

Die approbierte Originalversion dieser Diplom-/Masterarbeit ist an der Hauptbibliothek der Technischen Universität Wien aufgestellt (<http://www.ub.tuwien.ac.at>).

The approved original version of this diploma or master thesis is available at the main library of the Vienna University of Technology (<http://www.ub.tuwien.ac.at/englweb/>).

Diplomarbeit

Stadt- Bilder des Filmischen Wiens

Projekt für ein interaktives wien.film.museum

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs unter der Leitung von Ao.Univ.Prof.Dipl.Ing.Dr.techn. Sigrid Hauser
E253/4 Institut für Architektur und Entwerfen

eingereicht an der Technischen Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung
von Beatrix Vogler Matr.Nr.: 9640082 1050 Wien, Schönbrunnerstraße 133/18

Wien, am 14.Mai 2004

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	1
2 Stadt und Bildproduktion.....	5
2.1 Zur Bedeutung der Bilder.....	5
2.2 Unterscheidung: Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt.....	7
2.3 Kinematographischer Städtebau.....	8
3 Stadt und Film zwischen Fiktion und Realität.....	11
3.1 Vorläufer des Kinos.....	11
3.2 „Filmische“ Wahrnehmung.....	13
3.3 Filmischen Eigenheiten.....	16
3.4 Filmische Mittel im architektonischen Entwurfsprozess.....	18
4 Stadtimage und Wien-Film.....	23
4.1 Stadtimage.....	23
4.2 Corporate Identity.....	26
4.3 Stadtmarketing.....	28
4.4 Klischee + Stadtimage.....	32
4.5 City Placement.....	34

5 Wien-Filme	37
5.1 Die Geschichte des Wien-Films.....	37
5.2 Ausgewählte Filme.....	39
5.3 Resümee der Filmanalysen.....	68
6 Vor Ort: *wien.film.museum*	83
7 Nachwort	99
Anmerkungen	101
Literaturliste	105
Bildnachweis	109

1 Einleitung

Am Beginn stand die Idee, mich mit dem Stadtimage zu befassen, genauer: mit der Rolle der Architektur in der Bildung des Images einer Stadt.

Im Fokus sollte Wien, meine Heimatstadt, stehen.

Doch von welchem Stadtimage sollte die Rede sein: vom touristisch verklärten Klischee-Bild der Stadt, vom modernen, urbanen Wien, dessen Skyline auf den Broschuren des Magistrats für Stadtentwicklung zu finden ist, vom Kaisermühlen-Blues Wien oder von der Stadt aus der Sicht von jungen Studenten, oder der von Immigrant*innen, für die Wien neue Heimat wurde?

Wien hat nicht ein Image, sondern viele, es kommt auf den Blickwinkel an. Jeder Bewohner, jeder Besucher formt durch seine Erfahrungen und Wahrnehmungen sein eigenes Stadtbild im Kopf.

Also hat es keinen Sinn, sich auf die Suche nach *dem* Stadtimage von Wien zu machen, genauso wenig wie nach dem *echten* Wien im Gegensatz zum klischeebehafteten zu suchen.

Aber da die Bedeutung von Bildern und deren Konstruktion eine so wichtige Rolle spielt im „Wettkampf“ der Städte untereinander, die ihre eigenständige Identität klar definieren müssen, gibt es sehr wohl gewisse Wienimages, auf die das Stadtmarketing baut.

Auch im Tourismus werden seit langem immer wieder dieselben Argumente zur Anlockung von Touristen verwendet.

Die vom Stadtmarketing erzeugten Stadtbilder sind durchwegs positive, einseitige, verallgemeinernde Bilder, die mit dem Alltag der Bewohner nur wenig zu tun haben.

Der Tourist, der nur wenige Tage nach Wien kommt, mit der Erwartung, genau diese Bilder kennenzulernen, wird sie, ob authentisch oder nicht, auch finden.

Dieses im Bereich Tourismuswerbung produzierte Wienimage ist wenig facettenreich und blendet



**Wien hat nicht nur
ein Image**

**einseitige Stadtbilder
im Tourismus**

viele Orte und auch Zeiten aus. Wien als Kaiserstadt ist eine in Reiseführern gern verwendete Assoziation, aber wie oft findet man außer in einer der überblicks-mäßigen Zeittafeln Informationen zu Stadt und Bewohnern im zweiten Weltkrieg?

Das im Tourismus transportierte Wienbild fixiert das Zentrum und besteht bis auf wenige Ausnahmen, wie Schönbrunn oder Grinzing, nur aus der Innenstadt. Die Außenbezirke sind quasi unsichtbar und finden sehr selten Erwähnung.

Die größte Problematik des typischen Wienimages ist die Homogenisierung- warum muss alles herausgeputzt und schön sein?

Wo bleibt jene Vielfalt, jene „Unfertigkeit“, die Luft für zukünftige Entwicklungen lässt?

Also habe ich, auf der Suche nach differenzierteren Sichtweisen der Stadt, begonnen, mich mit der Darstellung Wiens in Filmen zu beschäftigen.

Das Stadtimage soll am Medium der Bildproduktion selbst untersucht werden.

Film ist eine Interpretation von Stadt

Wie Dietmar Steiner in seinem Artikel „Die Stadt der Bilder und Gefühle“ bemerkt, hat man es im Film mit einer Interpretation von Stadt zu tun, im Gegensatz zur gebauten, vermeintlichen Realität, die dann am spannendsten wird, wenn sie übersetzt wird in die Eigengesetzlichkeiten eines anderen Mediums, wie Literatur, Musik, bildende Kunst oder Film. Denn durch die Verdichtung, Beschränkung auf Chiffren und Stimmungen, könne uns das Ergebnis dieser Verwandlung mehr über die Stadt erzählen, als die Betrachtung der realen Stadt. ¹

Es ist klar, dass sich in den zahlreichen Filmen, die Wien als Drehort verwenden, viel unterschiedlichere Wienbilder finden lassen, als die im Stadtmarketing verwendeten, da im letzteren Fall das Zielpublikum und die Absicht fixiert sind. Die Wien-Bilder im Film aber entsprechen jeweils den Ideen des Filmemachers. Die vom Film konstruierten Stadtbilder sind anders; nicht immer darauf bedacht, die Stadt in positiver Weise darzustellen.

Ein neueres Beispiel ist die alltäglichere, glanzlose Darstellung Wiens, wie etwa in Barbara Alberts Film Nordrand, der Nicht- Wienern eine völlig fremde Seite der Stadt zeigt, oder der Film „Hundstage“, der sich auf die Peripherie beschränkt und in keiner einzigen Einstellung einen typischen, sofort als Wien zu identifizierenden Ort zeigt.

Auf längere Sicht gesehen sind realistische, auch negative Darstellungen, ohne Verhübschungen, wie man sie seit jeher in Literatur, Kunst und im Film findet, glaubwürdigere, nachhaltigere Darstellungen. Gerade das andere unbekannte Wien, wie z.B. das im Film „Der dritte Mann“ gezeigte, zerstörte, dunkle, kann aber auch wieder tourismustechnisch sehr wirksam sein.

Ausgangsfragen waren beispielsweise, welche Wienbilder im Laufe des 20. Jahrhunderts im Film präsentiert wurden und werden. Welche Themen und Orte kehren immer wieder?

Welche Bauwerke werden wie und warum in Szene gesetzt?

Bei der Auswahl der Filme habe ich mich auf Kinofilme beschränkt, da das Kino als Institution in der Stadt ja stärker mit dieser verknüpft ist als das Fernsehen, das ja hauptsächlich im privaten Raum konsumiert wird.

Es war schnell klar, dass Stadt und Film ein sehr reichhaltiges, weitgefächertes Thema darstellen, und dass viele Parallelen zwischen Stadt und Film vorhanden sind.

Es soll nicht dabei bleiben, „Stadt *im* Film“ zu betrachten, sondern „Stadt *und* Film“, was auch deren Wechselwirkungen einschließt.

Wie Dietmar Steiner in seinem Artikel „Die Stadt der Bilder und Gefühle“ schreibt, hat das Medium Film neue Wahrheiten und Wirklichkeiten des städtischen Raumes geschaffen:

„Das Thema Stadt im Film geht über die deutliche Verwendung von Architektur- und Stadtvisionen als inszenatorische Bilder hinaus, Stadt im Film ist nur zu einem geringen Teil ein Dia-Vortrag für Fachleute mit Handlung als Ergänzung, Film hat die nicht die Aufgabe, Bilder zu zeigen, sondern Eindrücke, Gefühle und Stimmungen zu wecken und damit andere Wirklichkeiten freizulegen.“²

Über die engen Zusammenhang von Stadt und Film bemerkt Karin Wilhelm folgendes:

„Was wäre die moderne Großstadt ohne das Kino, was der Film ohne die großstädtische Kultur? (...) Beide sind ohne einander nicht denkbar. Seit seiner Geburtsstunde spielt die Großstadt mit ihren Eigenarten als Handlungsort und Handlungsträger im Film eine bedeutende Rolle. Dass der Film mit seinen bewegten Bildern, den kamera- und schnittechnischen Elementen nun seinerseits die Wahrnehmung der Stadt strukturiert habe und heute bis in die städtebauliche Konzeption eingedrungen ist, gilt als bewiesen: Städtisches und Filmisches wirken mit einer unübersehbaren Gebärde aufeinander.“³

Stadt und Film

Film hat neue Wahrheiten und Wirklichkeiten des städtischen Raumes geschaffen

Die vorhandenen Verknüpfungen sollen am Beispiel Wien und Film beleuchtet werden, und im weiteren Projekt soll das Thema im städtischen Kontext umgesetzt und die gesammelte Information den Nutzern zugänglich gemacht werden.

Letztendlich soll am Projekt *wien.film.museum* auch untersucht werden, inwieweit eine „filmische“ Sehweise und die Applikation „filmischer“ Methoden im Entwurfsprozess eine Bereicherung für die Architektur und den Städtebau bedeuten könnten.

2 Stadt und Bildproduktion

2.1 Zur Bedeutung der Bilder

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.

Zunächst soll noch nicht tiefer auf das Medium Film eingegangen werden, sondern eine Annäherung über die Bedeutung von „Images“ und Stadt im Allgemeinen erfolgen.

Die derzeitigen Entwicklungen der europäischen Städte, wie

- die abnehmende Bedeutung des Stadtzentrums, das oft eher einem Museum gleicht,
- die Deindustrialisierung mit ihren sozialen, ökonomischen und räumlichen Folgen,
- die Auslagerung von Einkauf und Produktion aus den dichtbebauten Stadtgebieten,

haben zur Folge, dass sich die Bedeutung der Stadt als realer Ort, als Territorium verkleinert.

Die Entwicklung der Telekommunikationstechnologien, insbesondere das Internet hat eine Veränderung der Wahrnehmung und der Nutzung des Stadtraumes bewirkt.

Die kompakte europäische Stadt ist ein Modell, das nicht mehr dem Ist-Stand entspricht, doch aber wiederum als Vision dient, nämlich dann, wenn versucht wird, sie als Idealmodell wieder zu beleben.

Als Reaktion auf diese Tendenzen sind die Städte dazu veranlasst, nach neuen Möglichkeiten zu suchen, sich im Wettbewerb der Städten hervorzuheben und neu zu positionieren.

So gelangen Bilder und Visionen zu einer großen Bedeutung, da sie das eingesetzte Medium sind, wenn es darum geht, die eigene Identität zu definieren und zu vermitteln.

Die intensive Bildproduktion kann man also als Auswirkung auf die oft zitierte „Krise der Stadt“ sehen.

Ob Krise oder nicht, soll hier nicht analysiert werden, fest steht, dass die Städte einem Wandel

Wettbewerb der Städte

Stadtvisionen

ausgesetzt sind, der Veränderungen auf vielen Ebenen mit sich bringt.

Die Inhalte dieser Stadtvisionen sind im Vergleich untereinander relativ homogen, obwohl sie ja auf eine Differenzierung abzielen:

Lebensqualität, kulturelle und sportliche Aktivitäten, attraktive Arbeits- und Wohnumgebung und Zugang zur „Natur“ sind oft eingesetzte Thematiken.

„Die reale, auf einem bestimmten Territorium gebaute Stadt hat gegenüber den Bildern, die von ihr und für sie produziert werden, an Bedeutung verloren, während ihre erwünschten Eigenschaften für alle möglichen Plätze genutzt und potentiell überall hergestellt werden können.“⁴

Urbanität

In dieser Feststellung bezieht sich Susanne Hauser auf Urbanität, die nicht mehr per se mit Stadt verbunden ist, sondern durch entsprechende Nutzung von Architekturen entsteht, wie auch immer sie aussehen mögen.⁵

Weiter führt Hauser aus, dass unter dem Urbanen keine statische Größe, sondern eine Aneignungsweise städtischer Lebensstile zu verstehen sei. Es handle sich um eine feingliedrige wie kompakte Mischung der Stadtbewohner und -funktionen; um ein komplexes Existieren: zwischen Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr.

Dass Bilder maßgeblich daran beteiligt sind, „das Urbane“ zu definieren, wird in folgender Aussage Hausers deutlich: „Bilder der Stadt und ihre Verbreitung in allen möglichen Medien spielen eine Rolle für das Konzept des Städtischen oder der Urbanität im Allgemeinen, und damit auch für die konkrete baulich manifestierte Stadt- und Regionalentwicklung. Bilder und ihre Niederschläge erzeugen heute mit, was als urban verstanden und angenommen wird.“⁶

Städte produzieren Bilder - Bilder produzieren Städte

In diesem Sinn kann man sagen, dass nun nicht mehr nur Städte Bilder produzieren, sondern umgekehrt auch Bilder Städte. Zuerst wird eine „Vision“ entworfen, die zuerst beworben und anschließend nach und nach gebaut wird.

Dominanz der Bilder

In seinem Buch „Baukunst und Film“ bemerkt Helmut Färber über die Dominanz der Bilder:

„Indem sie nur da ist, nichts verspricht, bleibt die Wirklichkeit hinter den Bildern zurück.“⁷

Bilder verführen, produzieren Wünsche, Identitäten - sie sind nicht nur Abbild der Realität, sondern sie definieren sie auch.

Färber bezieht sich im Besonderen auf die allgegenwärtige Verbindung von Waren und Bildern.

Die meisten Bilder seien Reklame, und Ware und Bild untrennbar miteinander verbunden.

„Das ständige Wahrnehmen der Wirklichkeit in Form von Reklamebildern wirkt auf die Wahrnehmung insgesamt : zwischen der Wirklichkeit und dem, der sie sieht, sind jene Bilder-Wahrnehmen von Wirklichkeit wird ein reflexhaft an Reklamebilder sich Erinnern.“⁸

Diesem Phänomen ist es unter anderem wohl auch zuzuschreiben, dass bei einer Umfrage unter

Kindergartenkindern in Deutschland Anfang der 90er Jahre gut die Hälfte der befragten Kinder meinte, Kühe wären lila, so wie sie es in der Werbekampagne der Firma Milka gesehen hatten.

Ein ähnlicher Fall von Bildern, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit bestimmen, ist der, dass wir viele Dinge aus dem Fernsehen kennenlernen.

Beispielsweise hat man, auch ohne schon dort gewesen zu sein, unzählige Bilder von New York im Kopf, in gewisser Weise „kennt“ man New York, ohne es jemals mit eigenen Augen gesehen zu haben: die Skyline, die neurotischen Bewohner aus den Woody Allen Filmen oder aus einer der zahlreichen Serien, die Architektur der Häuser, das Ghetto, China town, die U-Bahnabgänge, die Straßen, typische Wohnungen, etc.

Wer schon so viele Bilder der Stadt im Kopf hat, wird dann, wenn er/sie wirklich an den Ort kommt, genau nach jenen Bildern suchen, um sie bestätigt zu wissen.

