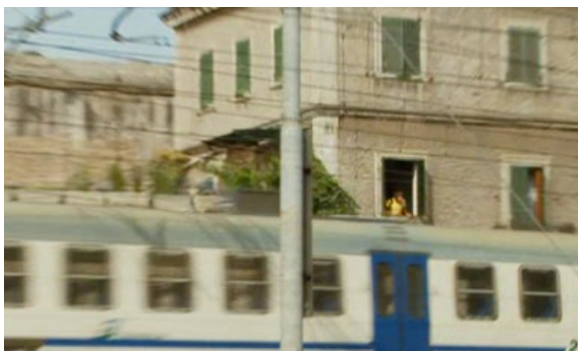
16:11 Vittorio Emanuele

Ioanns erste Begegnung mit der Stadt unterscheidet sich zunächst eigentlich nicht besonders von einer Sight-Seeing Tour. Doch er ist nicht als Tourist in die Stadt gekommen, sondern die verzweifelte Suche nach einer Unterkunft hat Ioann in das touristische Zentrum von Rom geführt.

Bei Ioann ist der Umzug nach Rom nicht die Verlagerung vom Land in die Stadt, wie bei Alisa. Ioann kommt aus der Stadt und zieht in eine neue. Er ist ein Fremder in einer neuen Stadt und auch ein Fremder in einem neuen Land. Die Ankunft in Rom gestaltet sich für Ioann wesentlich schwieriger als für Alisa. Ioann ist alleine, zudem hat er keine Unterkunft, kaum Geld und auch keine Arbeit. Die Arbeitssuche gestaltet sich bei ihm ebenfalls schwieriger als bei Alisa.

12.2. Der Blick aus dem Fenster 23:45 - 24:02

Ioann verbringt seine weiteren Nächte im Bahnhof Termini, wo er schließlich Michele kennenlernt, der am Bahnhof als Putzkraft arbeitet. Dieser nimmt ihn als Untermieter bei sich auf. Michele wohnt in einer kleinen Wohnung in einem ruhigen Viertel. Ein Kameraschwenk zeigt zunächst das Innere der Wohnung, schließlich folgt sie Ioann, der sich einem Fenster nähert. Sie zeigt Ioann von hinten in der Halbtotale, wie er sich aus dem Fenster lehnt. Es folgt ein Cut und dann eine Panoramaeinstellung eines Hauses und eines Zuges, der im Vordergrund vor dem Haus vorbeifährt. Mit dem Zoom nähert sich die Kamera dem Haus und einem Fenster, in welchem Ioann zu sehen ist. Unter seinem Fenster fährt der Zug vorbei. Nach einem weiteren Cut ist der vorbeifahrende Zug in der Verdoppelung aus Ioanns Perspektive, durch den Blick aus dem Fenster zu sehen.



23:53 Blick in das Fenster



23:58 Blick aus dem Fenster

Gleich anschließend ist wieder Ioann von hinten in der Halbtotale am Fenster zu sehen, der sich dann umdreht und zu Michele blickt, der ihm einige Dinge in der Wohnung erklärt.

Hier kann sehr gut eine Parallele zu *Rusalka* gezogen werden. Auch bei ihr gibt es den Blick aus dem Fenster und den Blick in ihr Fenster. Nur die Art der Blicke sind sehr unterschiedlich. Beide sehen bei ihrem Blick aus dem Fenster typische Phänomene der Stadt, Alisa sieht ein Häusermeer, Ioann einen vorbeifahrenden Zug in nächster Nähe, in der Ferne sind ebenso Häuser bis zum Horizont zu sehen. Die grauen Betonklötze bei Alisa wirken einengend und trostlos. Bei Ioann hingegen wirken die Gebäude sehr freundlich, außerdem scheint die Sonne und verleiht dem Blick somit einen zusätzlichen positiven Anstrich, im Gegensatz zum Grau des Himmels und der Betonblöcke, die Alisa sieht. Der vorbeifahrende Zug verursacht kurz

Lärm, ansonsten wirkt alles ruhig, auf der Straße neben den Zugschienen sind nur wenige Autos unterwegs.

Im Gegensatz zu *Rusalka* ist die Stadt in *Cover Boy* weniger als Spiegel der Gefühlslage von Ioann zu sehen. Die Stadt ist ihrem Neuankömmling gegenüber eigentlich von Beginn an freundlich und sonnig, zumindest in ihrer Fassade, in ihrem Wesen jedoch ist sie tückisch. Die antike Architektur wirkt einladend, doch im Grunde nimmt sie ihn nicht auf, so wie er auch vom Colosseum weggeschickt wird.

12.3. Flaneure: EUR 34:43 - 36:04 und das Historische Zentrum 44:53 - 45:31

Ioann und Michele teilen in gewisser Hinsicht dasselbe Schicksal, als Opfer der kapitalistischen Gesellschaft mit finanziellen Problemen. Michele betont auch, dass es nicht nur den ImmigrantInnen schwer fällt, Fuß zu fassen, sondern auch vielen Menschen, die in diesem Land geboren und aufgewachsen sind, so wie auch ihm selbst. „Se non ci hai la famiglia che ti aiuta, puoi essere uno straniero in patria.“⁷¹, so kommentiert Michele das Leben vieler in Italien.

Michele und Ioann unternehmen eine Fahrt mit der Vespa durch Rom. Diese Fahrt kann als eine kleine Sight-Seeing-Tour gesehen werden. Michele zeigt Ioann die Stadt. Gleichzeitig spielt auch das Prinzip der Flanerie ein wenig mit. Die beiden fahren ohne konkretes Ziel durch die Stadt, und jeder nimmt die Umgebung auf seine persönliche Art und Weise wahr. Durch die Miteinbeziehung eines modernen Transportmittels wird die Flanerie auch in einen aktuellen Kontext gestellt. Während der Fahrt sieht man die beiden meistens in der Nahaufnahme und die verschiedenen Gebäude im Hintergrund. Nur einmal zeigt eine Panoramaeinstellung ein Gebäude, das Eni⁷²-Gebäude. Vermutlich stammt auch das Benzin, das ihre Vespa antreibt, von diesem Konzern. Ioanns Gesichtsausdruck ist nachdenklich, der von Michele ebenso. Die Einstellungen sind lang, die angenehme Klaviermusik aus dem Off gibt dem Ausflug eine sehr positive und entspannende, aber auch leicht nostalgische Wirkung. Die beiden scheinen zwar nachdenklich zu sein, aber die Fahrt sehr zu genießen. Sie fahren durch das Stadtviertel EUR. Das Viertel als Ausflugsziel ist sicher nicht von ungefähr gewählt. EUR wurde unter Mussolini erbaut, anlässlich der Weltausstellung von 1942. Das Viertel sollte für Wohlstand und Fortschritt stehen, wovon weder Michele noch Ioann etwas

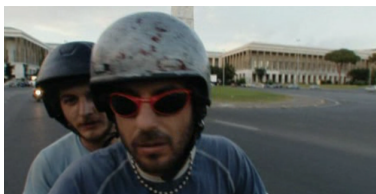
⁷¹ Wenn du keine Familie hast, die dich unterstützt, kannst du ein Fremder in deiner eigenen Heimat sein.

⁷² italienischer Erdöl- und Energiekonzern

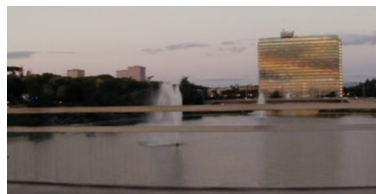
merken. Für sie ist es ein kurzer Moment, indem sie ihre Probleme für einen Augenblick hinter sich lassen können.

Während der Fahrt gibt es ein Problem mit dem Motor der Vespa und sie können nicht weiterfahren. Dies kann auch als Symbol der Stagnation gedeutet werden. Jedoch lassen sich die beiden nicht aus der Ruhe bringen, sie nehmen es sehr gelassen. Sie geben auch nicht gleich auf und schaffen es schließlich gemeinsam den Motor wieder zum Laufen zu bringen. Ganz nach Nanni Moretti in *Caro diario* setzen sie ihren Ausflug mit der Vespa bis nach Ostia an den Strand fort.