Dasselbe Phänomen kann man auch im Städtetourismus beobachten: Im vorhinein vorhandene Bilder des Zieles, die eine Mischung aus Klischees, Werbung, Erzählungen, Reiseführern, etc. sind, werden gesucht, und auch gefunden, unabhängig von ihrer Authentizität.



... das kenn´ich aus dem Fernsehen

2.2 Unterscheidung: Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt

Die Abgrenzung dieser Begriffe ist zwar verschwommen, doch gibt es in der Forschung eine Übereinstimmung darüber, wie sie zu verwenden sind:

„Von einer filmischen oder kinematographischen Stadt wird demnach erst gesprochen, wenn sie bewußt mitinszeniert wird, wenn sie nicht nur als Schauplatz oder Kulisse dient, sondern als dramaturgisch wichtige Figur in Erscheinung tritt, wenn sie über ihre zahlreichen Funktionen als Mitakteur das Geschehen bestimmt.“⁹

„Die *Stadt im Film*, da, wo sie wirklich filmisch relevant erscheint, greift immer ins Geschehen ein und definiert den Film mit.“¹⁰

Neben der dramaturgischen Funktion, in die Handlung einzugreifen, umfasst der Begriff *filmische Stadt* auch die ästhetische Konstruktion sowie die Wirkungsabsicht auf das Publikum.

Das Genre *Stadtfilm* als solches gibt es nicht, denn die Spielfilme, die zwar eine Stadt zum Thema machen, sind in der Handlung und Erzählweise dennoch zu unterschiedlich, um sie zu einem Genre

filmische Stadt

Stadt im Film

Stadtfilm

konventionalisieren zu können.

Es ist aber geläufig, den Begriff Stadtfilm für Spielfilme mit deutlichem Stadtbezug zu verwenden. Weiter zählen dokumentarische Filme, die die Stadt als architektonisches Ensemble in ihrer Erscheinungsform und Veränderung zu erfassen vermögen, dazu, sowie auch als Reklamefilme gedrehte Städtefilme, die am unmittelbaren Schauwert interessiert sind. ¹¹

2.3 Kinematographischer Städtebau

Kinematographischer Städtebau basiert auf drei Charakteristiken, die die künstlichen Stadt-Realitäten imaginieren:

Auf der Perfektion, mit der die Stadtkulissen im Studio nachgebaut werden, dann auch auf der Wahl der Perspektive on location, sowie auf der Montage in der Postproduktion.

Der kinematographische Städtebau geht sozusagen über das Bauliche hinaus, indem er auch aus real Vorhandenem, durch die Art der Kameraführung, Montage, etc. eine neue Stadt erfinden kann.

– Er verwandelt gleichsam Reales in Fiktion.

So wird etwa das reale Berlin durch die Videoclipästhetik der raschen Schnittfolge im Film „Lola rennt“ in eine Art Comic-Strip verwandelt.

Andererseits hat der filmische Städtebau auch die Macht, Wirklichkeit dort zu suggerieren, wo sie nicht vorhanden ist. Dem Film „Die freudlose Gasse“, von dem später noch ausführlicher die Rede sein wird, wird z.B. eine besonders große Realitätsnähe nachgesagt, obwohl das komplette Set im Studio gebaut wurde.

Kinematographischer Städtebau außerhalb der Filmproduktion:

Im Buch „Amerika“, einer Art Reisebericht, schreibt Jean Baudrillard über das „Filmische“ amerikanischer Städte folgendes:

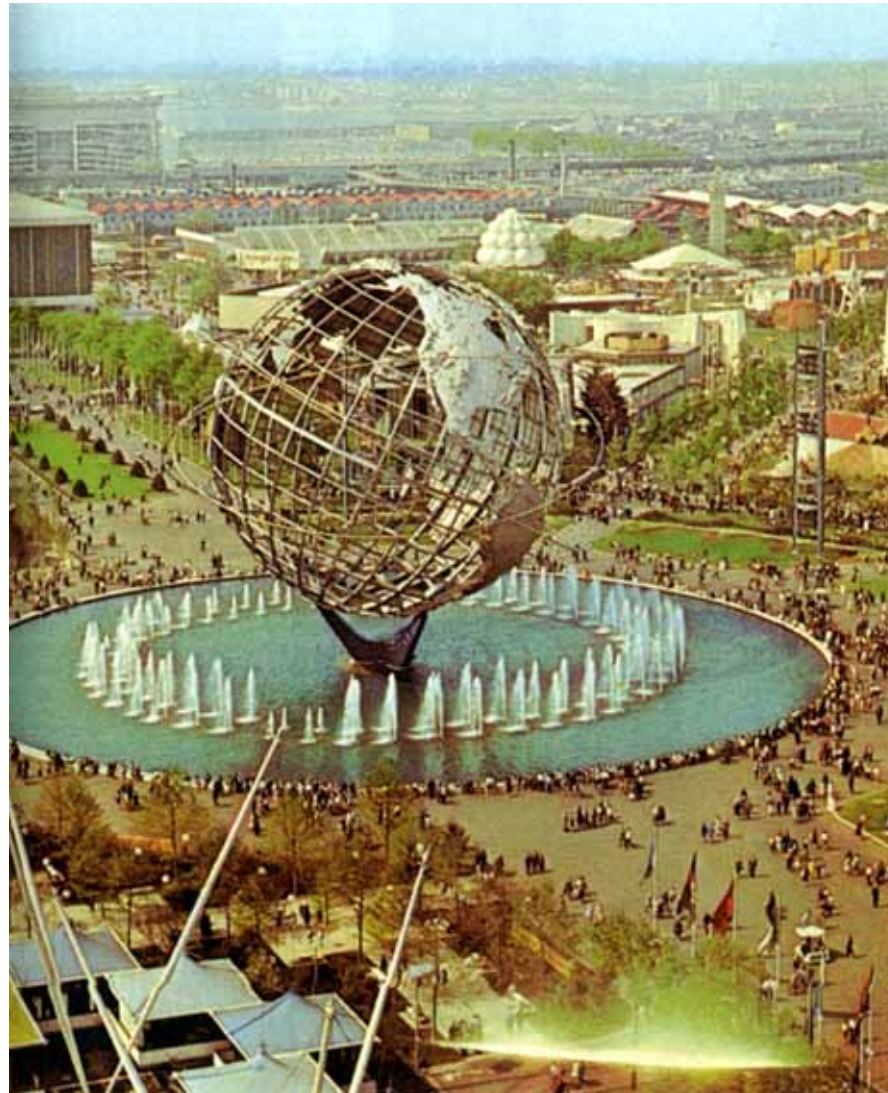
„Wo ist das Kino? Es ist überall draußen, in der ganzen Stadt, in ununterbrochenen, wunderbaren Filmen und Szenarien. (...) Es macht nicht zuletzt die Anziehung Amerikas aus, daß das ganze Land außerhalb der Kinosäle kinematographisch ist. Man durchläuft die Wüsten wie in einem Western, die Metropolen wie einen Bildschirm voller Zeichen und Formeln. Man hat das Gefühl, als träte man aus einem italienischen oder holländischen Museum in eine Stadt, die das Ebenbild dieser Malerei ist, als sei sie aus ihr herausgetreten und nicht umgekehrt. Die amerikanische Stadt scheint dem Kino lebend entsprungen zu sein. Man darf also nicht von der Stadt zum Bildschirm, sondern muß vom

Bildschirm zur Stadt gehen, um ihr Geheimnis kennenzulernen.“¹²

„In seinem Vortrag „The Metropoly“ entwirft Nigel Coates, Professor für Architektur in London, das Bild einer Stadtplanung, die erst über konsequente Einbeziehung der Impulse aus den Medien wieder zu sich finden kann: die Metropole als gigantischer Bildschirm, angereichert mit visuellen Effekten, collagiert durch kinematographische Montage.(...) Der Amsterdamer Architekturkritiker und Filmemacher Roemervan Toorn sieht im filmischen Blick die Chance für eine Architektur, die sich ihrer Konstruktion bewußt ist, diese reflektiert und thematisiert.(...)

Godard, Tarantino und Lynch würden dies als Regisseure meisterlich beherrschen, Rem Koolhaas sei eigentlich eher von ihnen als von der Architekturgeschichte geprägt. Seine Bauten spiegeln die Sicht des Filmes auf die Welt wider: selbstbewusst, vieldeutig und darin auch politisch.“¹³

Impulse aus den Medien in der Planung



Weltausstellung

Der Unisphere, ein 12 Stockwerke hohes Stahlskelet war das Symbol der Weltausstellung 1964 in New York.

3 Stadt und Film zwischen Fiktion und Realität

Am Ende des vorigen Kapitels wurde deutlich, dass das Medium Film die Begriffe Realität und Fiktion verschwimmen lässt. Darauf soll nun genauer eingegangen werden, denn das Medium Film ist nicht das erste Medium, das Wirklichkeit inszeniert und sich zwischen Fiktion und Realität bewegt.

Grundlegende Fragen sind außerdem die nach den Gemeinsamkeiten der Wahrnehmung von Stadt und Film. Welches sind die zugrunde liegenden Mechanismen der Wahrnehmung im Kino und in der Stadt?

3.1 Vorläufer des Kinos

Helmut Färber zeichnet in seinem bereits erwähnten Buch „Baukunst und Film“ die Geschichte der inszenierten Wirklichkeiten nach.

Im 19. Jahrhundert sind zwei neue Hervorbringungen entstanden, die, von Färber als Gesamtkunstwerke bezeichnet, eine eigene, von der Wirklichkeit abgerückte Sphäre, bilden: die Oper und die Weltausstellung.

„In der Oper besteht die alte Welt der Aristokratie als Spiel und Nachahmung bis heute fort, Spiel auch des Publikums.

In den Weltausstellungen sucht die neue industrielle Welt sich zu bestätigen, ihre Leistungen, Möglichkeiten, ihr Selbstbewusstsein sichtbar zu machen.(...) (Weltausstellungen) konzipieren, um einer repräsentativen Wirklichkeitssumme habhaft zu werden, eine künstliche, eingezäunte Welt, eine Wirklichkeit höherer Art.(...) Obzwar der Besucher sich zwischen dreidimensionalen Tatsächlichkeiten bewegt, steht er nur „Bildern“ gegenüber.“¹⁴

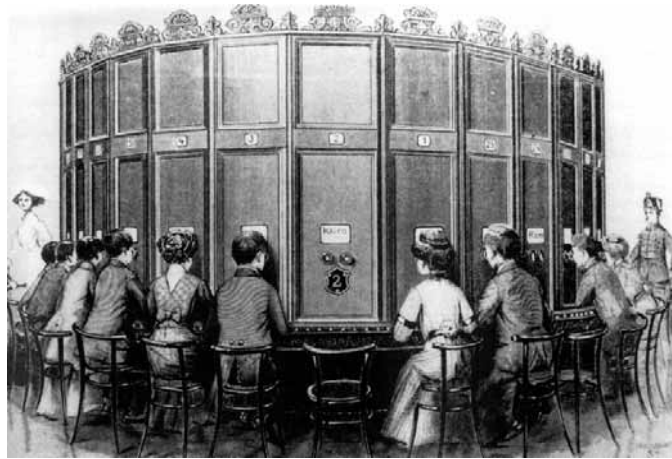
Unmittelbarere Vorläufer des Kinos als Apparat zum Vorführen illusionistischer Bilder waren das Panorama und das Diorama.

**Film lässt Realität und Fiktion
verschwimmen**

**inszenierten
Wirklichkeiten:**

Oper, Weltausstellungen

Kaiser-Panorama Berlin 1883,
Im 25-sitzigen, gasbeleuchteten
Apparat wurden colorierte
Stereo-Glasbilder dargeboten.
Durch den automatischen Bild-
transport wurde die illusorische
Wirkung der Bilder als aller Welt
verstärkt.



Diorama von Daguerre 1822

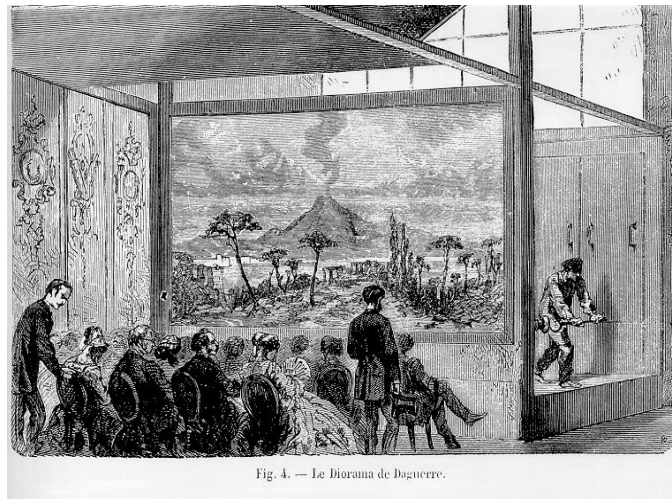


Fig. 4. — Le Diorama de Daguerre.

Panoramen (griech., Allschau, Allübersicht, Rundgemälde) sind eine besondere Art von landschaftlichen Gemälden, welche teils durch die Totalität der Rundschau, teils durch die als Wirkungsmoment angewandte Bewegung des Standpunktes weniger auf den künstlerischen Schein als auf die Erreichung natürlicher Illusion berechnet sind.

Die Illusionswirkung der 1787 erstmals ausgeführten Panoramen wird durch zusätzlichen Einsatz von künstlicher Beleuchtung und Nachahmung von Wetterstimmungen verstärkt.

Das Panorama ist bestrebt, den Unterschied zwischen Realität und Fiktion aufzuheben.

„Wie flach und leblos ist doch die Illusion, die ein Gemälde bietet, neben der handgreiflichen, materiell-tatsächlichen Illusion des Panoramas, die sich der Wirklichkeit substituiert.“¹⁵

Panorama

Das **Diorama** (griech., Durchscheinbild)

Durch die nach Tageszeit wechselnde Beleuchtung eines dünnen beidseitig bemalten Stoffes ergaben sich verschiedene Bildeffekte und der Eindruck eines sich weit erstreckenden Raumes.

Diorama

Es zeigt sich, dass seit jeher nach Verfahren einer möglichst täuschenden Wiedergabe von Wirklichkeit gesucht wurde. Film war laut Färber eine verbesserte Form von Theater, in der Entwicklung zurückverfolgbar von Diorama, Panorama, über Ausstellung bis hin zum Gemälde.

„Im Film fallen Wirklichkeit, Bilder und Reklamehaftigkeit von Bildern in eines, und ergeben eine Wirklichkeit zweiten Grades.“¹⁶

3.2 „Filmische“ Wahrnehmung

Die reale Stadt wird von jedem Benutzer „interpretiert“, „gelesen“ und mit bereits gesammelten Informationen verglichen.

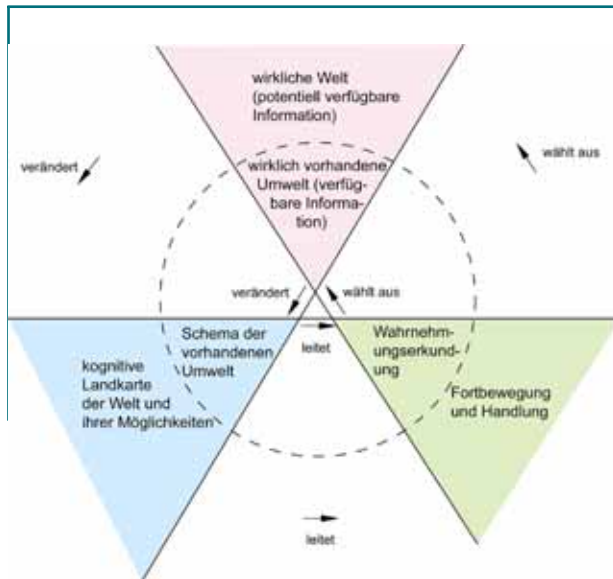
Indem ein Ort mit einem Erlebnis verknüpft wird, mehr noch im Alltag als im Film, wird er zu einem „Brennpunkt“ im individuellen mentalen Bild der Stadt.

Jeder Bewohner wird in der Stadt einige Haupt-Fokusse haben, die eigene Wohnung, die Arbeitsstätte, den Lieblingsclub, die Wohnung des Freundes, der Eltern, über die das eigene Stadtbild definiert wird.

Jedes Mal, wenn man umzieht, kann man das neue Kennenlernen der Umgebung beobachten.

Durch Erfahrungen und Erlebnisse wird der zuerst fremde Ort mit der Zeit zum bekannten Territorium.

Eine Basis zur Theorie der Wahrnehmung stellt das Wahrnehmungsdiagramm von Ulric Neisser, das erstmals publiziert in seinem Buch „Cognition and Reality“.¹⁷



Wahrnehmungsdiagramm von U. Neisser

Grundlage dieses kognitiven Ansatzes Neissers ist, dass die Wahrnehmung als ein aktiver Prozess verstanden wird, und kein unbewusster Akt der Aufnahme etwas Vorhandenen ist.

Wahrnehmung hängt sowohl davon ab, was man vorher weiß, als auch von der Erwartungshaltung. Sie ist vom sozialen Umfeld abhängig und von den Medien geprägt; besonders dann, wenn man über keine eigenen Erfahrungen verfügt.

Vorher verfügbare Informationen und existierende Strukturen bestimmen, was wahrgenommen wird. Diese Strukturen nennt Neisser „Schemata“. Sie bewirken, dass der Wahrnehmende bestimmte Informationen selektiert.

Wichtig hierbei ist, dass Schemata veränderlich sind, und dass durch jede neue Erfahrung ein aktiviertes Schema ergänzt oder revidiert werden kann.

Neisser beschreibt den Wahrnehmungszyklus folgendermaßen:

Die entscheidenden kognitiven Strukturen, die für das Sehen verantwortlich sind, sind die antizipierenden Schemata, die den Wahrnehmenden darauf vorbereiten, bestimmte Arten von Information eher aufzunehmen als andere, und die so das Sehen steuern. Das Ergebnis der Erkundungen ist die aufgenommene Information, die wiederum das Schema verändert und weitere Erkundungen leitet.¹⁸

Das Diagramm der Ebenen der Wahrnehmung und deren Interaktion stellt innerhalb des Kreises das ursprüngliche Konzept des Wahrnehmungszyklus dar.

Die außerhalb des Kreises dargestellte Erweiterung des Wahrnehmungszyklus auf ein größeren Maßstab zeigt, dass er in einen umfassenderen Kreislauf von Erkundung und Informationsaufnahme eingebettet ist und auch mehr Zeit benötigt.

Kognitive Landkarten sieht Neisser demnach als Wahrnehmungsschemata in größerem Maßstab, die Information aufnehmen und weitere Erkundung leiten. (vgl. Diagramm)

Filme beeinflussen die Wahrnehmung der Wirklichkeit

Filme können wie alle möglichen Informationsquellen als Schemata fungieren, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit beeinflussen.

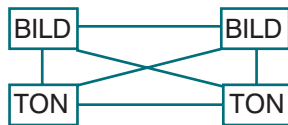
Was geschieht nun, wenn die Stadt vom Medium Film, mit all seinen Eigenheiten und Gesetzmäßigkeiten, wie Verdichtung, Montage, Vielzahl an Blickwinkeln, Erzeugung von Stimmung, etc. interpretiert wird?

Im Kinosaal befinden wir uns als Zuschauer quasi im Kopf des Filmemachers, sehen durch seine Augen das, was auf die Leinwand projiziert wird. In der Produktion sind das Mikrophon und die Kamera

„ausgelagerte“ Sinne des Filmmachers.

Die maschinellen „Sinneseindrücke“ werden gesammelt, gespeichert und zusammengesetzt zu einem Synchronereignis. Der Film schafft durch die Vielzahl der zusammenwirkenden Faktoren eine besonders komplexe Interpretation der Wirklichkeit.

In seinem Vortrag „Film als Ereignis, als Sprache, Denken als Film“¹⁹ führt Peter Kubelka aus, dass sowohl in der Interpretation der Wirklichkeit als auch in der Interpretation eines Filmes das Wesentliche der Vergleich der einzelnen Sinneseindrücke ist.



Bei der Filmvorführung laufen Ton und Bild ab und werden vom Publikum interpretiert: Die Zuseher nehmen das Ereignis, das für das tatsächliche Leben steht, als Tatsache an, und beurteilen wie im wirklichen Leben durch Vergleichen der Sinneseindrücke.

(Wie verstehe ich das? Wie kann ich das Gesehene einordnen?)

Dieses Vergleichen der Sinneseindrücke (1. Eindrücke des einzelnen Sinnesorgan in ihrem Nacheinander, 2. Eindrücke der einzelnen Sinneseindrücke zueinander) ist laut Peter Kubelka die Grundlage der Filmsprache.

Verwandtschaften filmischer und städtischer Wahrnehmung beschreibt Karin Wilhelm in ihrem Artikel „Stadt und Film am Ende?“ folgendermaßen:

„Im Betrachten eines Filmes und dem Gang durch eine Stadt fasziniert die Entdeckung von Bekanntem und Fremden gleichermaßen, das Vexierspiel zwischen An- und Abwesenheit, die Erfahrung des Selbst im Strom des Anonymen. Darin scheint die fesselnde Verbindung zu bestehen, die das Sehen und das Erleben des Films mit der Stadt vergleichbar macht. Die städtischen und filmischen Wahrnehmungsformen produzieren nämlich vielfältige Formen der Annäherung und Distanzierung zu Objekten und ihrer räumlichen Ordnung, die dann im langsamen Durchschreiten zu den Objekten wie „nie gesehen“ erscheinen.“²⁰

Hier wird schon deutlich, dass die reale Stadt und die Stadt im Film nicht als Gegensatzpaar getrennt betrachtet werden können, denn Film spiegelt nicht nur die Realität wider, sondern trägt auch dazu

Vergleichen der Sinneseindrücke- Grundlage Filmsprache

Betrachten eines Filmes - Gang durch die Stadt

Film definiert Realität

bei, sie zu definieren.

Durch die eigene Interpretation der Stadt, durch die Gefühle, die erzeugt werden, produziert der Film langfristige „Images“, die wieder zurückwirken auf das Selbstverständnis und die Selbsteinschätzung der Bewohner.

Das „wirkliche“ ist ein synthetisches Gebilde, Partikel der realen Stadt fügen sich ein in ein Bild von ihr, die zu einem Gesamtbild zusammengefaßt werden“²¹

3.3 Filmischen Eigenheiten:

Die Charakteristiken des Films schaffen neue Sehweisen der Stadt und lösen vielschichtige Wechselwirkungen zwischen Realität und Fiktion aus.

- Der Film füllt einen beliebigen Ort mit Bedeutung

Der Blick der Zuseher wird gelenkt und durch die Verortung der Ereignisse, der Handlung, wird jeder Ort, egal ob er im eigentlichen Zentrum der Stadt liegt, oder nicht, zum Mittelpunkt. Auch die Fokusse der persönlichen kognitiven Stadtkarte müssen nicht im eigentlichen Zentrum liegen.

- Perspektiven-Multiplikation

Filmische Stadtansichten sind immer Stadterfindungen, die den multiperspektivischen Zusammenhang aus Stadt-Sujet, Figurenperspektive, narrativer Perspektive und der Perspektive der Zuschauer herstellen.

- Raum - Zeit Konstrukte

Filmwahrnehmung zeichnet sich im Gegensatz zur Alltagswahrnehmung durch den Wegfall der raum-zeitlichen Kontinuität aus. In der Entstehung des Spielfilmes handelt es sich um ein lineares Aneinanderfügen einzelner Ereignisse (raum-zeitliche Einheiten), die erst in der Montage zu einer durchgängigen Handlung zusammengefügt werden. Durch die Montage wurde es möglich, mit Raumansichten und zeitlichen Abfolgen zu jonglieren und Freiheit der Handlung in Bezug auf den Blickpunkt auf die Handlung zu erreichen.

In der Montagetechnik können grob gesehen zwei Arten von Montagen unterschieden werden:

- innersequenzieller Schnitt (Single-Space-Sequence):

Raum-zeitliche Organisation der Übergänge, die sich durch wechselnde Kameraeinstellungen innerhalb desselben Raumes ergeben.

-sequenzieller Schnitt:

In den Übergängen wechseln die Räumlichkeiten.

Es kann eine Vielzahl an möglichen Raum- und Zeitwechslern verwendet werden, die den filmischen Raum bilden.

Die Orte der Handlung sind Fragmente, die nach Belieben, unabhängig von der realen Lage oder Existenz, zusammenmontiert werden können, fast immer mit der Intention, die Kontinuität der Handlung zu wahren. Die Kameraführung, Komposition und der Filmschnitt haben den ausschlaggebenden Einfluss, wie dynamisch der Raum im Film auf die Zuschauer wirkt.

In der Filmtheorie gibt es auch Ansätze, die schon vor der eigentlichen Filmproduktion von Montage sprechen:

Durch die Montage während der Beobachtung und die folgende Fragmentation der Realität in eine Anzahl von einzelnen Aufnahmen entsteht das Ausgangsmaterial von Bildern, die bei der Montage im engeren Sinne, also bei der Zusammenfügung von Aufnahmen, zu Ganzheiten der Aussage kombiniert werden.²²

Im Kino können drei Ebenen von Raum unterschieden werden:

Bildraum: das auf die Leinwand projizierte Filmbild

Architekturraum: jener reale Raum, den das Filmbild mehr oder weniger wirklichkeitsgetreu wieder gibt

Filmraum: der virtuelle Raum, den der Zuschauer aus einzelnen Einstellungen zusammen setzt

Montage



3.4 Filmische Mittel im architektonischen Entwurfsprozess

Filmisches Sehen bedeutet, sich Situationen als Sequenz vorzustellen. Der gebaute Raum wird dadurch prozesshaft zur Bühne für Handlungen, ein Handlungsraum.²³

Filmisches Sehen beeinflusst Wahrnehmung von Architektur.

Herzog und deMeuron bekräftigen die Bedeutung des Filmischen für ihr architektonisches Schaffen, wenn sie als Credo formulieren:

„Wie wir Stadt sehen, wie wir in Bildern von Architektur denken, hat mehr zu tun mit der Art, wie Architektur in Filmen dargestellt wird, als wie sie in der zeitgenössischen Architektur dargestellt wird.“²⁴

So sehen sie den Ort ihrer Projekte nicht bloß als Ort der Planung, sondern sprechen von möglichen Handlungsräumen. Alltägliches Verhalten wird „filmisch“ vorgedacht.



„Film in der Stadt, filmisches Sehen, kann also im architektonischen Entwurfsprozess zu einer realistischen Idee werden, die als ein Layer der Wahrnehmung über dem „Realen“, Gebauten, liegt, die in das Verständnis der Planer einfließt.(...)“

Die „Stadt im Film“ ist derzeit noch eine irrationale, von Gefühlen abhängige. Wenn wir den Film nicht gleichwertig mit anderen Informationen als Material von Entwurfsentscheidungen betrachten, sprechen wir eine Sprache, die in Zukunft niemand mehr verstehen wird.“²⁵

Inszenierung

Die Inszenierung ist eine Methode, Raum zu gestalten und zu gliedern.

In vielen Fällen sind die herkömmlichen Raumgrenzen nicht mehr klar definiert bzw. wahrnehmbar:

Die Grenzen von öffentlich, privat, virtuell, real, innen und außen sind verschwommen.

Der Wahrnehmungsraum ist für die einzelnen Sinne der Raumwahrnehmung (hören, sehen, riechen, fühlen) nicht kohärent. Es entsteht ein vieldeutiger Raum durch die Überlagerung der einzelnen dissoziierten Sinneswahrnehmungen.

Die Inszenierung greift an diesem Punkt ein und gestaltet die Separierung oder Zusammenführung der einzelnen Sinneswahrnehmungen. Je nach Kombination der unterschiedlichen Wahrnehmungsräume entstehen völlig unterschiedliche Raumeindrücke. Ein einfaches Beispiel hierfür ist es, mit dem

Walkman in der Stadt zu spazieren:

Dabei werden die akustische und die optische Wirklichkeit, die nicht übereinstimmen, überlagert, und der Mensch konstruiert Sinneszusammenhänge neu.

Der Architekt kann die einzelnen Aspekte der sinnlichen Wahrnehmung gestalten, indem er „Szenarien“ entwirft, d.h. mögliche Bewegungs- und Handlungsabläufe im gestalteten Raum. Raum wird als Prozess aufgefasst.

Durch das Heraussuchen und Konstruieren möglicher Handlungsweisen und -abläufe, das Bilden von Raumfolgen und das Verteilen von Funktionen und Materialien, werden Szenarien ähnlich wie im Theater und im Film entworfen.

Die Inszenierungen des Alltags durch die Medien, durch Walkman, Laptop, Handy oder Fernseher lassen den physischen Raum in den Hintergrund treten, ohne dass der Architekt darauf Einfluss nehmen kann.

Inszenierung durch „theming“

„Das Erzählen einer Geschichte mittels Architektur oder die Implementierung eines Themas in die Architektur wird als „theming“ bezeichnet.“²⁶

Es handelt sich um ein Werkzeug der visuellen Kommunikation, das durch Identifikation und Sinnstiftung eine räumliche und symbolische Orientierung schaffen soll.

Der architektonische Raum wird neben seiner Kennzeichnung durch Funktionalität, Typologie und Form um eine Ebene erweitert, die der Lesbarkeit dient.

Die Basis ist das Erzählen einer Geschichte, denn seit jeher beziehen die Menschen ihre kulturelle Identität aus überlieferten und erlebten Geschichten. Diese Geschichten können sowohl Texte, als auch Mythen, Symbole, Bilder, etc. sein.

Diese inszenierten Räume schaffen eine extrem hohe Erlebnisdichte und Intensität, und (ent)stehen im Kontrast zu der wachsenden Homogenisierung der Städte.

Theming wird sowohl bei der Gestaltung von Themenparks als auch innerstädtisch bei themenorientierter Stadtentwicklung (vgl. Las Vegas, Times Square) angewendet, und versucht, urbane Identität zu rekonstruieren, indem es die Möglichkeit einer temporären Gruppenzugehörigkeit bietet und Zugang zu hoch differenzierten, animierten Orten schafft.

**Inszenierung gestaltet
die einzelnen Aspekte
der sinnlichen
Wahrnehmung**

**Architektur, die
Geschichten erzählt**

Oft machen Inszenierungen den Benutzer zu einem passiven Betrachter, der keine freien Handlungsmöglichkeiten hat. (Beispiel Themenparks)

Aber es gibt auch Inszenierungen, die durch die Einbeziehung von Zufall, Interaktivität und Unbestimmtheit die Benutzer zum handelnden Subjekt machen.

Filmische Werkzeuge können in den architektonischen Entwurfsprozess einfließen und neue Blickweisen ermöglichen, wie zum Beispiel:

das Storyboard, Dramaturgie, mehrere Handlungsstränge, Montage, Zeit-Sprünge, Sequenzen, Vielzahl der Perspektiven, Dynamisierung.