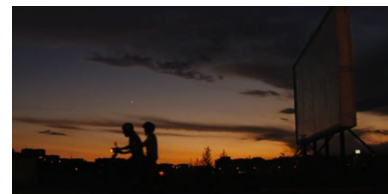
Die Fahrt mit der Vespa durch EUR



34:35 Piazza Guglielmo Marconi



35:04 Eni-Gebäude



35:59 EUR bei Sonnenuntergang

Die Fahrt mit der Vespa durch das Historische Zentrum



45:10 Marcellustheater



45:17 Zirkus Maximus und Forum Romanum



45:31 Platz der Republik

Eine zweite Fahrt mit der Vespa findet an einem anderen Tag statt, als Michele Ioann zur Arbeit bringt. Dieses Mal fahren sie durch das historische Zentrum von Rom. Auch in dieser Sequenz gibt es mehrere Einstellungen, die die Gesichter von Ioann und Michele in Großaufnahme zeigen, mit der Stadt im Hintergrund. Die Kamera folgt den beiden in mehreren Einstellungen im Begleitschwenk, und verschiedene Panoramaeinstellungen zeigen typische Rom-Bilder, wie sie auf Ansichtskarten und Werbebildern zu sehen sind. So fahren sie z.B. am Marcellustheater vorbei und halten kurz am Zirkus Maximus an. Es handelt sich um Orte, die an die Antike erinnern und somit auch den Wert und die lange Geschichte dieser Stadt betonen. Gezeigt wird eine wunderschöne Stadt mit beeindruckenden Bauwerken, die aber so in ihrer Form keine Bedeutung für die Protagonisten haben. Bei all der Schönheit

schaffen es die Figuren trotzdem nicht, in dieser Stadt Fuß zu fassen und sich ein stabiles Leben aufzubauen. Hinter der schönen Fassade sieht die Realität ganz anders aus.

12.4. Vom Bahnhof Termini 42:34 - 42:44 bis zum Petersplatz 1:17:21 - 1:18:35

Michele, der sein Studium nie beenden konnte und sich seither immer nur mit prekären Arbeitsverträgen über Wasser halten kann, verliert erneut seinen Job. Er hat sich sein Geld als Putzkraft am Bahnhof Termini verdient, und nachdem sein Vorgesetzter ihm mitgeteilt hat, dass er ihn nicht länger anstellen kann, steht er verzweifelt in der Eingangshalle des Bahnhofes. Eine Einstellung aus der Vogelperspektive zeigt Michele an der selben Stelle, an der Ioann stand, als er in Rom angekommen war.



14:50 Ioann am Bahnhof Termini



42:50 Michele am Bahnhof Termini

An dieser Stelle werden die beiden jungen Männer in ihrer Miesere gleichgestellt. Beide stehen in diesem Moment ohne Arbeit da, verzweifelt und ohne Aussichten. Und trotzdem geben die beiden nie auf.

Michele, erfolglos auf der Suche nach einer neuen Arbeit, beginnt in seiner Verzweiflung Anhänger mit Papstbildern vom vor dem Petersdom zu verkaufen. Die Sequenz beginnt mit einer Panoramaeinstellung, die den Petersplatz zeigt. Diegetisches Glockenläuten ist zu hören. Es folgt eine Detailaufnahme einer Hand, auf welcher mehrere kleine Goldanhänger umgedreht werden, sodass das Bild mit dem Gesicht des Papstes sichtbar wird. Als nächstes wird Michele in der Halbtotale gezeigt, wie er den PassantInnen und TouristInnen die Anhänger anbietet. Er ist freundlich, aber nicht aufdringlich, doch schon bald macht sich Skepsis und Unsicherheit auf seinem Gesicht breit. Schließlich wird er von der Polizei weggeschickt. Die Kirchenglocken sind immer noch zu hören. Sie wirken schwer, fast schon bedrohlich und beängstigend. Michele verlässt den Petersplatz, setzt sich aber nicht weit

davon auf eine Bordsteinkante. Während Michele in der Halbtotale zu sehen ist, eilen die Leute an ihm vorbei, niemand kümmert sich um ihn. Michele legt verzweifelt den Kopf in seine Hände, als die diegetische Stimme des Papstes aus einem Lautsprecher zu hören ist und an das Gottesvertrauen plädiert. Den Zuschauenden mag es wohl sehr ironisch erscheinen, dass der Papst an das Vertrauen in Gott appelliert, angesichts der Tatsache, dass Michele in seiner Verzweiflung alles versucht, jedoch immer wieder scheitert, und es trotz aller Mühen nicht schafft, aus dem Teufelskreis des Präkariats auszubrechen.



1:17:22 Der Petersplatz



1:17:34 Michele verkauft Anhänger

12.5. Ioannis und Micheles Rom

Im Gegensatz zu *Rusalka*, spielen sich bei *Cover Boy*, wie auch anhand der analysierten Sequenzen ersichtlich wurde, viele Ereignisse an bekannten Orten der Stadt ab. Die Darsteller suchen auch bewusst diese Orte und halten sich an ihnen auf. Der Film arbeitet also auch mit vielen Klischees, einerseits durch die Visualisierung der Touristenattraktionen von Rom, aber auch durch viele andere kleine Elemente wie z.B. Michele, der als Italiener viel Wert auf gutes Essen legt und so gut Pasta kochen kann, dass er und Ioann beschließen ein Restaurant zu eröffnen. Gleichzeitig dienen diese Klischees aber auch zur Darstellung von Gegensätzen, z.B. dadurch, dass die finanziellen Probleme der beiden Hauptdarsteller vor den Hintergrund der antiken Bauten gestellt werden, sodass die Gegenüberstellung von Arm und Reich zur Geltung kommt. Die Stadt, die nach außen hin mit ihren Prachtbauten Wohlstand verspricht, sieht im konkreten Leben der Menschen jedoch anders aus.

Weiters kommt im Film auch die Topographie des Verborgenen zum Ausdruck. Michele arbeitet in den Untergeschossen des Bahnhofs Roma Termini als Putzkraft, im Untergrund, wo ihn niemand sieht und wo er mit seinen Problemen alleine ist.

„[...] als die filmische Stadt immer weniger als zukunftsgerichteter Motor der Moderne und immer mehr als desolater Ort der Perspektivlosigkeit erscheint, gewinnen unterirdische Stadträume wie U-Bahn-Netze und Abwasserkanäle stark an Beliebtheit als Filmschauplätze. Der urbane Untergrund bietet nun eine willkommene Metapher für die dunklen Seiten des Stadtlebens [...].“ (Trenka 2009: 74).

An diesem Ort trifft er auch auf Ioann, der dort nach seiner Ankunft in Rom die ersten Nächte verbringt, bis ihn Michele bei sich aufnimmt. Doch nicht nur der Untergrund wird in diesem Film ein Ort der Begegnung, sondern auch die offene Straße. Denn hier, auf der Bühne des Lebens, wird Ioann von einer Fotografin angesprochen, die ihm einen Job als Model verschafft, den er jedoch wieder aufgibt, nachdem er sich von der Fotografin ausgenutzt fühlt. Auch seinen Freund, den er auf der Fahrt nach Rom verloren hat, trifft Ioann zufällig beim Spazieren durch die Stadt wieder. Er erblickt ihn in einer Bar durch eine Fensterscheibe. Dem Freund scheint es finanziell sehr gut zu gehen, dieser prostituiert sich und rät auch Ioann dazu. Doch trotz seiner schwierigen Lage sieht Ioann in der Prostitution keine Lösung für sich.

Schließlich verlassen Ioann und Michele gemeinsam die Stadt Rom, um ein italienisches Restaurant in Rumänien, an der Stelle, wo die Donau in das Schwarze Meer mündet, zu eröffnen.

13. Conclusio

Aus den Analysen geht hervor, dass beide Filme eine teils positive, teils negative Haltung der Stadt gegenüber einnehmen. In beiden Filmen steht die Stadt immer in einem Spannungsverhältnis zwischen Hoffnung und Verzweiflung, zwischen Selbstverwirklichung und Untergang.

In beiden Filmen ist die Stadt zunächst aus der Ferne ein Hoffnungsträger, ein Ort, an dem es viele Möglichkeiten der Selbstverwirklichung gibt und ein Ort, auf den sowohl Alisa als auch Ioann zusteuern. Das Bild von der Stadt als Ort des Glücks und des Fortschritts hat sich also von Beginn der Filmgeschichte bis heute bewährt. Der Mensch sucht die Stadt auf, um seine Möglichkeiten auszuschöpfen.