4 Stadtimage und Wien-Film

Film als Imageträger

„Die Beziehung der Menschen zur Großstadt wird durch Bilder bestimmt. Er legt nicht nur perspektivische „Landmarks“ (wie die skyline) als Identitätsträger einer Stadt fest, sondern konstruiert auch Muster der Wahrnehmung für unterschiedliche urbane Orte (z.B. Angsträume). Gleichzeitig schafft der Film eine spezifische Gewohnheit, mit den rasch wechselnden visuellen und akustischen Signalen in der Stadt zurechtzukommen. Er wird damit zum stärksten Mittel, um die kollektive Vorstellung von der Großstadt zu entwickeln, und um eine gefühlsbesetzte Bindung an Städte mit scheinbar unverwechselbarem „Charakter“ zu erzeugen. Die Art und Weise, wie (und ob) eine Großstadt im Film repräsentiert wird, ihr filmisches „Image“, kann damit deren Rang innerhalb eines Netzwerkes von Städten erheblich beeinflussen.“²⁸

Das Stadtimage, das in den Köpfen der Menschen verankerte Bild einer Stadt, spielt eine tragende Rolle im Städtewettbewerb.

4.1 Stadtimage

„Städte konkurrieren heute miteinander um und mit Images. Im globalen Wettbewerb werden Bilder produziert, in denen sich die kulturellen Werte einer Stadt visuell verdichten. Die dominanten Bilder verkörpern erwünschte gesellschaftliche Ziele.“²⁹

Es gibt in der Literatur keine einheitliche Definition von Image, deshalb sind hier mehrere Definitionsansätze angeführt, die in ihrer Gesamtheit den Begriff ausführlich erklären.

[image] ³⁰

„Generell läßt sich das Image als Summe aller objektiven und subjektiven Vorstellungen definieren. Vorstellungsbilder, Images entstehen also durch die Auseinandersetzung des Menschen mit seiner



Umwelt. Das Image setzt sich aus der kognitiven, der affektiven und der konativen Komponente zusammen, welche in dynamisch-interaktiver Beziehung zueinander stehen.

- die kognitive Komponente

ist die Bewertung und Beurteilung bereits bekannter Attribute eines Gegenstandes oder das Verstehen des Gegenstandes auf intellektueller Basis, oder nach anderer Definition ein von Fakten abgeleitetes/ hergeleitetes Vorstellungsbild.

-die affektive Komponente

umfaßt alle Wünsche, Gefühle und Erwartungen gegenüber einem Objekt.

-die konative Komponente

kann mit dem Verhalten gleichgesetzt werden. Sie ist die Aktionskomponente. Hier werden Bewertungen vorgenommen.“³¹

„(...) die dynamisch verstandene, bedeutungsgeladene, mehr oder weniger strukturierte Ganzheit der Wahrnehmungen, Vorstellungen, Ideen und Gefühle, die eine Person, oder eine Mehrzahl von Personen, von irgendeiner Gegebenheit besitzt. Gegenstand des Images kann alles sein, wovon man sich ein „Bild“ machen kann, über das man Ansichten, Auffassungen, Gefühle, Ideen hat, von denen man weiß oder das man noch erlebt.... Image ist das subjektiv gewertete, d.h. psychisch, sozial und kulturell verarbeitete Bild der Wirklichkeit.



Zusammengefasst kann man sagen, dass unter „Images“ (...) objektiv und subjektiv verzerrte Vorstellungsbilder verstanden werden.

Image meint auch die gesamte Struktur des Umwelterlebens, wenn auch die Realität, wie einschränkend festgestellt werden muß, verzerrt und vereinfacht wahrgenommen wird.“³²

Der Begriff „image“ ist von den Wirtschaftswissenschaften ausgegangen und wird heute vermehrt im Bereich der Public Relations und Werbepsychologie verwendet. „Daraus ergeben sich Image- definitionen, die sich damit beschäftigen, welche Gefühle und Haltungen Konsumenten gegenüber Produkten und Marken haben od. einnehmen.(...) Das Vorstellungsbild über einen Konsumartikel ist letztlich für die Kaufentscheidung relevant- der Verbraucher kauft die „Gesamtpersönlichkeit“ eines Erzeugnisses.“³³

Das Image dient somit auch zur Orientierung und hilft bei der Selektion, ein Umstand, der auch bei der Wahl des Reisezieles, des Wohnortes, des Firmensitzes Bedeutung erlangt.

名古屋交通局からのお知らせ
【一日乗車券】【名古屋駅まで】【ユリカ】を当日利用してご乗車の方は100円引き
ユリカ「19世紀ウィーンへの旅」ユリカ発売(2月24日から)

Charakteristik:

- es vereinfacht, schematisiert und konstruiert
- es ist synthetisch, geplant und kreiert, um einem bestimmten Zweck zu dienen.
- es ist nicht voll bewusst und stellt eine Klammer zwischen Erwartung und Realität dar.
- es ist stabil, trotzdem aber veränderbar und dynamisch.

Es ist ein mehrdimensionales, komplexes System, das eine Ganzheit sehr prägnant und plastisch repräsentiert.³⁴

Als Ursprung im Entstehungsprozess des Stadtimages kann von der realen Stadt ausgegangen werden, von welcher Informationen bezüglich der Qualität und Quantität verschiedenster Funktionen wie Wohnen, Arbeiten, Kommunikation, Verkehr, Versorgung etc. des Standortes ausgesandt werden. Jedoch wird dabei nicht die Situation des gesamten Raumes vermittelt, vielmehr werden besonders wichtige Aspekte in der Gestalt von Symbolen herausgefiltert. Als Symbole dienen Bauwerke, Souvenirs, Personen, Slogans, Unternehmen und deren Produkte, kurz, Teilfunktionen oder Teillokalitäten der Stadt. Diese Informationen können im persönlichen Kontakt oder via Massenmedien vom Rezipienten aufgenommen werden.

Hier wird nochmals deutlich, dass Filme, egal ob Werbe-, Dokumentar- oder Spielfilm, das Image einer Stadt beeinflussen.

Besonders stark ist diese Einflussnahme, wenn der persönliche Kontakt mit der Stadt nicht gegeben ist.

Es ist eine zu berücksichtigende Tatsache, dass das Stadtimage durch den Aspekt der geographischen Entfernung eine Veränderung erfährt.

Entstehung des Stadtimages



4.2 Corporate Identity - Corporate Image



Selbstbild - Fremdbild der Stadt

Weitere Begriffe aus dem Marketing, die in Bezug auf Stadt, die den Status eines Produktes einnimmt, verwendet werden, sind Corporate Identity und Corporate Image.

Corporate Identity ist das manifestierte Selbstverständnis, das Selbstbild einer Stadt.

Unter Corporate Image versteht man die Projektion der Corporate Identity auf das soziale Feld und es stellt das Fremdbild der Stadt dar. Corporate Image bezeichnet daher die im Rahmen der Corporate Identity angestrebte Gesamtheit aller Vorstellungen einer Person oder Personengruppe, die mit der Stadt in Verbindung gebracht werden soll.

Ein wichtiges Charakteristikum der Corporate Identity und daher auch des Corporate Image stellt die Tatsache dar, dass

- sie sowohl nach innen orientiert ist, somit ein Wir-Gefühl bei den Akteuren der Stadt angestrebt wird als auch
- nach außen hin eine einheitliche Präsentation der Stadt angestrebt wird, um die Entstehung eines einheitlichen Images zu ermöglichen.

Die wesentlichen Ziele der Corporate Identity sind folgende:³⁵

1. Identifikation: der Bürger, Besucher, potentiellen Ansiedler mit der Stadt
2. Glaubwürdigkeit: das Vertrauen zur Stadt und ihren angestrebten Zielen
3. Bekanntheit: Präsenz der Stadt nach innen und außen
4. Profil: die Hervorhebung der Einzigartigkeit der Identität der Stadt, ihre Unverwechselbarkeit

Wiens gegenwärtiger Leitfaden zur Entwicklung einer Stadtidentität ist im Stadtentwicklungsplan des Magistrats für Stadtentwicklung (MA 18) festgelegt. Die MA 18 erläutert die Bedeutung des Stadtentwicklungsplans mit folgenden Worten:

„Der **Stadtentwicklungsplan** (STEP 05) ist das Instrument einer generellen, vorausschauenden Stadtplanung und Stadtentwicklung und legt in großen Zügen den weiteren geordneten Ausbau der Stadt fest. Er bestimmt die Verteilung von Nutzungen, weist Entwicklungsgebiete, übergeordnete Grün- und Freiräume sowie, die übergeordnete Verkehrsinfrastruktur (U-Bahn, Schnellbahn, Straßenbahn und hochrangiges Straßennetz) aus. Darüber hinaus zeigt er räumlich-funktionelle Zusammenhänge zwischen Stadt und Region auf. Der Stadtentwicklungsplan stellt somit eine Leitlinie für jene dar, die in der Verwaltung für die detaillierten Planungen und die finanziellen Prioritäten im Infrastrukturausbau verantwortlich sind.“³⁶

Die Ziele faßt das STEP-Team folgender Maßen zusammen:

„Der STEP 94 war gekennzeichnet durch die Notwendigkeit einer Neuorientierung innerhalb des neuen Europas und der Vorsorge für eine erstmals wieder wachsende Stadt. Beim nun zu erarbeitenden STEP 05 sind die Problemstellungen wesentlich konkreter. Zwar steht ebenfalls eine Vorbereitung auf europaweite Entwicklungen, nämlich die EU-Osterweiterung an, die auszubauende Städterollenverteilung ist aber wesentlich klarer. Auch sind das quantitative Bevölkerungswachstum, die stadtwirtschaftlichen Erfordernisse und die Anforderungen an die Verkehrsinfrastruktur wesentlich besser einschätzbar.

Dieses Mal kann und wird der STEP viel klarer auf mittel- bis langfristige Konzepte und Programme, wie den Masterplan Verkehr oder den Strategieplan 2000 aufsetzen. Daher wird das Schwergewicht auf der Umsetzung, das heißt auf der konkreten Benennung der Handlungsräume (Stadtgebietstypen) und den dafür vorgesehenen Instrumenten und Maßnahmen liegen.

Inhaltlich wird klarer zum Ausdruck kommen, in welchen Gebieten der Stadt es wichtig ist, den qualitätsvollen Bestand zu bewahren und in welchen Gebieten Entwicklung möglich ist und auch gefördert werden soll. Diese Entwicklungen sollen durch neue Verfahren und Vorgangsweisen unterstützt, aber im Interesse der Gesamtstadt auch mit neuen „Regeln“ gelenkt und kontrolliert werden. Aufgrund der neuen Rahmenbedingungen wird die Einbeziehung der Region bis über die Staatsgrenzen hinweg diesmal ein Grundelement des STEP sein.

Auch die Vorgangsweise bei der Erarbeitung des neuen STEP 05 wird sich deutlich von den bisherigen Stadtentwicklungsplänen abheben: Die Inhalte des STEP werden in einem breiten Diskussionsprozeß erarbeitet. Er entsteht im zwischen allen jenen Gruppen, die die Zukunft Wiens mitbestimmen: den BürgerInnen aus Wien und der Region, der Verwaltung, der Stadtpolitik, den Investoren, Bauträgern, Interessensvertretungen und anderen. Darüber hinaus bestimmen die Prinzipien des Gender-Mainstreaming den gesamten Prozess.“³⁷

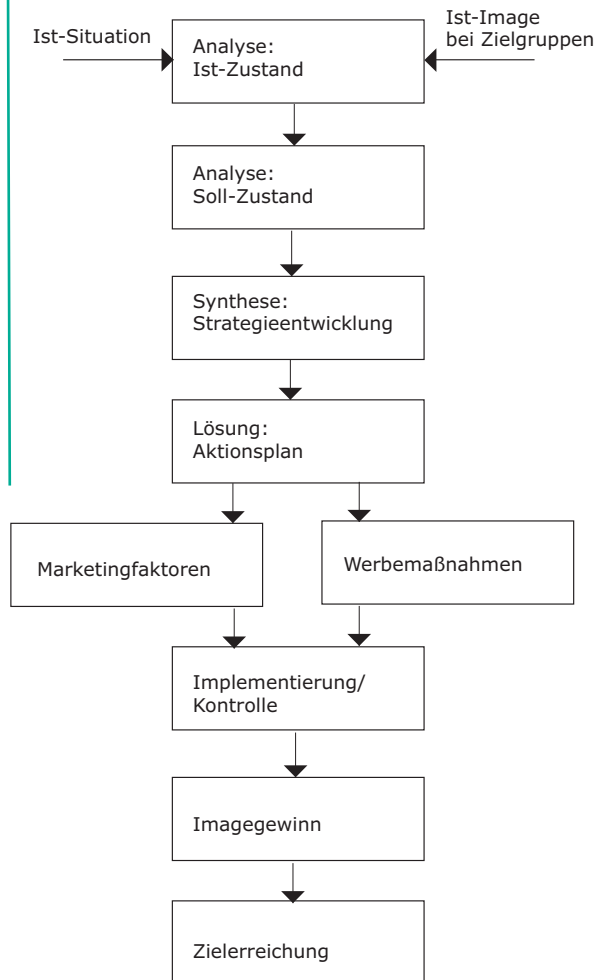
4.3 Stadtmarketing

Corporate Identity wird als ganzheitlicher Denkansatz gesehen und bildet den Orientierungsrahmen für zu erstellende Stadtmarketingkonzepte, die eine der Maßnahmen im Zuge der Schaffung oder Korrektur der Corporate ID darstellen. Die Maßnahmen der Anpassung an das festgelegte Selbstbild können von städtebaulichen Eingriffen, über die Planung von Großprojekten, wie im Falle von Bilbao, Revitalisierungen, aus Werbekampagnen, Marketingkonzepten, Veranstaltungen, etc. bestehen.

In folgendem Diagramm soll die Systematik des Stadtmarketings erklärt werden.

Es setzt sich zusammen aus Analyse, Planung und Kontrollen von Programmen.

„Ziel ist es, die Meinungen, Einstellungen und Verhaltensweisen externer und interner Zielgruppen durch ein geeignetes Bündel an Maßnahmen zu beeinflussen, um die einzelnen Anspruchsgruppen zur Vornahme bestimmter Austauschbeziehungen zu veranlassen.“³⁸



Marketingfaktoren

Unter Marketingfaktoren versteht man jene Standortfaktoren, die im Positionierungswettkampf eingesetzt und an die jeweilige Zielgruppe angepasst werden.

Marketingfaktoren implizieren eine Änderung am Produkt, wohingegen mit dem Begriff „Werbemaßnahmen“ Kommunikationspolitik (Werbung, Promotion, Public Relations) gemeint ist.

Unter dem Begriff Marketingfaktoren versteht man:

- Standortgestaltung
- Infrastruktur
- Basisdienstleistungen
- Attraktionen
- Menschen

Aus einer Initiative der Wiener Stadtregierung heraus ist in Zusammenarbeit mehrerer Arbeitsgruppen der Strategieplan für Wien entstanden, der Aktionsfelder definiert, um die hohen und vielfältigen Qualitäten Wiens zu erhalten und weiter ausbauen zu können.

Im Handbuch der Stadt sind die Aufgaben und Ziele des Strategieplanes beschrieben:

„Der Strategieplan für Wien soll die Grundlage für eine zukunftsorientierte Stadtaktion darstellen, die als Querschnittsaufgabe von Politik und Verwaltung, unter intensiver Einbindung von Wissenschaft und Öffentlichkeit zu verstehen ist. Dabei werden gleichzeitig eine längerfristige attraktive Vision der Weiterentwicklung der Stadt und konkrete, durchaus sofort einzuleitende Maßnahmenprogramme und strategische Projekte entwickelt. Er kann als modernes Instrument der Zukunftsgestaltung Wiens, als Navigator der Stadt von morgen angesehen werden.