“Filme haben von jeher von der Stärke dieser Illusion gehandelt: ein Mensch kommt in die Stadt, auf Glückssuche, das Schicksal schlägt zu [...]” (Kluge 1985: 110 nach Vogt 2001: 33).

Ein Mensch, der sich in eine neue Stadt begibt, wird diese ganz anders erleben, als jemand, der in dieser Stadt aufgewachsen ist und sie schon lange kennt. Sich in einem neuen Umfeld zurecht zu finden, gestaltet sich nicht immer ganz einfach.

“Nun wird die Stadt dem Neuling Labyrinth. [...] Wie vielen topographischen Attrappen er verfällt, ließe in seinem ganzen passionierenden Verlauf sich einzig und allein im Film entrollen: die Großstadt setzt sich gegen ihn zur Wehr, maskiert sich, flüchtet, intrigiert, verlockt, bis zur Erschöpfung ihre Kreise zu durchirren.” (Benjamin 1992:10).

Auch wenn sich in beiden Filmen die Wünsche nicht ganz nach den Vorstellungen erfüllen, schaffen es trotzdem beide Figuren sich über Wasser zu halten und ihren Weg zu finden. Alisa wird zwar nicht wie erhofft eine Ballerina, sondern schlägt sich mit Gelegenheitsjobs durch. Ioann muss zunächst schwarz arbeiten, hat dann aber Glück, als er von einer Fotografin als Model entdeckt wird.

Weiters wird die Stadt als Ort der Faszination erlebt. Eindrucksvolle, antike Gebäude rufen große Begeisterung hervor. Die postkartenähnlichen Stadtansichten wirken sehr anziehend und können somit auch als Werbung für die dargestellte Stadt gesehen werden. Der Wiedererkennungseffekt wirkt sich ebenso positiv auf das Publikum aus. Eine wichtige Rolle

spielt die Stadt auch als Ort der zufälligen Begegnungen. Ioann wird auf der Straße von einer Fotografin angesprochen, die ihn zufällig beim Vorbeigehen erblickt. Alisa trifft Saša ganz zufällig auf einer Brücke, da sich beide zur selben Zeit entscheiden sich das Leben zu nehmen, was die Stadt auch zu einem Ort der Verzweiflung macht.

Es werden in beiden Filmen zwar immer nur die Schicksale der Hauptfiguren und ihrer FreundInnen dargestellt, aber sie können dennoch als ein Teil des Kollektivlebens der Stadt gesehen werden. Die Filme geben somit einen kleinen Einblick in die jeweilige Alltagskultur, indem sie zeigen, wie sich ein Leben in der Stadt zutragen könnte. Die ZuschauerInnen kriegen einen Einblick in eine Wohnung, wie man sie in Rom vorfinden könnte, und wie es sein könnte, in Moskau in einem riesigen Plattenbau zu wohnen. Das Publikum sieht eine Fahrt mit der Moskauer U-Bahn oder einem überfüllten Bus zum Arbeitsplatz, Flanieren in einer Großstadt zwischen der Menschenmasse, die sich in einem anonymen Neben- und Miteinander auf Gehsteigen fortbewegt, an Geschäften, Straßen, Treppen und Gebäuden vorbei. In beiden Filmen gibt es kürzere und längere Passagen durch die Stadt und so wird z.B. der Weg zur Arbeit und wieder zurück zur filmischen Spaziergängerfahrt. Die Hauptfiguren wandern isoliert und anonym durch die Massen. Die Innovation zum traditionellen Flaneur ist wohl das Miteinbeziehen von modernen Transportmitteln (Kaiser 2007).

Letztendlich überwiegt jedoch in beiden Filmen der negative Aspekt der Stadt. Alisa und Ioann geraten in eine Stadt, in eine Welt, mit der sie an sich nichts zu tun haben. Sie sind ihrer Dynamik und ihren Strukturen hilflos ausgesetzt. Sie werden verschlungen von der Stadt und in ihrem Sog einfach mitgerissen. Das einzige, das sie tun können ist, sich in diesem Strom zurecht zu finden. In beiden Filmen werden die Illusionen und Träume der HauptdarstellerInnen zerstört, die Erwartungen wurden nicht erfüllt. In beiden Filmen wird die Differenz zwischen der optimistischen Erwartung und der harten Enttäuschung sichtbar. In *Rusalka* kommt Zerstörung zum Ausdruck, denn Alisa findet in der Stadt ihren Tod. Technik und Fortschritt haben in ihrem Fall zur Zerstörung geführt. Alisa wird von einem Auto überfahren und die Welt dreht sich ohne sie weiter. Niemanden kümmert es. Die Anonymität der Stadt und somit auch die Wertlosigkeit eines einzelnen Schicksals findet hiermit ihren Ausdruck. Ioann und Michele wenden sich von der Stadt ab und kehren Rom den Rücken. „Daß [...] die urbanisierte Gesellschaft in einer elenden Verfassung sich befindet, [...]“ (Mitscherlich 2008: 165) drücken im Endeffekt beide Filme aus.

Beide Filme thematisieren nicht nur die Schwierigkeiten, mit denen der/die Fremde bei der Ankunft in einer neuen Stadt konfrontiert wird, sondern auch die Probleme, die sich für jemanden ergeben, der/die in der Stadt aufwächst. Alisas Freunde, die in Moskau aufgewachsen sind, sind ebenfalls zu Opfern der Stadt geworden. Saša ist zwar ein erfolgreicher Geschäftsmann, aber trotzdem wird er in der Stadt nicht glücklich und flüchtet sich in eine Welt des Rausches und des Alkohols. Ioanns Freund Michele kann sich in Rom nur mit vorübergehenden Arbeiten durchschlagen. Seine Vermieterin, eine erfolglose Schauspielerin, scheint auch nicht wirklich ihr Glück in dieser Stadt gefunden zu haben.

“Wie zu den Reisfeldern die Malaria, zu den Bergwerken die Staublunge, zur mittelalterlichen Stadt der Überfall der Pest, so gehöre zur Großstadt die Neurose.” (Mitscherlich 2008:147).

Beide Filme wählen als repräsentative Orte zunächst die bekanntesten Plätze, über die sich eine Stadt auf den ersten Blick definiert bzw. definiert wird, z.B. das Colosseum in Rom und die Basiliuskathedrale in Moskau. Wenn die Städte auch zum Teil durch den touristischen Blick gesehen werden, so haben sie doch einen lebensweltlichen Bezug, befinden sich aber teilweise in einem Spannungsfeld, z.B. als Ioann vom Colosseum weggeschickt wird oder Michele vor dem Petersdom Goldanhänger verkauft. *Cover boy* schafft es auch Kontrastbilder zu liefern, indem z.B. die Welt unter dem Bahnhof Termini gezeigt wird. Also werden einerseits Stadtbilder über Klischees konstruiert und dann auch wieder dekonstruiert, durch die Visualisierung nicht bekannter Orte. Es werden gegensätzliche Aspekte gezeigt, die den Blick auf die Stadt sozusagen neutralisieren, indem sie auch andere Seiten der Stadt vermitteln (Kos 2010). Die Filme schaffen es somit auch ein Stadtbild abseits der Sehenswürdigkeiten und Klischees zu erzeugen und arbeiten mit dem Spannungsverhältnis, die Stadt sowohl als Moloch, als auch als strahlende Metropole darzustellen. In beiden Filmen wirken die Städte aber niemals wirklich bedrohlich. Obwohl sich für Alisa und Ioann nicht das erfüllt, was sie von der Stadt erwarten und sie sich in ihr nicht verwirklichen können, zeigt die Stadt trotzdem auch ihr freundliches Gesicht. Die Städte bringen zwar nicht das erhoffte Glück, aber eine wirklich bössartige Natur der Stadt kommt nicht zum Ausdruck. Ioann kommt zwar in Kontakt mit Prostitution, von der er sich aber ohne Probleme und ohne weitere Konsequenzen abwenden kann. Weitere Großstadtkonflikte wie Überfälle, kriminelle Milieus, Mafia usw. kommen in beiden Filmen nicht vor.

Bei *Rusalka* spielt der Großstadtverkehr eine sehr große Rolle. Zwei Menschen werden im Film zu Opfern von Verkehrsunfällen, unter anderem auch Alisa selbst. Auch Saša gerät in Bedrohung, doch Alisa kann ihn vor dem Tod bewahren.

Beide Filme erzählen von der Suche nach Identität in der globalisierten Welt, wobei es sich bei dieser Suche sowohl um eine innere als auch um eine äußere Bewegung handelt. Es ist ein Umherirren und Umherlaufen, das viel Platz benötigt. Dieses Umherirren wird in beiden Filmen in alltägliche konkrete Räume eingebettet (Wolf 2009). Letztendlich sind die Figuren jedoch in beiden Filmen Opfer der kapitalistischen Gesellschaft. Die teilweise Ansiedlung der Handlung an unbekannten Orten gibt den Städten auch die Bedeutung einer universellen Stadt, d.h. die Handlung könnte sich auch in jeder anderen Stadt ereignen und setzt eine konkrete Stadt somit in einen globalen Kontext (Trenka 2009). Es kommen Stadtansichten vor, die nicht sofort einer bestimmten Stadt zuzuordnen, und somit austauschbar sind. Die Handlungen könnten teilweise in jeder beliebigen Stadt stattfinden und zeigen dadurch globale Probleme auf.

14. Bibliographie

Baudelaire, Charles, 1994: *Der Maler des modernen Lebens*. S. 290-320 in Schuhmann, Henry (Hg), Charles Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben. Essays, »Salons«, Intime Tagebücher. Leipzig: Reclam

Békési, Sándor, 2010: *Wien im Auftakt*. S. 26-37 in: Dewald, Christian, Michael Loebenstein und Werner Michael Schwarz (Hg), *Wien im Film*. Wien: Czerin Verlag und Wien Museum.

Benjamin, Walter, 1963: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter, 1974: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. S. 509-690 in: Tiedemann, Rolf und Hermann Schwppenhäuser (Hg), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Erster Band. Zweiter Teil. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter, 1980: *Moskauer Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter, 1982: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Walter, 1992: *Städtebilder*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brückner, Jutta, 2005: *Licht, Wasser und Spiegelungen*. S. 128-135 in: Ralph Eue und Gabriele Jatho (Hg), *Schauplätze, Drehorte, Spielfilme*. Berlin: Bertz & Fischer.

Brunner, Philipp, 2009: *Liebesstädte*. Cinema, Themenheft Stadt 54: 9-17.

Bruno, Giuliana, 1993: *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*. Princeton: Princeton University Press.

Bruno, Giuliana, 2005: *Architektur und das bewegte Bild*. S. 112-127 in: Ralph Eue und Gabriele Jatho (Hg), *Schauplätze, Drehorte, Spielfilme*. Berlin: Bertz & Fischer Verlag.

- Bucher, Gina, 2009: *Topographic Celluloid*. Cinema, Themenheft Stadt 54: 18-31.
- Canova, Gianni, 2005: *Cinema e città*. S. 1, www.lacittachesale.it (Stand 05.12.2010).
- Catò, Paola und Galbiati Alessio (a cura di), 2006: *Cinema e architettura - Lo spazio visivo della città*. S. 1, www.kulturadimazza.ilcannocchiale.it (Stand 30.09.2010).
- Ciacchi, Leonardo, 2000: *The Rome of Mussolini: An Entrenched Stereotype in Film*. S. 93-100 in: Konstantarakos, Myrto (Hg), *Spaces in European cinema*. Exeter: Intellect.
- Clarke, David B. (Hg), 1997: *The cinematic city*. London: Routledge.
- Cordelli, Franco, 2008: *Vacanze Romane. Set, protagonisti, film*. Roma: Falsopiano.
- Costa, Antonio, 2002: *Saper vedere il cinema*. Milano: Bompiani.
- Derrida, Jacques, 1994: *Spectres of Marx: The Work of Mourning, the State of the Debt, and the New International*. London: Routledge.
- Dewald, Christian, Michael Loebenstein und Werner Michael Schwarz, 2010: *Erzählte Stadt, gefilmtes Wien*. S. 12-17 in: Dewald, Christian, Michael Loebenstein und Werner Michael Schwarz (Hg), *Wien im Film*. Wien: Czerin Verlag und Wien Museum.
- DiGiammatteo, Fernaldo, 1995: *Dizionario del cinema italiano*. Roma: Ed. Riuniti.
- Düttmann, Martina, 2005: *Sehen, was man sieht*. S. 80-93 in: Ralph Eue und Gabriele Jatho (Hg), *Schauplätze, Drehorte, Spielfilme*. Berlin: Bertz & Fischer Verlag.
- Faulstich, Werner, 1988: *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Friedberg, Anne, 1993: *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkley: University of California Press.

Fröhlich, Hellmut, 2007: *Das neue Bild der Stadt. Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*. Stuttgart: Franz Steiner.

Fusco, Maria Pia, 2008: „Cover boy“ *Sogni e dolori dei nuovi precari*, www.coverboy.it (Stand 01.10.2010).

Grafe Frieda, 1987: *Die verfilmte Stadt*. Stadtbauwelt 93: 396-402.

Grob, Norbert und Bernd Kiefer, 2006: *Mit dem Kino das Leben entdecken. Zur Definition der Nouvelle Vague*. S. 8-27 in: Grob, Norbert, Bernd Kiefer, Thomas Klein und Marcus Stiglegger (Hg), *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender.

Hellmann, Claudia und Claudine Weber-Hof (Hg), 2005: *Locations. Städte der Welt im Film*. München: Bucher.

Heßler, Martina, 2007: *Die kreative Stadt. Zur Neuerfindung eines Topos*. Bielefeld: Transcript.

Horak, Jan-Christopher, 2003: *Auto, Eisenbahn und Stadt - frühes Kino und Avantgarde*. S. 95-119 in Kessler, Frank, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg), *Kintop 12. Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld.

Kafka, Franz, 1986: *Das Urteil*. S. 43-53 in: Franz Kafka und Max Brod (Hg), *Erzählungen*. Berlin: Fischer.

Kaiser, Tina Hedwig, 2007: *Flaneure im Film. La Notte und L'Eclisse von Michelangelo Antonioni*. Marburg: Tectum.

Kluge, Alexander, 1985: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film*. Frankfurt am Main.

Kos, Wolfgang, 2010: *Die Stadt als Hauptdarstellerin*. S. 8-11 in: Dewald, Christian, Michael Loebenstein und Werner Michael Schwarz (Hg), *Wien im Film*. Wien: Czerin Verlag und Wien Museum.

Korneev, Roman, 2007: *Rusalka: Ja ryba, ja ryba*. S. 1, www.kinokadr.ru (Stand 05.12.2010).

Kracauer, Siegfried, 1964: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried, 1974: *Kino*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried, 1987: *Straßen in Berlin und anderswo*. Berlin: Das Arsenal.

Lapsley, Rob, 1997: *Mainly in cities and at night: some notes on cities and film*. S. 186-208 in: David B. Clarke (Hg), *The cinematic city*. London: Routledge.

Licata, Antonella ed Elisa Mariani Travi (a cura di), 1993: *La città e il cinema*. Bari: Dedalo.

Lodoli, Marco, 2008: *La strana Roma di ‚Cover Boy‘*. S. 1, www.repubblica.it (Stand 05.12.2010).

Majchrzak, Holger, 1989: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer.

Metz, Christian und Jürgen E. Müller (Hg), 1997: *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus.

Mitscherlich, Alexander, 2008: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Möbius, Hanno, und Guntram Vogt, 1990: *Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film*. Marburg: Hitzeroth.

Monaco, James und Hans M. Bock (Hg), 2009: *Film verstehen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Montini, Franco, 2000: *Topografie romane nel cinema degli anni novanta*. S. 39-44 in: Sbardella, Americo (Hg), *Roma nel cinema*. Roma: Semar.

Montini, Franco, 2006: *Serate italiane, in ,Cover Boy‘ la Roma notturna e sotterranea*. S. 3, www.repubblica.it (Stand 05.12.2010).