Mit dem Strategieplan soll

- eine bessere Integration der verschiedenen existierenden sektoralen Leitbilder, Programme und Projekte,*
 - eine klarere Schwerpunktsetzung und konsequente Umsetzung der für die Entwicklung der Stadt strategisch wichtigen Maßnahmen und Projekte,*
 - eine konkretere Festlegung von Verantwortlichkeiten, Umsetzungshorizonten und eine Effizienzorientierung bei den „Strategischen Projekten“ sowie*
 - eine Forcierung der Kooperation zwischen Verwaltung, Unternehmen, Wissenschaft und Bevölkerung, aufbauend auf den Stärken der Stadt und Region,*
- erzielt werden.“*

Somit soll der „Strategieplan für Wien“ als gesamtstädtischer Handlungsrahmen und als Einladung zur kreativen Mitwirkung an der Entwicklung von Zukunftsfragen verstanden werden, der sich an alle Akteure der Stadt, wie Wiener Wirtschaft, Bevölkerung, Initiativgruppen, Institutionen, Verwaltung, aber auch an Kooperationspartner auf nationaler und internationaler Ebene richtet. Er soll durch Vernetzung der Aktivitäten dazu beitragen, dass möglichst viele Synergien und somit ein effizienter Einsatz der finanziellen Mittel entstehen. Vor allem sollen aber durch eine aktive Vermittlung und Steuerung der Umsetzung des Strategieplanes die vorhandenen Potenziale in allen Bereichen des städtischen Lebens genutzt werden. Der Strategieplan kann auch, im Sinne einer Positionierung der Stadt Wien auf internationaler Ebene, als Instrument des Stadtmarketings genutzt werden.“³⁹

Strategieplan für Wien

Instrument des Stadtmarketings



Großprojekte verändern das Stadtimage entscheidend





Marke Wien

Folgende Strategiefelder wurden definiert:

- 1 Wien engagiert sich in Europa und verstärkt regionale Kooperationen
- 2 Wien schafft neue Perspektiven für Wirtschaft und Arbeit
- 3 Wien investiert in Wissen, Bildung und Kultur
- 4 Wien stärkt die Qualität von Naturraum und Stadtraum
- 5 Wien bleibt Stadt der Lebens- und Umweltqualität

Werbemaßnahmen:

Die folgenden drei Gruppen werden als Image-Bausteine zum gezielten Aufbau eines Image verwendet:

- Slogans, Themen, Positionen:

Ein Slogan ist ein einprägsamer Satz, der die Gesamtvision der Stadt zum Ausdruck bringen soll. Er ist meist Teil einer Imagekampagne und wird wie im Fall von „Wien erwartet Dich- Vienna waits for you“ mit dem Destinationslogo zu einer Wort-Bild-Marke verbunden.

Weitere in der Wien-Werbung verwendeten Slogans:

- „Wien ist anders“
- „Wien hat mehr- nehmen Sie sich Zeit“

Im Marketingplan 2004 der Wiener Tourismusverbandes sowie im Konzept für 2010 werden folgende

Unique Selling Propositions definiert, Themen, mit denen die Marke Wien aufgeladen werden soll:⁴⁰

- USP1: Weltstadt der Musik und Kunst
- USP2: Kaiserstadt Wien
- USP3: grünes und sportliches Wien, „Wellness- Metropole“
- USP4: Stadt für Genießer
- USP5: Prominenteste internationale Kongress-Stadt in Mitteleuropa
- Wien ist eine gästefreundliche, serviceorientierte Großstadt



- Visuelle Symbole:

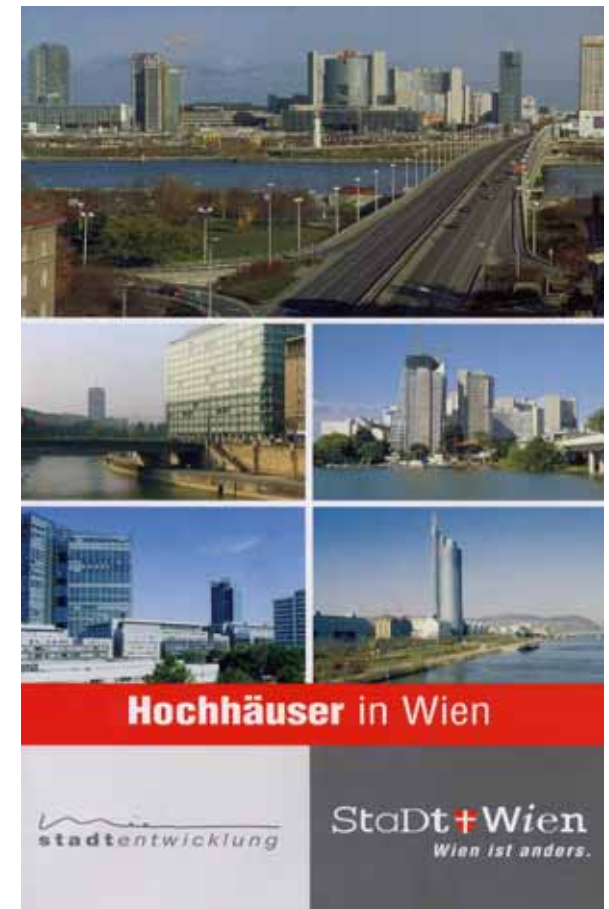
Im Stadtmarketing hat die Architektur seit jeher einen führenden Stellenwert, und Architekturansichten werden und wurden sehr häufig als Haupttransporteur des erwünschten Stadtbildes verwendet.

Zentrale Symbole sind seit jeher Wahrzeichen, wie Stephansdom und das Riesenrad für Wien, die touristischen Hauptattraktionen Wiens. Im Zuge der Bestrebung, das Wienimage etwas zu entstauben und sich als offene, moderne Stadt zu präsentieren, wird gerne die neue „Skyline“ jenseits der Donau präsentiert.

Der Einsatz dieser visuellen Symbole reicht von Reklametafeln, Broschüren, Postkarten bis zum Einsatz in Spielfilmen.

- Veranstaltungen und Aktionen:

Kurzfristige Veranstaltungen sollen Interesse und Aufmerksamkeit erregen und dienen in erster Linie dazu, den Bekanntheitsgrad, die Anziehungskraft und die Vorteile des Standortes zu steigern. Darunter fallen internationale Handelsmessen, bedeutende kulturelle Events, Sportereignisse von internationalem Interesse sowie standorttypische Karnevals und Feste.



4.4 Klischees + Stadtimage

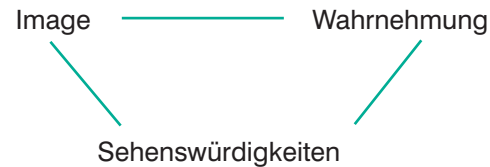
[Klischee]:

Images, die vorurteilsbeladen, verzerrt und vereinfacht werden, mutieren zum Klischee. Klischees haben meist tendenziöse, manipulierende Absichten. Sie sind nicht zuletzt dazu da, Erwartungshaltungen zu erfüllen, bzw. neue Erwartungen zu schaffen.⁴¹

„Man weiß, worauf man sich freut, wenn man Österreichs Hauptstadt besucht: auf graziös tanzende Lipizzaner und goldene Klänge aus Knabenkehlen, auf die Schätze des Habsburgerreiches, auf den wohligen Schauer, der von den Herrschersärgen in der Kapuzinerkruft ausgeht, auf verspieltes Rokoko im Schloss Schönbrunn, ..., auf eine gemütliche Fiakerfahrt und danach einen Einspanner im Glas mit einer süßen Mehlspeis im Kaffeehaus. Und abends auf den Heurigen in Grinzing- Pflichtbestandteil im touristischen Programm.“⁴²

Diese Art und Weise, wie Wien in zahlreichen Reiseführern beschrieben wird, zeigt nur einen kleinen, klischee-behafteten Ausschnitt der wirklichen Stadt, einen, den man als Einwohner wahrscheinlich nur peripher wahrnimmt, bzw. ein Konstrukt, das speziell für Touristen kreiert wurde. Reiseführer wirken wahrnehmungsprägend; die Inhalte entsprechen nicht unbedingt der Wirklichkeit, sie repräsentieren vielmehr ein Image, ein Abziehbild, das für die Realität gehalten werden soll.

Stellvertretend für das Image stehen die Sehenswürdigkeiten, steht alles Sehenswerte eines bereisten Zielortes, das den Eindruck prägt, den man auf Reisen gewinnt. Durch die Wahrnehmung wird Sehenswertes ins Bewusstsein aufgenommen.

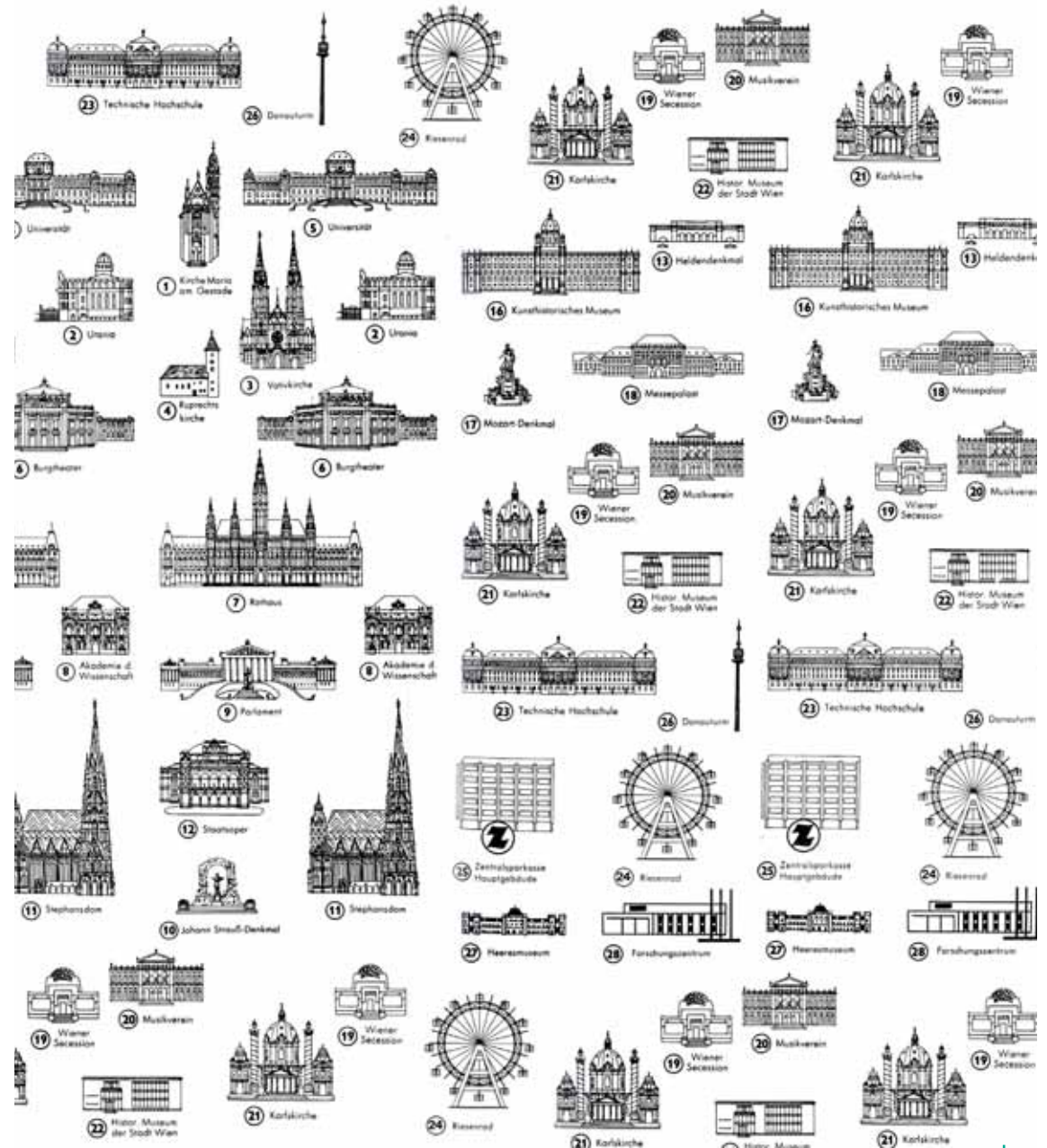


Touristische Wahrnehmung

„Nur der Tourist kann eine Stadt betrachten wie ein Kunstwerk. Sein Blick fügt Monumente zusammen zu einer Erinnerung, an die er zurückdenken kann wie an den Besuch in einem Museum. Der Bewohner dagegen erlebt seine Stadt ganz anders: Für ihn ist sie so allgegenwärtig und zugleich so unfassbar wie die Luft, die er atmet. Die Stadt altert mit ihm, verwandelt sich mit ihm, teilt sein Schicksal, während sie dem Touristen nur Augenblicke zu schenken vermag. Die kritische Betrachtung der Stadt aus der Perspektive des Touristen ist immer auf das Besondere gerichtet. Der öffentliche Raum erscheint ihr als eine Abfolge wichtiger Stationen, um die herum sich die gewöhnliche Stadt als eine kaum wahrgenommene Masse ohne Kontur ausbreitet.“⁴³

„Der Tourist ist ein sammelnder Voyeur.“⁴⁴
 Touristische Erfahrung ist zwar einerseits Suche nach Authentizität, nach „echtem“ Erleben, wichtig ist jedoch nicht der historisch od. wissenschaftlich nachweisbare Wahrheitsgehalt, sondern eine gewisse Glaubwürdigkeit, die generell von den Touristen anerkannt wird. Der Tourist erlebt nur noch, was er erleben soll.
 Verfälschungen, behübschte Geschichtsschreibung, hygienisch gemachte Sehenswürdigkeiten sind häufig zu finden.“⁴⁵

Die Sehenswürdigkeiten, die auch die spezifische historische Stadtentwicklung nachvollziehbar machen, sind wichtig für das Spezialimage, das durch sie hervorgehoben wird, und zur Unterscheidung und Hervorhebung von den Konkurrenten dient.



Die Erhaltung ist wichtig, damit sich für den Fremden dann in Wirklichkeit auch das Image, das durch die Werbung erzeugt wird, bewahrheitet.

Das Image muss auch, um wirklich wirksam zu werden, die Rahmenbedingungen der Sehenswürdigkeiten miteinbeziehen: soziokulturelle Elemente der Einwohner: Sprache, Bräuche, Arbeit, Lebensstil („life-seeing“), sowie die Infrastruktur: parken, shopping, etc.

Helmut Färber geht in seinem Text „Baukunst und Film“ auch auf die touristische Wahrnehmung ein, wenn er Roland Barthes zitiert:

„Die Wirklichkeit selbst ist als Ausstellung aufgefasst und verwendet im Tourismus, welcher Sehen durch Photographieren, Wahrnehmen durch eine Einbildung von Inbesitznahme ersetzt.

(...) Das Prinzip der Weltausstellung des 19. Jahrhunderts, das Ersetzen von Wirklichkeit durch ihre bildhafte, ausstellbare, warenhafte Erscheinung, ist im 20. Jahrhundert ein Prinzip allgemein - Inbegriff und Verdichtung hiervon Film und das Fernsehen.“⁴⁶

4.5 City Placement- Film und Werbewirksamkeit

Wenn Städte oder Standorte als Produkte angesehen werden, deren Identität und Wert aufgebaut und vermarktet werden sollen, so ist City Placement ein Teilbereich des Product Placement.

Product Placement wird folgendermaßen definiert:

„Product Placement ist die meist auf Gegenleistung basierende, zielgerichtete und werbewirksame, für den Betrachter aber in der Regel undurchschaubare Integration von Markenartikeln, Dienstleistungen oder sonstigen marktfähigen Gütern als reale und dramaturgisch notwendige Requisiten in den Handlungsablauf audiovisueller Produktionen (Kino-, Video-, oder Fernsehproduktionen)“⁴⁷

Im City Placement oder Country Placement werden Städte, Regionen oder einzelne Länder als Schauplatz oder Kulisse in einen Film eingearbeitet. Diese Art der Platzierung dient der Unterstützung der Tourismuswerbung.