Peitz, Christiane, 2004: *Topographie der Sehnsucht. Fluchtpunkt Potsdamer Platz: Christian Petzold dreht mit Julia Hummer und Marianne Basler den Kinofilm, ,Gespenster‘*. www.tagesspiegel.de (Stand 15.06.2010).

Ronconi, Roberta 2008: *Carmine Amoroso e il suo “Cover Boy“*. S. 1-2, www.coverboy.it (Stand 30.09.2010).

Rostockij, Stanislav F., 2007: *Vremja želanij. Rusalka*. S. 1-4, www.kinoart.ru (Stand 05.12.2010).

Rutiloni, Beatrice, 2008: *Io, Chiara e la camera oscura*. S. 1, www.repubblica.it (Stand 05.12.2010)

Sbardella, Americo (Hg), 2000: *Roma nel cinema*. Roma: Semar.

Schwarz, Werner Michael, 2003: *Kino und Stadt*. Wien 1945-2000. Wien: Löcker.

Shdan, W. (Hg), 1974: *Der sowjetische Film*. Berlin: Henschel.

Silver, Alain, James Ursini und Paul Duncan (Hg), 2004: *Film Noir*. Köln: Taschen.

Singer, Ben, 1995: *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*. S.72 in: Leo Charney und Vanessa R. Schwartz (Hg), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkley.

Stallmann-Steurer, Judith, 2001: *Roms Architektur im Spielfilm*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.

Strathausen, Carsten, 2003: *Uncanny spaces: the city in Ruttman and Vertov*. S. 15-36 in: Mark Shiel (Hg), *Screening the city*. London: Verso.

Sysoeva, Ljudmila, 2007: *Ja šagaju po Moskve - pesnja junosti*. S. 1, www.nashfilm.ru (Stand 10.12.2010).

Trenka, Susie, 2009: *Oben ist immer schon unten*. Cinema, Themenheft Stadt 54: 73-82.

Truniger, Fred, 2009: *Wunderbar wandelbare Stadt*. Cinema, Themenheft Stadt 54: 125-133.

Urussowa, Janina, 2004: *Das neue Moskau. Die Stadt der Sowjets im Film 1917-1941*. Köln: Böhlau.

Vanoye, Francis und Anne Goliot-Lété, 2002. *Introduzione all'analisi del film*. Torino: Lindau.

Vertov, Dziga, 1967: *Dziga Wertow*. Wien: Österreichisches Filmmuseum.

Vogt, Guntram, 2001. *Die Stadt im Film*. Marburg: Schüren.

Wenders, Wim, 2005: *The urban landscape*. S. 4-5 in: Claudia Hellmann und Claudine Weber-Hof (Hg), *Locations. Städte der Welt im Film*. München: Bucher.

Wilpert, Gero von, 1955: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Wolf, Sabine, 2007: *Die urbane Landschaft in den Filmen der Berliner Schule*. Cinema, Themenheft Stadt 54: 39-49.

Mazierska, Ewa, und Laura Rascaroli, 2003: *Cleansing the City and the Country: Moscow in the Films of Pavel Lungin*. S. 137-159 in: Ewa Mazierska und Laura Rascaroli, *From Moscow to Madrid, postmodern cities, European cinema*. London: Tauris.

Würdinger, Katharina, 2005: *Großstadt im Film*. Stadtarchitekturen in der Nachfolge Fritz Langs Metropolis. Wien.

Zonta, Dario, 2008: «Cover boy» *Piccolo è bello*, S.1, www.coverboy.it (Stand 01.10.2010).

15. Filmographie

15.1. Filmcorpus

Cover boy, 2007, Carmine Amoroso

Rusalka (Die Meerjungfrau), 2007, Anna Melikyan

15.2. Sonstige für die Arbeit relevante Filme

Accattone, 1961, Pier Paolo Pasolini

Aelita, 1924, Jakov Aleksandrovič

Berlin: Die Sinfonie der Großstadt, 1927, Walter Ruttmann

Blade Runner, 1982, Ridley Scott

Borotalco, 1982, Carlo Verdone

C'era un cinese a Roma (Ein Chinese in Rom), 2000, Carlo Verdone

Cabiria, 1914, Giovanni Pastrone

Caro diario (Liebes Tagebuch), 1993, Nanni Moretti

Čelovek s kinoapparatom (Der Mann mit der Filmkamera), 1929, Dziga Vertov

Čertovo koleso (Das Teufelsrad), 1926, Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg

Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920, Robert Wiene

The Talented Mr. Ripley, (Der Talentierte Mr. Ripley), 1999, Anthony Minghella

Dorme (Schläft), 2000, Eros Puglielli

Europa 51, 1952, Roberto Rossellini

Germania anno Zero (Deutschland im Jahre Null), 1948, Roberto Rossellini

Il signor Max (Herr Max), 1937, Mario Camerini

Il testimone (Der Zeuge), 1945, Pietro Germi

Il ventre della città (Der Leib der Stadt), 1927, Francesco di Cocco

*Ja ljublju tebj*a (Ich liebe dich), 2004, Ol'ga Stolpovskaja und Dmitrij Troickij

Ja šagaju po Moskve (Ich schreite durch Moskau), 1963, Georgij Danelija

L'albero delle pere (Der Birnenbaum), 1998, Francesca Archibugi

L' amore in città (Die Liebe in der Stadt), 1953, u.a. Dino Risi, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Cesare Zavattini, Francesco Maselli, Carlo Lizzani, Alberto Lattuada

L'arrivée d'un train à La Ciotat (Die Ankunft eines Zuges in La Ciotat), 1895, Brüder Lumière

L'eclisse (Die Finsternis), 1962, Michelangelo Antonioni

L'onorevole Angelina (Die ehrenhafte Angelina), 1947, Luigi Zampa

La dolce vita (Das süße Leben), 1960, Federico Fellini

La presa di Roma (Die Eroberung Roms), 1905, Filoteo Alberini

La signora senza camelie (Die Frau ohne Kamelien), 1953, Michelangelo Antonioni

La strada (Die Straße), 1954, Federico Fellini

Ladri di biciclette (Fahrraddiebe), 1948, Vittorio de Sica

Le tentazioni del dottor Antonio (Die Versuchung des Dr. Antonio), 1961, Federico Fellini

Los Angeles plays itself, 2003, Thom Andersen

M, eine Stadt sucht einen Mörder, 1930, Fritz Lang

Mamma Roma, 1962, Pier Paolo Pasolini

Metropolis, 1927, Fritz Lang

Miracolo a Milano (Das Wunder von Mailand), 1951, Vittorio de Sica

Moskva slezam ne verit (Moskau glaubt den Tränen nicht), 1980, Vladimir Menš'ov

Novaja Moskva (Das neue Moskau), 1938, Alexandr Medvedkin

Paisà, 1946, Roberto Rossellini

Papirosnica ot Mossel'proma (Die Papirossenverkäuferin von Mosselprom), 1924, Jurij Željabužskij

Razgrom nemeckix vojsk pod Moskvov (Die Zerschlagung der deutschen Truppen vor Moskau), 1942, Leonid Varlamov und Il'ja Kopalin

Roma, 1972, Federico Fellini

Roma città aperta (Rom offene Stadt), 1945, Roberto Rossellini

Roma. Risveglio di una metropoli (Rom, das Erwachen einer Metropole), 1937

Roman Holiday (Ein Herz und eine Krone), 1953, William Wyllers

Satyricon, 1969, Federico Fellini

Sciuscià (Schuhputzer), 1946, Vittorio de Sica

Sotto il sole di Roma (Unter der Sonne von Rom) 1948, Renato Castellani

The Haunting (Bis das Blut gefriert), 1963, Robert Wise

Tret'ja Meščanskaja/ Ljubov' vtroem (Die dritte Kleinbürgerstraße/Liebe zu Dritt/ Bett und Sofa), 1927, Abram Room

Umberto D, 1952, Vittorio de Sica

Zora la vampira (Zora die Vampirfrau), 2000, Antonio und Marco Manetti

16. Anhang

16.1. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

От Москвы до Рима.

Визуализация города как место и организатор действия в русском фильме
«*Русалка*» и в итальянском фильме «*Ковер бой*».

Данная дипломная работа посвящена теме визуализации городов в фильмах.

Первая часть работы представляет собой теоретическое введение в изображение городов в кинематографии. Во второй части анализируются два фильма: «*Русалка*» Анны Меликян 2007-го года (действие происходит в Москве) и «*Ковер бой*» Карминя Аморося тоже 2007-го года (действие происходит в Риме). Перед автором ставится задача выяснить, каким способом изображены города Москва и Рим, какое воздействие такое изображение оказывает на зрителей и какой образ городов создают фильмы.

Возникновение кино и фильма нельзя отделить от развития современного города. Поэтому вторая глава этой работы посвящена связи между фильмом и мегаполисом. С одной стороны кинотеатры входят в современный образ города, а с другой стороны фильмы накладывают отпечаток на восприятие людей. Каким образом фильмы оказывают влияние на точку зрения зрителей о городе, объясняет третья глава этой работы.

В фильме город может занимать разные позиции. Город может быть не только декорацией (задним планом, фоном), но может выступать и как действующее лицо. Четвёртая глава освещает, какие способы и возможности изображения города существуют, и описывает как топография города может быть связана с сюжетом фильма. В пятой главе автор рассматривает город как место съёмок и анализирует его разные функции в фильме. Другой важный аспект представления города в фильме – фигура фланёра, которую автор обсуждает в шестой главе. Кинокамера – и вследствие того зрители – может исполнять роль фланёра, который гуляет по улицам и наблюдает город.

С начала истории кино возникли разные способы изображения города в фильмах. Седьмая часть показывает с помощью некоторых фильмов, как способ визуализации городов изменился с течением времени и как фильмы в соответствии с их эпохой создавали разные впечатления о городе. В восьмой и девятой глава автор исследует разные изображения городов Москвы и Рима в хронологическом порядке.

На основе этого теоретического введения, следует анализ четырёх сцен фильмов «*Русалки*» и «*Ковер бой*». В конце анализируется влияние этих сцен на весь фильм. Следует какое впечатление о городе данный фильм создаёт. В обоих фильмах город имеет как функцию заднего плана, так и функцию центрального места действия, связанного с главными фигурами.

Со своего возникновения кино сильно связано с мегаполисом. Поэтому вторая глава посвящена связи между городом и фильмом. Фильм родился в городе и наверно не случайно один из первых фильмов, фильм «*Прибытие поезда на вокзал Ла-Сиоты*» (1895) братьев Люмер показывает движение городского пространства, т.е. прибывший на вокзал поезд. Кроме того кинотеатры, которые были построены в городах, изменили архитектуру городов. Также кинематографический взгляд, взгляд кинокамеры, имеет непосредственное влияние на человека и его восприятие времени, пространства и окружающей действительности.

Каким образом фильмы изменили восприятие людей, объясняет третья глава. Иногда людям, которые первый раз приезжают в новый город, кажется что они уже знают здания и площади. Прогулка по новому, незнакомому городу похожа на взгляд через объектив кинокамеры. Города, которые мы знаем из фильмов, кажутся нам знакомыми, хоть мы там никогда и не бывали. Профиль Нью-Йорка или надпись «Голливуд» почти все узнают, не побывав на этих местах. Фильм переносит здания и улицы при помощи экрана кино или телевизора в нашу жилую комнату. Визуализация города в фильмах и в телесериалах формирует наши впечатления об определённых городах. И потом, гуляя по улицам какого-нибудь города, мы чувствуем себя как в сценах фильма.

В отличие от живописи и фотографии, фильм хорошо изображает движение и динамику мегаполиса. Существуют две крайности визуализация города: город как устрашающий,

опасный монстр из бетона, который пожирает людей, или город как заманчивое место, метафора прогресса и культурного развития, как источник возможностей. Разные изображения формируют различные впечатления о городе. В четвёртой главе исследованы разные способы визуализации городов.

Филипп Бруннер различает три стратегии изображения города с использованием типичных мест или известных памятников. Первая стратегия это показ легко узнаваемых видов города прежде всего в установочном кадре сцены, чтобы зрители знали, где происходит действие. Другая стратегия – инсценировка важных событий фильма в известных, туристических местах города. Кроме того, актёры сами могут предпринимать туристическую поездку в фильме.

Другие возможности даёт фильм Тома Андерсена *«Лос-Анджелес в роли самого себя»* (2003). Он раскрывает разные роли города: город как задний план, город как характер и город как тема. Если город в фильме выступает как фон, он остаётся на заднем плане, но имеет отношение к действию. Ещё город может выступать как действующее лицо. В таком случае фильм вводит город в действие и упоминает его уже в названии. Например *«Рим»* (1972) Федерико Феллини или *«Москва слезам не верит»* (1980) Владимира Меньшова. Кроме того, город может появляться как тема. При этом архитектура менее важна, чем жизнь, социальные связи и отношения в городе. Часто трудно разделить эти три категории потому, что задний план всегда играет прямую или косвенную роль в действии. А действие, которое происходит в городе, знакомит зрителей с жизнью в этом городе.

Реальная топография города становится в фильме топографией чувств и смыслов. Площади и улицы могут получать новые значения через призму кинокамеры или кинокамера работает с уже имеющимися символами. Есть например места успокоения, любви, общественные места, но также есть и места одиночества, страха и кошмара. Улица - сцена жизни, освещённые окна ночью - места спасения от темноты, небоскрёбы, не только связанные прогрессом, но и с апокалиптическими видениями будущего. Тихие, одинокие переулки - места, которые хотят остаться в тени. Грустные, задумчивые и отчаявшиеся люди ищут мосты, берега и близость к воде. Отражение может вызывать смущение, стекло может разоблачить тайну.

Место съёмок выбирается так, что поддерживает сюжет фильма. Если город в фильме не только исполняет роль заднего плана, но и активно участвует в действии, Фрида

Графе говорит о «*кинематографическом городе*». Для фильмов с очевидной связью с городом употребляется термин «*городской фильм*». Но несмотря на то, что есть много таких фильмов, до сих пор не существует официального жанра городского фильма. Городская съёмка выполняет разные задачи. От просмотра достопримечательностей и впечатляющей архитектуры зрители получают эстетическое удовольствие. Городская съёмка, в отличие от дорогих декораций, снижает расходы на создание фильма. Кроме того зрители радуются если увидят свой родной город или города, в которых они побывали. Узнавание создаёт близость к фильму.

Важный пункт городского фильма – фигура фланёра, которая рассматривается в шестой главе. Фланёр первый раз выступает в произведении Шарля Бодлера. Фланёр это тот, кто прогуливается по улицам огромного города безо всякой цели. Он зритель и наблюдатель, который двигается в толпе и рассматривает своё окружение. Связь между фильмом и фланёром очевидна. С одной стороны, фланёры существуют в фильме. С другой стороны, взгляд кинокамеры даёт зрителям возможность играть роль фланёра. Зрители видят, как актёры гуляют по улицам мимо зданий и площадей, которые вызывают разные чувства.

В конце 19-го века фильм смотрит на город с неуверенностью и удивлением, но скоро начинает исследовать улицы, площади и здания. В седьмой главе автором исследуются разные манеры изображения города в фильме в своём историческом развитии.

Первые городские фильмы - документальные фильмы, которые положительно рассматривают динамику большого города и делают акцент на прогрессе. Например, фильмы «*Берлин - симфония большого города*» (1927) Вальтера Руттмана или «*Человек с киноаппаратом*» (1929) Дзиги Вертова.

После документального кино экспрессионистские авторы фильмов задаются себя вопросом об отношении человека к большому городу. Они отвечают на этот вопрос, демонстрацией города как угрозы и монстра. Например в фильме «*М – город ищет убийцу*» (1930) Фрица Ланга. Несколько фильмов этой эпохи были сняты в художественных декорациях студии и показывают фиктивные города будущего. Например фильм «*Аэлита*» (1924) Якова Александровича, в котором выступает

футуристический мегаполис из бетона и стекла на Марсе, или *«Метрополис»* (1927) Фрица Ланга, который критикует промышленное массовое общество.

После изобретения звукового кино в 30-х годах, фильмы снимались прежде всего в студии, потому что на улице мешали шумы, например, уличное движение.

В 40-х годах магнитный звук позволил перенести место съёмок снова в город. В этот период были сняты американские гангстерские и детективные фильмы т.е. фильм *«нуар»*. В фильме *«нуар»* – город изображён как мегаполис с низким качеством жизни и с высоким уровнем преступности.