City Placement ist sozusagen eine Schnittstelle zwischen Film und Tourismus, denn durch die Integration eines Standortes in eine Spielfilmhandlung kann das Image eines Standortes bereichert bzw. transportiert werden, was in der Tourismuswerbung von hohem Stellenwert ist.

Schnittstelle zwischen Film und Tourismus



Der zurzeit erfolgreichste Medienexport der Film und Fernsehwelt Österreichs ist die Serie Kommissar Rex, die schon in 110 Ländern ausgestrahlt wird.

Fraglich ist, wie viele Touristen nun wirklich deshalb nach Wien kommen, denn die Motive der Städtereisenden sind zahlreich. Aber dennoch ist der Beitrag von Filmen zur Imagewirkung der Stadt unbestritten und einer internationalen Positionierung zuträglich, denn so, wie viele Leute etwa New York aus Film und Fernsehen kennen, geht es vielen Menschen in weit entfernten Ländern auch, die sich von Österreich vielleicht erst durch Österreichs Filmexporte ein Bild machen können.

5 Wien - Filme

5.1 Die Geschichte des Wien-Films

Folgender Artikel Michael Totschnigs mit dem Titel „Cineastisches Wien“ fasst die Geschichte des Wien-Films zusammen:

„Wenn man sich die Frage stellt, welche Städte das Attribut filmisch verdienen, denkt man vielleicht zuerst an Paris, Venedig oder New York. Dass Wien sich nicht im selben Maße internationaler Beliebtheit als Handlungsschauplatz erfreut, liegt wohl zu einem großen Teil an den unterschiedlichen Rahmenbedingungen. Wien ermöglicht als Drehort Atmosphären, die je nach Stadtteil, Jahreszeit und Perspektive sich stark unterscheiden und vieles, fern von den historischen Gebäuden am Ring, kann im Film zu einer Bedeutung gelangen, die nicht an die Geschichte der Nation, sondern an alltägliche oder mythische Geschichten geknüpft ist. Oft waren es Filme, die nicht als österreichische Produktionen entstanden, die mit realen oder fiktiven Bildern Wiens am überzeugendsten eine eigene Kino-Welt erzeugten, in der städtische Realität und filmische Fiktion ineinander übergehen, wie Papsts „Die freudlose Gasse“, Reeds „Der dritte Mann“, Lindtbergs „Vier im Jeep“, Schmidts „Schatten der Engel“. Es ist heute bereits in Vergessenheit geraten, dass Wien als Handlungsort einst ausreichte, um ein Filmgenre zu definieren: Der „Wiener Film“ entstand in den 30er Jahren, neben einer romantischen In-Szene-Setzung Wiens zählten der nostalgische Bezug zur Vergangenheit, die verklärende Schilderung der „Lebewelt“ von Adeligen und Künstlern und der melodramatische Einsatz der Musik zu seinen Bestandteilen. Zu seiner Perfektion gelangte dieses Genre in den Filmen Willi Forsts. („Maskerade“, „Burgtheater“, „Bel Ami“) Während des Nationalsozialismus war die österreichische Filmindustrie auf die Fortführung des „Wiener Films“ festgelegt. Zentrales Produktionsunternehmen war die Wien-Film, zwischen 1939 und 1945 entstanden über 50 meist erfolgreiche Spielfilme. Später wurde versucht, in diesen Filmen, die das Wienerische als eine Art höherer Lebenskunst zelebrierten, einen „geheimen Widerstand“ gegen die Auflösung Österreichs

**„Wiener Film“ der
30er/ 40er Jahre**

**Stadt der Träume, der edlen
Gefühle und der Musik.**

**„neuer“ österreichischer Film der
70er Jahre**

im Dritten Reich zu lesen. Die Reichsfilmkammer und das Propagandaministerium schienen jedenfalls nicht viel gegen diese österreichische Art der unpolitischen Unterhaltung einzuwenden zu haben.

Die Tradition des Wien-Films wird nach dem Krieg fortgeführt: Während in Italien der Neorealismus entstand, der das Verhältnis zur Wirklichkeit auf neue ästhetische (und moralische) Fundamente stellte, während es in Deutschland den Versuch gab, in „Trümmerfilmen“ den Prozeß des Wiederaufbaus zu schildern, bleibt Wien im Film, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eine Stadt der Träume, der edlen Gefühle und der Musik. „Wien heißt in den Filmen, die diese Stadt zum Gegenstand nehmen, eine Lebensart, ein Empfinden, eine Haltung, welche der Gegenwart nicht allzu ernst begegnet, den Dingen ihre Komplikationen nimmt und nicht auf deren Veränderung dringt.“⁴⁹ Wenn sich die Repräsentation Wiens im Nachkriegsfilm von derjenigen vor 1945 unterscheidet, so am ehesten darin, dass die Interessen des Fremdenverkehrs direkter zum Ausdruck kommen in der Betonung der Attraktivität der Stadt.

Dem Zusammenbruch der Kinofilmproduktion in Österreich gegen Ende der 60er Jahre, für den die Unterordnung des Films unter das Diktat der Heimatwerbung nicht unverantwortlich war, folgte die langsame, diskontinuierliche Entstehung des „neuen“ österreichischen Films. Christa Blümlinger charakterisiert dieses „neue“ österreichische Kino als kleines, minoritäres: „Was dieses minoritäre Kino auszeichnet, ist nicht bloß die mehr oder weniger geglückte Verwendung eines genuin österreichischen Idioms, sondern auch seine formale Anstrengung, die sich in der Reduktion (Cook, Berger), der Übertreibung (Patzak, Novotny) oder einem „neuen“ Neorealismus (Paulus, Huber, Murnberger) findet.“⁵⁰

**Ende 90er Jahre:
Wiedererwachen des
österreichischen Films**

Seitdem hat das Bild Wiens im Kino nur mehr selten mit walzerträchtiger Glückseligkeit zu tun. Dem von Blümlinger konstatierten minoritären Stil entsprechen die Sichtweisen von Randgruppen, wie in Novotnys „Exit“, und Subkulturen (Niki Lists „Malaria“). Häufig tritt auch der atmosphärische Wert des Schauplatzes stark in den Hintergrund zugunsten der Betonung des „Charakterlosen“, Alltäglichen der Orte, die als solche individuelle Lebensweisen und Handlungen bestimmen.“⁵¹

In den letzten Jahren, insbesondere seit dem Erfolg des Filmes „Nordrand“ der Regisseurin Barbara Albert, ist der österreichische Film wieder auf wachsendes internationales Interesse gestoßen.

„Wien als Stadt mit vielfältigen soziokulturellen Gesichtern wird auch in Zukunft Schauplatz von Kinogeschichten sein, die es dem interessierten, neugierigen Wiener Kinogänger ermöglichen, sich und seine Stadt neu wahrzunehmen.“⁵²

5.2 Ausgewählten Filme

Bei den ausgewählten Filmen handelt es sich um in- und ausländische Produktionen, die zwischen 1923 und 2001 entstanden sind.

Es werden jeweils Entstehung, Inhalt, städtische Schauplätze, Thematiken und die Rolle der Stadt erläutert, sowie die Rezeption der jeweiligen Filme betrachtet.

Grundlegende Fragen der Filmanalysen sind folgende:

Welches sind Orte und Themen der Filme?

Wie entfaltet sich die Handlung auf räumlicher Ebene?

Gibt es immer wiederkehrende Themen und Orte?

In welcher Weise werden diese Orte und Themen in Szene gesetzt?

Inwieweit werden typische Wien- Motive eingesetzt?

Welche Rolle spielt die Stadt Wien?

Weiterführende interessante Fragestellungen, die aber nicht für jeden Film speziell behandelt werden, sind beispielsweise:

Wie wurde Wien in welcher Zeit vorwiegend repräsentiert und zu welchem Zweck?

Inwieweit stimmen Selbst- und Fremdbild überein?

Ist Wert darauf gelegt worden, Wien in einer Weise als Ort zu erklären, die zur Orientierung beiträgt?

Kann man sich eine Vorstellung der Stadträume machen?

Liste der Filme in chronologischer Reihenfolge:

JAHR	TITEL	REGIE	LAND	zeigt WIEN IM JAHR	ORTE	ROLLE Wiens, Kontext, Themen
1923	Merry-go-round	Erich von Stroheim	USA	1914	Prater, Stephansplatz	Kontrast: Adel, Vorstadtmädl nostalgischer Blick auf die Kaiserstadt Wien
1925	Die freudlose Gasse	Georg Wilhelm Pabst	D	1918/19	Melchiorgasse, Wien 7, 1. Bezirk: Hotel	Not und Elend nach 1. WK, Kontrast zw. Armen u. Reichen zweigeteilte Stadt
1949	Der dritte Mann	Carol Reed	UK	1949	Innenstadt, Zentralfriedhof	Ruinenstadt Wien, nach dem 2. Weltkrieg, Auswirkungen auf Tourismus
1952	1. April 2000	Wolfgang Liebeneiner	A	2000	Schönbrunn, Hofburg	Österreich re-präsentiert sich selbst, politische Science Fiction Parodie
1973	Scorpio der Killer	Michael Winner	USA	1973	U-Bahn Baustelle Karlsplatz, Palmenhaus, Innenstadt,..	Wien als Niemandsland im kalten Krieg, Agentenmieu
1979	Bad Timing	Nicolas Roeg	UK	1979	Belvedere, Café Landtmann, Hauptuni, Freud Museum, Schönbrunner Straße	thematischer Wien Bezug: Psychoanalyse Szene in den späten 70er Jahren
1980	EXIT...nur keine Panik	Franz Novotny	A	1980	Prater, Wien Mitte, Hilton	„schamloses Wien“ „neues“ österreichisches Kino
1995	Before Sunrise	Richard Linklater	USA	1995	Stephansplatz, U4, Friedhof der Namenlosen, Arena, Albertina, Stadtpark, Café, Donaukanal, innere Stadt,..	Protagonisten: Touristen in Wien, flanieren einen Tag und eine Nacht durch die Stadt
1997	JugoFilm	Goran Rebic	A	1991	Flakturm, Gürtelbogen,	Jugoslawien-Krieg, fremd-sein, Identität
1999	Nordrand	Barbara Albert	A	1999	Wien 22, Peripherie, Innenstadt: Silvester, Nationalfeiertag	fremdes Wien, Stadtrand, Blick an den Rand
2001	Hundstage	Ulrich Seidl	A	2001	Wiener Peripherie, Supermarkt, Autobahn, Parkplatz, Reihenhaussiedlungen, Wohnsiedlung	triste Vorstadt, Realismus?

MERRY-GO-ROUND

USA 1923

Regie: Erich von Stroheim, Rupert Julian

Drehbuch: Erich von Stroheim, Rupert Julian

Titel: Mary O`Hara

Kamera: Charles Kaufman, William Daniels

Musik: Ben Reynolds

Produktion: Universal Pictures

Darsteller: Norman Kerry, Mary Philbin, Cesare Gravina,

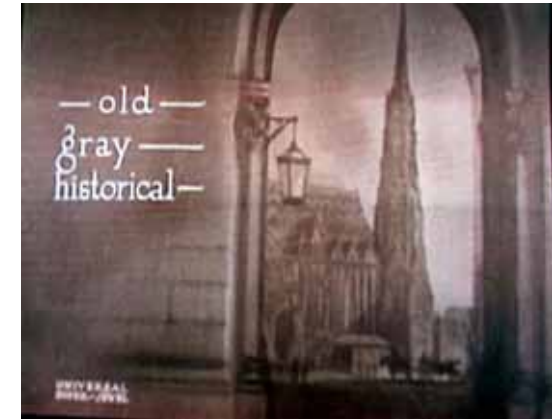
Edith Yorke, Dale Fuller

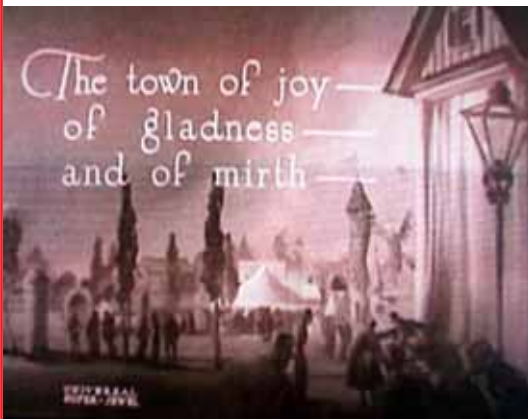
Entstehung:

1885 in Wien geboren, emigrierte der Stroheim 1909 nach Amerika. Der Sohn eines jüdischen Hutmakers kreierte zeitlebens einen Mythos um seine Person und verbreitete, dass er aus einer preußischen Adelsfamilie stamme und als Offizier in der k. u. k Kavallerie gedient hätte. Der Exzentriker Stroheim war bekannt für die verschwenderische Ausstattung, die er für seine Filme wünschte. Deshalb wurde er auch im Laufe der Produktion von Merry go round von den Produzenten der Universal Studios gefeuert und durch Julian Rupert ersetzt, der dann den Film fertig stellte.

Handlung:

Die Handlung des Films ist die einfache Geschichte vom kleinen Mädel aus dem Prater, in das sich ein fescher Graf und hoher Offizier verliebt. Der Kaiser befiehlt ihm jedoch, eine Dame des Hofes zu heiraten. Er gehorcht, entsagt seiner Liebe. Der Krieg bricht aus. Der Graf wird verwundet und tot gemeldet. Das Mädel verspricht aus Mitleid einem anderen ihre Hand, da taucht der Graf wieder auf – als einfacher Bürgersmann. Und im Frühling, als im Prater wieder die Bäume blühen, da finden sich die beiden.





Schauplätze:

Prater, Stephansplatz, Riesenrad, Stephansdom, Kärtnerstraße

Im Prater, wo das einfache Mädels, das als Drehorgelspielerin beim Karussell arbeitet, und der Graf zusammentreffen. Der Prater ist Ort des Vergnügens, der inszenierten Fröhlichkeit, an dem die verschiedenen Gesellschaftsschichten zusammen treffen. Aber auch die Kehrseite des Vergnügens wird dargestellt, indem Alltagsprobleme und -konflikte von im Prater arbeitenden Menschen geschildert werden.

Am Ende, der erste Weltkrieg ist vorbei, ist es der Prater, Ort von Sonnenschein und Hoffnung, wo die beiden nun endlich doch ein Paar werden.

Wien wurde hauptsächlich im Studio nachgebaut wie auch in einem weiteren Film Erich von Stroheims „The wedding march“, wo Stroheim beim Durchschreiten des Studios in Los Angeles gesagt hat: „Das ist Wien, Wien vor dem großen Krieg 1914, das melodiöse, romantische, dramatische - mein Wien!“

Wien-Motive:

Gleich zu Beginn wird die Stadt Wien vorgestellt: Die Einstellung auf den Stephansdom wird von dem Zwischentitel: „Vienna: old- gray- historical“ begleitet. Es folgen wenige andere Blicke auf die Innenstadt: Durchblick durch einen Durchgang, belebter Stephansplatz, bis dann unmittelbar auf den Prater mit dem Riesenrad als Ort des Vergnügens gewechselt wird.

Themen:

Die sozialen Rangunterschiede machen das einfache „süße“ Mädels für den Adeligen unerreichbar, denn er soll eine Frau aus seiner sozialen Schicht heiraten. „Indem Stroheim den Ersten Weltkrieg als Zeitenwende inszeniert (das Liebesversprechen, das an der Gesellschaftsstruktur vor dem Krieg scheitert, löst sich nach dem Krieg wie selbstverständlich ein), gibt er der Umkehr des Protagonisten eine überindividuelle, historische Dimension.“⁵³

Rolle Wiens:

Nostalgischer Blick auf Wien als Kaiserstadt

Wien ist die Heimatstadt des Regisseurs, der das Wien seiner Jugend, das er kannte, als Ort der Handlung auswählt.