Во время второй мировой войны положительное изображение города в фильмах нередко используется пропагандой.

После конца войны итальянский неореализм приносит изменения в изображение города. В неореалистических фильмах город показывается реалистично, с теневыми сторонами и разрушениями от войны. Но реалистическое изображение города после войны было не только итальянской тенденцией, но и международной. Например, *«нувель ваг»* во Франции. Жан-Люк Годар и Эрик Ромер снимали жизнь на улицах и в кафе и показывали людей, которых ежедневно встречают.

В 60-х годах продолжается реалистическое изображение. Авторы фильма, изображающие не только впечатляющие здания и небоскрёбы, но и теневые стороны, делают видимыми разные аспекты города.

С 70-х годов утопии и видения будущего играют важные роли в городских фильмах. Изображены преступность, одиночество и окончательное обнищание города.

Новая техника в 80-х годах делает возможным новые изображения, как, например, Ридли Скотт в своём фильме *«Бегущий по лезвию»* (1982) показывает Лос-Анджелес в будущем как грязный и перенаселённый мегаполис с художественными существами. Действие происходит в 2019-ом году. В 90-х годах появляются первые формы компьютерной анимации, которые дают новые возможности. Например, в фильме *«Пятый элемент»* (1997) Люка Бессона. Он показывает Нью-Йорк в 2259-ом году, где люди ездят на летательных аппаратах, похожие на самолёты.

Из этой главы следует, что разные эпохи развили новые технологии и различные концепции изображения. Нередко визуализация города - зеркало эпохи.

Следующие две главы рассматривают изображения Москвы в русских фильмах (в восьмой главе) и визуализацию Рима в итальянских фильмах (в девятой главе).

- Москва

Фильмы молодого Советского Союза должны были показывать Москву как новый социалистический город. Это было не так легко, потому что Москва была только на пути к модернизации. Развитие русских городов изображает Дзига Вертов, и он ставит ударение на прогресс, например, в своём фильме *«Человек с киноаппаратом»* (1929). В то же время снимались фильмы, показывающие теневные стороны города, например, проблему недостатка времени в фильме *«Чёртовое колесо»* (1926) Григория Козинцева или проблему недостатка квартир в Москве в фильме Абрама Роома *«Третья Мещанская, Любовь в троём»* (1927). Документальный фильм *«Новая Москва»* (1938) Александра Медведкина противопоставляет прошлое и будущее. Старые здания Москвы преобразуются в новые великолепные дворцы.

Во время великой отечественной войны возникает много документальных фильмов о войне, например, *«Разгром немецких войск под Москвой»* (1942) Варламова и Копалина, который показывает вооружение и оборону Москвы. После войны Москва показана как разрушенный город.

Примерно через десяти лет после смерти Сталина в 1953-ем году впервые можно говорить открыто о проблемах Советского Союза, таких как коррупция, алкоголизм и бедность. Говоря об этих проблемах, люди видят будущее многообещающим, и фильмы снова подчеркивают красивую жизнь в столице. Например, *«Я шагаю по Москве»* (1963) Георгия Данелии, который рассказывает о жизни трёх молодых людей в прекрасной столице Советского Союза.

В 80-х годах противоположность города и деревни становится важным аспектом кино. Владимир Меньшов показывает в своём фильме *«Москва слезам не верит»* (1980) три молодые девушки, которые переезжают из деревни в Москву.

После распада Советского Союза в 1991-ом году появляется много разных способов изображения города. Часто Москва показывается как современный капиталистический город и фильмы обсуждают различные темы и проблемы. Например, фильм *«Я люблю тебя»* (2004) Ольги Столповской и Дмитрия Троицкого рассказывает кроме всего о

гомосексуальной связи, о проблемах иммигранта из бывшей республики Советского Союза и о представителях богатой прослойки в современной Москве.

- Рим

В начале 20-го века прежде всего исторические и монументальные фильмы восхваляют Вечный город. По примеру фильма *«Берлина - симфония большого города»* (1927) Руттманна, Франческо ди Кокко снимает фильм *«Тело города»* (1927) и показывать состоятельный и прогрессивный Рим при Муссолини.

В 1937-ом году в кинотеатрах в Италии был показан фильм под названием *«Рим - пробуждение мегаполиса»*, режиссер которого неизвестен. Этот фильм сделан в стиле *«Человека с киноаппаратом»* Вертова и показывает будни в городе. *«Рим - пробуждение мегаполиса»*, изображает столицу в лучшем свете и является пропагандой фашистского режима.

После конца второй мировой войны режиссеры неореализма прежде всего изображали реальный город и реальную жизнь. В неореалистических фильмах не видно античного Рима, а показана периферия и разрушенный войной город, например, в фильме *«Рим - открытый город»* (1945) Роберто Росселини.

С начала 60-х годов в кино появляются разные оттенки. В фильмах Пьера Паоло Пазолини *«Аккаттоне»* (1962) или *«Мама Рома»* (1962) жизнь пролетариата на окраине города играет важную роль. Там проституция и насилие – это повседневность. Федерико Феллини показывает в фильме *«Сладкая жизнь»* (1960) высшее общество. Действие происходит в историческом центре Рима. Одновременно существует тенденция к изображению отрицательных аспектов города перед великолепными декорациями. *«Любовь в городе»* (1953) режиссёров Микеланджело Антониони, Федерико Феллини, Дино Риси и других показывает разные части города и раскрывает разные темы как проституция, самоубийство и затруднительное финансовое положение. В фильмах Микеланджело Антониони речь идёт об изменении итальянских городов во время экономического чуда 60-х годов. Он часто показывает промышленные стройки и бурное градостроительство. Кроме того, он сопоставляет античный и современный Рим.

В 70-х годах место съёмок перемещается снова на окраину, например, в фильмах Карла Вердоне. Также Нанни Моретти показывает зрителям до сих пор неизвестные места.

Например, в фильме *«Дорогой дневник»* (1993) Моретти сам на мотоцикле едет по городу и показывает разные места Рима.

С 90-х годов создаются фильмы, которые изображают разные аспекты города. Например, одни показывают Рим ночью и зимой или Рим как кошмар. Другие обращаются к разным темам мегаполиса таким, как преступность и миграция.

Фильмы *«Русалка»* и *«Ковер бой»*, выбранные для анализа, снимались в 2007-ом году и поэтому показывают современные города. В обоих фильмах город – место надежд, который должен дать новое направление жизни. Главные герои приезжают в новый город (Алиса – в Москву и Иоанн – в Рим), где они сталкиваются с трудностями и проблемами. Из каждого фильма были выбраны четыре сцены. С помощью анализа этих сцен, интерпретированных относительно всего фильма, автор отвечает на вопрос, какое впечатление создаётся от городов. Здесь необходимо заметить, что фильм *Русалка* основывается на легенде о русалке. Поэтому в этом фильме много сказочных элементов, например, Алиса умеет исполнять свои желания.

Прибытие в Москву

«Когда людям некуда деваться, они едут в Москву» говорит Алиса после того, как ураган разрушил её дом на море. С матерью и бабушкой они переезжают в Москву. Первое впечатление от города зрители получают от коротких кадров обзорного плана. Установочный кадр показывает Храм Василия Блаженного, за ним следует Храм Христа Спасителя, Любянка, памятник Юрия Долгорукого и Тверская улица. Короткие кадры создают впечатление динамики, движения и спешки. Эта сцена создаёт положительное и захватывающее впечатление о Москве.

Вид из окна

После прибытия в Москву Алиса смотрит из окна её квартиры и не видит ничего, кроме серых панельных зданий до горизонта. Даже небо серое. Город выступает грустным и покинутым и отражает чувства Алисы. Она грустит и скучает по морю.

В последний день погода хорошая и Алиса улыбается, когда она садится в переполненный автобус. Город приспосабливается к чувствам Алисы.

Рекламные щиты

Алиса хочет учиться в университете, но после вступительного экзамена она не находит свою фамилию в списке поступивших. Она пытается исполнить своё желание и в тот же момент один из абитуриентов поадаёт под машину. Так Алиса, первый претендент на это место, поступает в университет.

После этого известия Алиса смотрит из окна университета и видит рекламный щит машины, на котором написано: «Победитель получает всё». Она убегает из университета и бежит по улицам. Город говорит с Алисой на языке рекламных щитов: «Навстречу вашим желаниям», «Всё в твоих руках», «Прогресс зависит от тебя», «Браво, Брависсимо», «Не бойся своих желаний», «Все оттенки твоих желаний». Алиса старается убежать, но город говорит с ней. С этого момента Алиса решает, что больше никаких желаний не будет.

На мосте

На свой день рождения Алиса чувствует себя очень одиноко. Вечером она гуляет по городу и, наконец, она находит мост, с которого она решает прыгнуть в реку Москву и покончить с жизнью. Но прежде чем она перелезает через перила, молодой человек рядом с Алисой прыгает в реку. Алиса прыгает вслед за ним. Движение на мосту продолжается и никому не важно, что случилось. В этой сцене выражено одиночество в городе, где никто не интересуется судьбами других людей. Одновременно город - место знакомств. Алиса спасает молодому человеку жизнь и влюбляется в него.

В конце фильма Алиса гуляет по городу, и её сбивает машина. «Такое часто случается в мегаполисе», – говорит её голос за кадром.

Прибытие в Рим

Иоанн приезжает один в новый незнакомый ему город. Когда Иоанн выходит из здания вокзала, город кажется приветливым, солнце светит, нет спешки. Кадры на обзорном плане показывают вокзал, площадь перед вокзалом и площадь перед Колизеем. Впервые в Риме Иоанн гуляет по туристическим местам. Ночью он спит перед Колизеем но его прогоняют. На самом деле Рим не очень гостеприимный. У Иоанна

мало денег, нет квартиры, нет работы. Иоанн спит на вокзале, где он знакомится с Микелем, который работает там.

Вид из окна

Микеле предлагает Иоанну комнату в своей квартире. Когда Иоанн приходит в квартиру, он, как и Алиса из *«Русалки»*, смотрит из окна. Он видит проезжающий поезд и освещённые солнцем здания. Когда Алиса или Иоанн смотрят из окна они видят типичные феномены города. Разница только в том, что в этой сцене город у Алисы вызывает отрицательные чувства, а у Иоанна – положительные.

Фланёры

У Иоанна и Микеле похожие проблемы. Иоанну трудно найти работу, у Микеле только временный рабочий контракт. Однажды Микеле и Иоанн катаются на мотоцикле по Риму, как в фильме Нанни Моретти *«Дорогой дневник»* (1993). Они едут по экономической части Рима. Наряду с кадрами заднего плана, зрители видят задумчивые лица Микеле и Иоанна на переднем плане. На другой день Микеле везёт Иоанна на работу. Они проезжают исторический центр Рима. Кадры на обзорном плане показывают Рим как на открытках. Красивые здания и монументы идут в разрез с трудностями в жизни Иоанна и Микеле.

От вокзала Термини до площади Святого Пётра

Когда Микеле теряет работу на вокзале, он оказывается в том же самом положении как Иоанн после прибытия в Рим: без работы, без перспективы. От отчаяния Микеле начинает продавать кулоны с фотографиями римского папы на площади Святого Пётра, но полиция его выгоняет. Недалеко от площади Микеле садится на край тротуара. Он отчаивается и его чувство идёт в разрез с голосом папы из громкоговорителя, который советует людям полагаться на бога.

В конце фильма Иоанн и Микеле решают уезжать из города.

Оба фильма показывают как положительное, так и отрицательное отношение к городу. Города, с одной стороны, имеют значения надежды и самореализации, с другой

стороны, города - места отчаяния и гибели. Ни Иоанн ни Алиса не найдут в больших городах то, что искали.

Улицы города - место встречи. Алиса знакомится на улице с подругой, а на мосте – с молодым человеком, в которого влюбляется. Иоанн на улице знакомится с фотографом, которая предлагает ему работать фотомodelью.

Судьбы главных героев показывают какой может быть жизнь в мегаполисе. Зрители получают впечатление о квартирах в Москве и в Риме, о поездках в московском метро, об улицах Рима и достопримечательностях.

В конце фильмов преобладает отрицательное впечатление о городах. Алиса умирает в дорожно-транспортном происшествии. Иоанн и Микеле уезжают из города.

Фильмы показывают не только проблемы того, кто приезжает в город, но и того, кто родился там, например, друзей Алисы.

В обоих фильмах речь идёт о поиске места в мире. Несмотря на то, что действия этих фильмов происходят в конкретных городах (в Риме и в Москве), они показывают глобальные проблемы, которые существуют в любом городе.

16.2. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit widmet sich der filmischen Darstellung von Städten. Nach einer theoretischen Einführung, die einen allgemeinen Überblick über die Visualisierung von Städten in Filmen liefert, folgt eine Analyse der Darstellung der Städte Moskau und Rom anhand zweier ausgewählter Filme, *Rusalka* (2007) von Anna Melikyan und *Cover Boy* (2007) von Carmine Amoroso.

Da die Geburt des Films mit der Entstehung der modernen Großstadt einhergeht, wird zunächst deren gemeinsame und sich gegenseitig beeinflussende Entwicklung untersucht. Weiters werden verschiedene Möglichkeiten der Stadtdarstellung vorgestellt und die unterschiedlichen Darstellungsweisen zu verschiedenen Epochen betrachtet. Ebenso wird die Stadt als Drehort analysiert, die metaphorischen Bedeutungen der Topographie der Stadt und der Einfluss der Flanerie auf den Film behandelt. Anschließend werden die Städte Moskau und Rom jeweils in ihrer Bedeutung als filmische Städte betrachtet und ihre Visualisierungen im Laufe verschiedener Epochen untersucht.

Durch die Analyse ausgewählter Sequenzen des russischen Films *Rusalka* und des italienischen Films *Cover boy* wird der Frage nachgegangen, auf welche Art und Weise die beiden Städte dargestellt werden, welche Wirkung durch die jeweilige Darstellungsweise erzeugt, und welcher Eindruck der Stadt dem Publikum vermittelt wird. Durch die Analyse der genannten Filme wird aufgezeigt, welche Bilder dieser beiden Städte erzeugt werden.

16.3. CURRICULUM VITAE

Persönliche Daten

Name	Kathrin Hofer
Geburtsdatum	1. Jänner 1984
Geburtsort	Bruneck/Südtirol
Staatsangehörigkeit	Italienisch
E-Mail	katihofer@hotmail.com

Bildungslaufbahn

2003 - 2011	Studium der Slawistik/Russisch kombiniert mit Romanistik/Italienisch als freies Wahlfach
Juli 2007	Intensiv-Polnischkurs an der Krakauer Wirtschaftsuniversität
Sept. 2006 - Juni 2007	Studium der Slawistik und Romanistik an der Universität ‚Roma Tre‘ in Rom
Febr. - Juni 2006	Auslandssemester an der Universität ‚RGGU‘ in Moskau
1998 - 2003	Humanistisches Gymnasium ‚Nikolaus Cusanus‘ in Bruneck/Südtirol

Studienrelevante Berufserfahrung

seit Jänner 2010	Nachhilfe-Lehrkraft für Italienisch und Russisch bei ‚LernQuadrat‘ in Wien
30. Nov. 2010	Dolmetscherin (Italienisch-Deutsch, Deutsch-Italienisch) bei einer Weinpräsentation in Wien
12. - 24. August 2010	Betreuerin und Lehrkraft (Deutsch, Italienisch) auf einem Lern- und Sportcamp ‚FunQuadrat‘ in Altenmarkt (A)

Sprachkompetenzen

Deutsch | Muttersprache

	Verstehen		Sprechen		Schreiben	
	Hören	Lesen	An Gesprächen teilnehmen	Zusammenhängendes Sprechen		
Italienisch	C1 Kompetente Sprachverwendung	C1 Kompetente Sprachverwendung	C1 Kompetentee Sprachverwendung	C1 Kompetentee Sprachverwendung	C1 Kompetentee Sprachverwendung	C1 Kompetentee Sprachverwendung
Russisch	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung
Englisch	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B2 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung	B1 Selbstständige Sprachverwendung
Spanisch	A2 Elementare Sprachverwendung	A2 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung
Polnisch	A2 Elementare Sprachverwendung	A2 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung	A1 Elementare Sprachverwendung