Wien als Stadt der Kontraste wird gleich zu Beginn in der Vorstellung Wiens erwähnt:
„... town of Dukes, of Princes and of Counts; the town of joy, of gladness, of mirth;
-of sordid sorrow and of grief -“

Die einleitenden Worte zu den Establishingshots des Praters lauten: “Prater, the coney island of Vienna, with its giant Ferris Wheel- its conglomeration of sounds and odors- and laughter- the chestnuts were in bloom...”

Rezeption:

Die Pressestimmen nach der Uraufführung des Filmes spiegeln die Wirkung des Filmes zur Zeit seiner Entstehung wider:

„Echt Wiener Leben pulsiert, man vermeint, die weiche Wiener Luft zu atmen, so typisch hat man in Kalifornien ein Lebensbild aus der Kaiserstadt an der Donau eingefangen (...). Unsere Industrie möge lernen von Amerika, der Erfolg wird nicht ausbleiben. (Reichsfilmblatt, Nr. 3, 1924).

Die zeitgenössische Kritik weist auch zurück, dass dieser Film Kitsch sei, weil jene, die dies sagen, keine Ahnung von der Psyche des Volkes hätten. Für die Neue Freie Presse war der Film bei seiner Premiere in Wien am 19. September 1924 ein ausgezeichnete Propagandafilm gegen den Krieg und für die Republik Österreich. Die kurzen Szenen aus den Schlachten lassen an Grauen nichts zu wünschen übrig. Den Wienern wird es Spaß machen, ein Karton- und Pappe-Wien aus Los Angeles serviert zu bekommen, das dem wirklichen gar nicht so unähnlich ist.“⁵⁴

Wien als Kaiserstadt

Karton- und Pappe-Wien



DIE FREUDLOSE GASSE

D 1925

Regie: Georg Wilhelm Pabst,

Buch: Willy Haas,

Kamera: Guido Seber, Curt Oertel, Musik: Aljoscha Zimmermann (neu eingespielt 1998).

Mit: Asta Nielsen, Greta Garbo, Gräfin Agnes Esterhazy, Werner Krauß, Henry Stuart, Einar Hanson, Grigori Chmara, Jaro Fürth, Valeska Gert, Hertha von Walther, Loni Nest.

Entstehung:

Der Film basiert auf dem Roman „Die freudlose Gasse“ von Hugo Brettauer. Als Geldgeber für das von Georg Wilhelm Pabst, der in Wien aufgewachsen war, und seinem Assistenten Marc Sorkin geplante Projekt fungierten die beiden finanzkräftigen Exilrussen Zalkind und Pinès. Dadurch konnten Stars wie Asta Nielsen und Werner Kraus als Darsteller gewonnen werden.

Handlung:

„In den 20er Jahren wohnen Luxus und Elend in der Melchiorgasse Tür an Tür. Hier finden sich verarmte Bürger- und Arbeiterfamilien, ein Bordell mit Tanzlokal, Treffpunkte von Verbrechern, Dollarmillionären und Profiteure der Inflation. In diesem Milieu, in der die Geldnot allen bürgerliche Moral vergessen läßt, treffen einige Personen immer wieder aufeinander: etwa die verarmte Grete Rumford, die ihr Glück als Luxus-Dirne versucht, der sadistisch-geile Metzger, eine verzweifelte Mörderin, eine Kupplerin, eine Mutter, die für die Familie die Bürde der Prostitution auf sich nimmt.“⁵⁵

Schauplätze:

Melchiorgasse im 7. Bezirk: Wohnhaus, Fleischerei, die Wohnung der Armen im Kellergeschoss, die Wohnung des durch die Inflation verarmten Pensionärs
Modesalon der Frau Greifer, hinter dessen Fassade ein Bordell als heimliches Gewerbe im Hinterhof floriert.

Carlton-Hotel im 1. Bezirk: Treffpunkt kapitalkräftiger Spekulanten und Schieber

Die Aufnahmen entstanden in zwei verschiedenen Ateliers in Berlin.

Wien- Motive:

Dass es sich bei dem Ort um Wien handelt, wird nur durch die Zwischentexte deutlich, denn es kommen keine typischen Wien- Motive ins Bild.

Wien war ja auch in keiner Szene tatsächlicher Drehort des Filmes.

Themen und Inszenierung:

Die Sozialmisere der Nachkriegszeit und die Verarmung eines großen Teiles der Bevölkerung stehen im Mittelpunkt des Filmes und werden in direktem Gegensatz zu den sich vergnügenden und feiernden Reichen gezeigt.

Zwischentitel verdeutlichen dies durch drastische Formulierung:

„Häuser, wo man keine Türen öffnen kann,
ohne dass einem das Elend entgegenstarrt.“

„...wo ganze Familien glücklich sind,
wenn sie in Pferdeställen schlafen dürfen.“

„...und Mütter ihre Kinder in den Armen verhungern sehen.“

Die Kontrastwelt der Reichen, räumlich situiert in einer Hotelbar im ersten Bezirk, wird in den Zwischentiteln folgendermaßen formuliert:

„Glanz, Luxus und Sittenlosigkeit“

„...mit zehntausend Dollar in der Tasche
und mit der ausgesprochenen Absicht ,
in 3 Wochen eine halbe Million zu verdienen.“

Die Kontraste werden auch durch eine abrupte Schnittführung verdeutlicht, indem Pabst rasch von Orten des Vergnügens der Reichen zu der Reihe der in der Nacht auf der Straße vor dem Fleischerladen wartenden Armen wechselt.



Wien: Stadt der sozialen Kontraste

Die Themen der sozialen Misere, Gemeinheit, Prostitution aus sozialer Not, Ausbeutung konzentrieren sich räumlich am Ort der Gasse, wo die arme Bevölkerung beim Fleischer Schlange steht, um ein Stückchen Fleisch zu ergattern. Am Ende revoltieren die Menschen in der Melchiorgasse und vertreiben die Neureichen aus dem Vergnügungslokal im Hinterhof.

Es gibt keine durchgehende Handlung, sondern mehrere Handlungsstränge laufen parallel. Die Melchiorgasse als Schauplatz fast aller Ereignisse ist eine Collage aus Fragmenten mehrerer Teilorte. Sie ist in ihrer räumlichen Gesamtheit und Topographie nicht erfassbar. Die Gasse wird in nächtlicher Atmosphäre düster und eng mit starkem Einsatz von Licht und Schatten konstruiert.

Rolle Wiens:

Die Stadt Wien ist nicht notwendiger Weise Handlungsort dieses Films, es könnte sich auch um jede andere größere Stadt zur Zeit der Inflation nach dem 1. Weltkrieg handeln.

Rezeption:

Zensur

Viele Meter des Filmes fielen der Zensur zum Opfer: Fast in jeder vorhandenen Kopie fehlt die eine oder andere Szene, Zwischentitel wurden entfernt oder geändert, so dass die Handlung teilweise fragmenthaft wirkt. In Frankreich schnitt der Zensor alle Szenen der freudlosen Gasse selbst, in Wien entfernte man alle Szenen mit Werner Krauss als Fleischhauer. Die Russen griffen sogar in die Handlung ein, indem sie den von Asta Nielsen begangenen Mord dem Fleischhauer anhängten.

Der Film wurde trotz aller Zensuren und moralischen Einwände zu einem großen Erfolg, die Presse äußerte sich durchwegs positiv. Die Berliner Licht-Bild-Bühne schrieb nach der Uraufführung: „...ein Meisterwerk, ein bis in alle Tiefen aufrüttelndes erschütterndes Zeitbild aus allerjüngster Vergangenheit, ein wahrer Film der Menschlichkeit...“⁵⁶

Als das ZDF erstmals 1972 einen filmgeschichtlich wichtigen Film rekonstruierte, wählte es dafür „Die freudlose Gasse“, was von der Presse positiv aufgenommen wurde.

Dank der nochmaligen Rekonstruktion durch das Filmmuseum München 1996-98 besteht der Film heute in annähernd originaler Fassung.

THE THIRD MAN / DER DRITTE MANN

GB 1949

Regie: Carol Reed Drehbuch: Graham Greene

Kamera: Robert Krasker

Darsteller: Joseph Cotten, Alida Valli, Trevor Howard, Orson Welles, Bernard Lee, Paul Hörbiger, Ernst Deutsch, Erich Ponto, Siegfried Breuer.

Länge: 104 Minuten.

Entstehung und Inhalt:

Graham Greene hatte vom Filmproduzenten Alexander Korda, Chef der Londoner Film Productions, den Auftrag erhalten, ein Buch über das vierfach besetzte und stark zerstörte Nachkriegs-Wien zu verfassen und begab sich zwecks Recherchen nach Wien. Vor seiner Ankunft in Wien hatte Greene für den projektierten Film bloß eine einzige Szene im Kopf: Ein Mann trifft im Straßengewühl seinen seit Jahren totgeglaubten Freund. Die Handlung um dieses Motiv hoffte der Autor aufgrund seiner Wiener Eindrücke finden zu können. Greene war offenbar gleich gepackt von der seltsamen, traurigen Stimmung, die ihn in der zerstörten Stadt umgab und recherchierte sehr genau. Er besuchte den Zentralfriedhof, wohnte im Sacher Hotel, wo auch der britische Geheimdienst nächtigte, und verbrachte viele Abende in Bars.

Graham Green hatte einen guten Einblick in die Welt der Spionage, da er selbst für den britischen Geheimdienst arbeitete. Deshalb schwimmt schon in der Entstehung des Drehbuches Wahres mit Fiktion, denn Green baute tatsächliche Charaktere und Erlebnisse während seines Wienaufenthalts in die Handlung ein. Da die fünfwöchigen Dreharbeiten durch die Situation in Wien, die Zonierung, die Bürokratie, die Knappheit von Strom, etc. oft sehr erschwert wurden, baute man Wien in über 70 aufwändigen Dekorationen nachträglich im Londoner Studio nach.

Das Ergebnis des Endproduktes konnte erst durch Montagen, Rückprojektionen und Kulissen entstehen. Der gesamte Film ist eine Collage aus Realität und Fiktion in jeder Hinsicht.

Reed wählte die – inzwischen mehr als berühmte – Zither-Musik Anton Karas, die dieses ganz andere Wien mit einem Mantel, nicht des Fröhlichen oder gar Feucht-Fröhlichen umgibt, sondern der düsteren Atmosphäre der Geschichte und ihrer Umgebung eine besondere Note verleiht.





Schauplätze:

Josefsplatz
Michaelaplatz
Am Hof
Hoher Markt
Mölker Bastei
St. Ruprecht
Maria am Gestade
Prater/ Riesenrad
Wienfluss
Westbahnhof
Votiv Kirche
Parlament
Sezession
Neuer Markt
Zentralfriedhof
London
Beethoven Denkmal, Lothringerstraße
Justizpalast
Reichsbrücke
Heimat Kino, Schauspielhaus
Minoriten Kirche
Stephansplatz/ Stephansdom
Morzinplatz

Es wurde in vielen Fällen darauf verzichtet, die tatsächliche Lokationen und Entfernungen der Schauplätze zu transportieren, sondern kamarawirksam montiert.

Das „Epos des Nachkriegs Wien“ wirkt wie Helmut Weihsmann die Weltpresse zitiert, gerade durch diese Verdichtung spannend, und die Schauplätze bleiben umso eindringlicher im Gedächtnis. Der Film konnte in der Balance von fiktiven und dokumentarischen Aufnahmen, von rohem und pittoreskem Milieu, von Klischee und Wirklichkeit ein gelungenes Wien-Bild vermitteln.⁵⁷

Die Drehorte des Filmes befinden sich fast ausschließlich in der Innenstadt, dem damals internationalen

Sektor. Bei den Schauplätzen handelt es sich in vielen Fällen eindeutig um Schauplätze des Todes: der Friedhof, der Kanal, die schäbigen Kellerlokale und Bars, das sich drehende Riesenrad. Die Szene im Riesenrad ist ein Wendepunkt des Filmes, an dem die Illusion einer Freundschaft endet und Holly Martins mit der brutalen Wirklichkeit konfrontiert wird. Das Riesenrad, die Fahrt über die Dächer Wiens, die verändernde Perspektive haben Symbolcharakter.

Wien- Motive:

Der Film schuf durch den neuen einprägsamen Blick auf bekannte Orte und Gebäude, sowie durch die Öffnung des neuen Ortes des Untergrundes so starke Bilder, dass sie bis heute sofort mit Wien assoziiert werden. Er prägte sozusagen neue für Wien typische Motive.

Die Rolle Wiens:

„Nicht das Wien eines Johann Strauß, das „Fiaker-und-Heurigen-Wien“ der Operette, das Wien-bleibt-Wien-Klischee, das sich bis in die Gegenwart reproduziert, visualisierte Carol Reed in seinem klassischen film noir aus dem Jahre 1949. Es ist das dunkle Wien, das Wien der Schatten, der Korruption, des nachwirkenden Krieges, der Trümmerlandschaften, der feuchten Keller, eine Stadt des Verborgenen, des Skrupellosen, der Schieber und Spekulanten, der um Macht konkurrierenden vier Besatzungsmächte, der Lebemänner, des Schwarzmarktes – ein Ort, an dem sich menschliche „Kanalratten“ die Hände reichen und im nächsten Moment umbringen.“⁵⁸

Schon in der Entstehung hatten Wien und die Begegnungen des Drehbuchautors entscheidende Auswirkungen auf die Handlung, da es sich ja nicht um eine Literaturverfilmung handelt, sondern das Drehbuch hauptsächlich in Wien entstand.

Der Schauplatz Wien spielt eine entscheidende Rolle bei der Erzeugung der Spannung, die nicht nur aus der Jagd nach dem Verbrecher allein entsteht, sondern vor allem durch das Lokalkolorit des nächtlichen, ausgestorbenen Wiens. (Durch rigorose Ausgangssperre und Razzien wurde im Nachkriegswien versucht, den Schwarzmarkt und blühenden Schmuggel zu bekämpfen. Auch der Mangel an Strom und Gas war äußerst bedrückend, und es brannte nur vereinzelt Straßenbeleuchtung.)

Durch die Auswahl der Realschauplätze erreichen Reed und der Dekorateur Vincent Korda eine beklemmende Stimmung, die die zerstörte Stadt noch unheimlicher und grotesker wirken lässt. Der

Wien der Schatten

Untergrund als Handlungsort eröffnet den Blick auf ein unbekanntes Areal der Stadt. Wien erfuh, wie Helmuth Wehsmann im Buch „Gebaute Illusionen“ bemerkt, eine Stilisierung zur mythologischen Stadtlandschaft: Die zerstörte, obskure Nachkriegsstadt bestand scheinbar nur aus dem Labyrinth aus Schutt, Kloaken, Schatten und barocken Valuten, bevölkert von zwielichtigen Gestalten.⁵⁹

Im Dritten Mann wurde versucht, das semi-dokumentarische am Wiener Milieu und das „veristische“ Moment einzufangen, was auch durch den Einsatz österreichische Schauspieler unterstrichen wurde.

Aufgrund der Situation Wiens und der Handlung wird kein behübschendes oder typisches, klischeehaftes Wien-Bild gezeigt, sondern die Stadt aus einem neuen Blickwinkel dargestellt.

Rezeption:

Im Ausland uneingeschränkt bejubelt, waren in Wien nach der Uraufführung im März 1950 aber doch auch negative Kritiken zu lesen, die aus einer Verletzung des Stolzes herrühren. Es wurde kritisiert, dass Wien ausschließlich als Stadt voller Gauner, Schmuggler, Mörder dargestellt werde, es aber auch ganz andere Seiten hätte.

Trotzdem hat der Film dank seiner weitreichenden Bekanntheit den Fremdenverkehr entscheidend beeinflusst, denn er wird sofort mit Wien assoziiert.

Die angebotenen Führungen, Webseiten, Publikationen und Ausstellungen zum Film zeugen von seiner Popularität. „Der Dritte Mann“ wurde zu einem weltweiten Erfolg und zählt zu den Klassikern der Filmgeschichte.

1950 erhielt der Kameramann Robert Krasker einen Oscar für seine Arbeit; außerdem war der Film in den Kategorien Schnitt und Regie nominiert.

1. APRIL 2000

A 1952

Regie: Wolfgang Liebeneiner

Buch: Ernst Marboe, Rudolf Brunngaber

Darsteller:

Hilde Krahl, Josef Meinrad

Curd Jürgens, Waltraud Haas

Hans Moser, Paul Hörbiger

Handlung:

Am 1. April 2000 verkündet im immer noch besetzten Österreich ein neuer Ministerpräsident die Aberkennung des Viermächtestatuts. Österreich wird des Weltfriedensbruches angeklagt. Eine Delegation der Weltschutzkommission landet mit Stratosphärengondeln in Wien, um den Regierungschef zur Verantwortung zu ziehen. Dieser jedoch führt der Kommission und ihrer Präsidentin als Beweis für die Friedfertigkeit des Landes österreichische Geschichte und Lebensart vor. Tatsächlich gelingt es, die Anklage zu entkräften und Österreich erhält - nach 55-jähriger Besatzungszeit - seine Freiheit.

Entstehung:

Der Film entstand durch die Initiative und Unterstützung der österreichischen Bundesregierung, um das Image Österreichs nach dem 2. Weltkrieg aufzubessern und die Identität zu stärken.

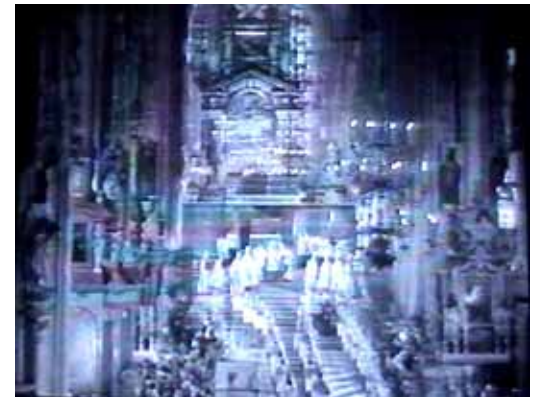
Der Film sollte die glanzvollen Seiten des Landes, seiner Tradition und Geschichte in eine zusammenhängende Handlung gefasst, zeigen.

Zunächst wurde ein Preisausschreiben veranstaltet, bei dem die Bevölkerung aufgerufen wurde, Vorschläge für ein Drehbuch zu bringen, was aber nicht den erwarteten Erfolg brachte.

Daraufhin wurden Ernst Marboe und Rudolf Brunngaber mit dem Schreiben eines Drehbuchs beauftragt.

Schauplätze:

Schönbrunn, Stephansdom, Kärntner Straße, Heurigen in Grinzing, Hofburg, Heldenplatz, Naschmarkt, Prater-Hauptallee



Identität des Landes



Durch die Unterstützung der Bundesregierung konnte an Originalschauplätzen gedreht werden: Es wurde das echte Kaffee-Service Maria Theresias verwendet und im Inneren des Stephansdoms und des Schlosses Schönbrunn gedreht. Die Schönheit des Landes sollte unterstrichen werden.

Wien- Motive:

Stephansdom, Schönbrunn, Johann Strauß, Heurigen, Operette, Wiener Sängerknaben, Lipizzaner, Kaiserin Maria Theresia, Kaiser Franz Joseph, Naschmarkt, Walzer, der liebe Augustin
Fast alle mit Wien assoziierten Motive und Symbole werden im Film in Szene gesetzt.

Themen:

Der Österreich-Film, wie er im Vorspann bezeichnet wird, soll die Identität des Landes stärken und als traditionsverbundene Kunst- und Kulturnation positionieren.

Im Prozess lässt man „glanzvolle“ Ereignisse der 1000- jährigen österreichischen Geschichte revuepassieren.

Es handelt sich im Prinzip um einen „Werbefilm“ für Österreich, verpackt in eine Science -fiction Parodie, der die Bevölkerung, die über die Stagnation der Staatsvertragsverhandlungen beunruhigt war, zuversichtlich stimmen sollte.

Österreich nimmt ausschließlich die Position des Opfers an, jede Erwähnung des 2. Weltkriegs wird vermieden. Es ist in der Handlung nicht einmal klar, warum die Besatzungsmächte im Land sind.

Rezeption:

Trotz des großen Aufwandes und der großen Anstrengungen in der Produktion war der Erfolg nicht der erwartete.

Im Ausland konnte man relativ wenig mit dieser österreichischen Produktion anfangen, und nachdem die Besatzungsmächte das Land tatsächlich verlassen hatten, hielt man den Inhalt nicht mehr für aktuell.

Die hohen Produktionskosten standen in keiner Relation zu den Einspielergebnissen.

SCORPIO, DER KILLER

USA 1973

Regie: Michael Winner

Drehbuch: David W. Rintels, Gerald Wilson, nach einer Geschichte von Rintels

Kamera: Robert Paynter

Musik: Jerry Fielding

Produktion: Scimitar / Mirisch

Darsteller: Burt Lancaster, Alain Delon, Paul Scofield, Gayle Hunnicutt, Joanne Linville

Länge: 114 Minuten

Handlung:

Der Veteran Cross (Lancaster) ist ein CIA-Agent, dem vorgeworfen wird, auch für die Sowjets zu arbeiten. Sein Vorgesetzter heuert den jungen Meuchelmörder Laurier (Delon) an, um Cross zu beseitigen. Dies bringt den Jungen in einen Gewissenskonflikt, weil er ein Schüler und Verehrer des alten Cross ist. Die Jagd vollzieht sich von Washington nach Paris und Wien, wo sich Cross bei seinem Freund Zarkov, einem ehemaligen russischen Spion, versteckt hält. Am Ende tötet der Laurier Cross, wird aber selber umgebracht, damit das Verbrechen unentdeckt bleibt.

Schauplätze:

Karlsplatz: U-Bahn Baustelle, Theater an der Wien, Naturhistorisches Museum, Schönbrunn, Reichsbrücke, Café Landtmann, Burgtheater, Durchhäuser im 6. Bezirk, Graben, Volksgarten, Ballhausplatz, Hofburg, Donau: Mexikoplatz, Mülker Bastei, Palmenhaus in Schönbrunn. Es handelt sich fast ausschließlich um touristisch relevante Orte, die sofort mit Wien in Verbindung gebracht werden.

Wien- Motive:

Riesenrad, Wien Panorama mit Stephansdom, Panoramablick auf das Burgtheater, Schönbrunn, Zitherspieler, Fiaker

Der Film enthält Anlehnungen an den Film „Der dritte Mann“, wie etwa die Zitherspieler im Café Landtmann, oder die Anlehnung an die Szene, in der der verlorene Freund aus dem Schatten eines Hauseingangs tritt.



Die Verfolgungsjagd findet in Scorpio nicht, wie im „dritten Mann“, im Kanalsystem, sondern in der U-Bahn Baustelle am Karlsplatz statt.

Themen:

Geheimdienste, Spionage vor dem Hintergrund des kalten Krieges

Rolle Wiens:

Wien ist eine Art Niemandsland, in das die Verfolgungsjagden und die Kämpfe der Agenten verlegt werden.

Die Schauplätze sind hauptsächlich Treffpunkte, die in ihrer Abfolge das filmische Territorium bilden.



BAD TIMING

GB 1979

Regie: Nicolas Roeg

Drehbuch: Yale Udoff

Kamera: Tony Richmond

Musik: Tom Waits, Richard Hartley

Produktion: Recorded Pictures

Darsteller: Art Garfunkel, Theresa Russell, Harvey Keitel, Denholm Elliott, Dana Gillespie

Länge: 123 Minuten



Handlung:

Alex (Art Garfunkel) und Milena (Theresa Russell) treffen sich auf einer jener für ihre Freizügigkeit bekannten Partys in Wien Mitte der siebziger Jahre. Auf die ersten abtastenden Blicke folgt befreiendes Lachen, spontane Anziehung und schließlich eine obsessive Beziehung. Wenn in der nachfolgenden Sequenz Alex bezüglich Milena verhört wird, die mit Tablettenvergiftung in das Spital eingeliefert wurde, so erkennt man die Struktur des Filmes. Auf verschiedenen Zeitebenen wird die Beziehung der beiden durch einen Wiener Polizeidetektiv (Harvey Keitel) rekonstruiert, der sich – ähnlich dem Zuschauer – in den zeitlich verschachtelten Erinnerungen an Bildern und Tönen orientieren muss. Eine große Hilfe dabei ist die Musik von Tom Waits.



Schauplätze:

Belvedere, Sigmund Freud Museum, Schönbrunner Schloßstraße, Café Landtmann, Karlsplatz, Stephansplatz, Universität Wien, Kahlenberg, Casanova Bar, Krankenhaus: Intensivstation

Durch die narrative Struktur von zeitlichen Vor- und Rückblenden wechseln auch die Schauplätze fallweise sprunghaft.

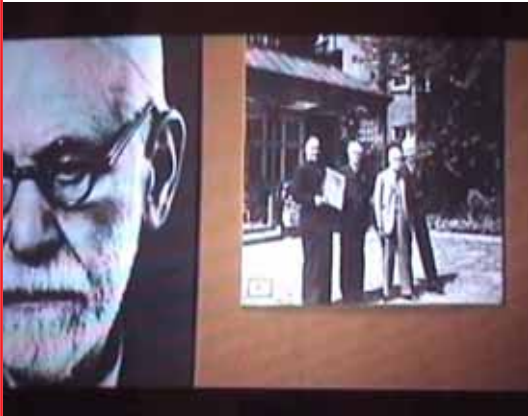


Themen:

Der Wien Bezug entsteht durch die thematische Verbundenheit mit der Psychoanalyse. Der Protagonist ist selbst Psychoanalytiker und baut eine krankhafte obsessive Beziehung zur weiblichen Hauptdarstellerin auf.

Wien Motive:

Gemälde Klimts und Schieles in formatfüllender Nahaufnahme, Freuds Couch, Canaletto- Blick vom Belvedere, Karlskirche, Burgtheater, Ringstraße, Donau



Rolle Wiens:

Das Wien des Jahres 1979 drückte der Arbeit ihren Stempel auf. Rückblickend glaubt Nicholas Roeg, sich erinnern zu können: „Es war eine instabile Stadt, eine Grenzstadt, (...) ein Ort mit verschiedenen Regeln und mit vielen Gefahren, mit viel Polizei und Spionen – das alles ist im Film.“ (The Guardian, 20. August 2000)

Die Atmosphäre Wiens Ende der 70er Jahre und die thematische Verknüpfung mit der Stadt Freuds sind die Motive für den Ausspruch des Regisseurs Nicolas Roeg, der meinte: „Diesen Film konnte ich nur in Wien machen!“



EXIT ...NUR KEINE PANIK

A 1980

Regie: Franz Novotny,

Buch: Franz Novotny, Gustav Ernst

Kamera: Alfio Contini

Schnitt: Eliška Stibrova

Ton: Rolf Alt

Musik: Otto M. Zykan

Ausstattung: Angelika Kröber

Kostüm: Heidi Melinc

Darsteller: Hanno Pöschl, Eddie Constantine, Isolde Barth, Georg Nennung, Kurt Kren, Peter Weibel, Ernst Schmidt jr., Peter Turrini,..

Entstehung:

1979 entstand der Film „Exit...nur keine Panik“, ein Jahr vor Entstehung des österreichischen Filmförderungsfonds.

Novotny wollte einen Actionfilm machen, der provoziert und skandalisiert, mit Gesten und Elementen, die im Fernsehen (noch) nicht erlaubt waren, deshalb war der Film von Beginn an für die Kinoleinwand gedacht und wurde vom ORF abgelehnt.

Handlung:

„Kirchhof hat einen kleinbürgerlichen Traum von einer eigenen Existenz als Kleinunternehmer. Er will ein Kaffeehaus aufmachen, mit zwei Flippern, einer Serviererin; er will Reisen machen, Geld ausgeben, sich von Frauen verwöhnen lassen. Nach verschiedenen Erlebnissen wird Kirchhoff klar, dass sich sein Lebenstraum nicht realisieren lässt.“ (Presstext)





Schauplätze:

Würstelprater, Grüner Prater, Wien Mitte, Praterstern, U1, Straßenbahn, Donaubrücke

Motive:

Riesenrad, Hotel Hilton, Stephansdom, Würstelstand, Reichsbrücke

Es werden zwar typische Wien Motive, wie das Riesenrad oder der Stephansdom gezeigt, und dadurch Wien als eindeutiger Handlungsort definiert, aber nicht in der üblichen, klischeebehafteten Weise, sondern aus der Sicht einer Randgruppe. Der Großeinstellung auf den Stephansdom zu Beginn folgt ein zoom out, das dann ein kopulierendes Paar vor dem Hilton Hotel zeigt; die Einstellung auf das Riesenrad schwenkt in einer Bewegung nach unten auf die nasse Praterstraße.

Rolle Wiens:

Es sind aber die Charaktere, Wiener Strizzis, Herumtreiber, Lebenskünstler, und deren Ausdrucksweise, die das unverwechselbar Wienerische ausmachen.

Unterstrichen von Orten, wie Würstelstand, Gürtel, Kegelbahn, U-Bahn Station, Bahnhof Wien Mitte, Beisl, etc. wird ein Wien Bild abseits aller typischen Klischees gezeichnet, ein Blick von „innen“, der von einer fundierten Kenntnis des gezeigten Milieus zeugt.

Rezeption:

„Nicht nur ein immenser Reichtum an Stimmungslagen versteckt sich in EXIT hinter den Gewalt- und Sexszenen. Jede neue Nebenfigur in EXIT läßt den Spiegel, der der Wien-Welt vorgehalten wird, zersplittern in weitere Anordnungen von ineinander verzahnten Mikrokosmen. An und für sich sehr linear konstruierte Sequenzen, sehr klare Bewegungen nach vorne hinterlassen Sprünge wie Seitenverästelungen in Computer-Chaos-Programmen - (Bedeutungs-)Scherben, in denen sich wesentlich mehr bricht als allein das Lebenskonzept der Figuren. Fortwährend setzt sich in EXIT, das an der rauhen Oberfläche nur für den Augenblick zu funktionieren scheint, ein Innehalten und ein Wahrnehmen klimatischer Veränderungen durch, die auch die Filmlandschaft in Österreich bestimmen.“⁶⁰

BEFORE SUNRISE

USA, A 1994

Regie: Richard Linklater

Drehbuch: Richard Linklater & Kim Krizan

Darsteller: Ethan Hawke (Jesse), Julie Delpy (Celine), Andrea Eckert,

Hanno Pöschl, Karl Bruckschwaiger, Tex Rubinowitz

Länge: 100min

Handlung:

Der amerikanische Student Jesse und die französische Studentin Celine treffen sich im Zug in Österreich. Jesse macht eine Interrailtour und fährt nach Wien, um von dort mit dem Flugzeug die Heimreise anzutreten. Celine ist auf dem Weg in ihre Heimatstadt Paris. Sie kommen ins Gespräch und beschließen, zusammen in Wien auszusteigen und sich die Stadt anzusehen. Für einen Tag und eine Nacht wandern die beiden durch die malerische Stadt, haben Spaß, besichtigen was ihnen gefällt und verlieben sich dabei ineinander.

Schauplätze:

Westbahnhof, Terrasse der Albertina, Donaukanal, Friedhof der Namenlosen, Hofburg, Kleines Café am Franziskanerplatz, Oper, Prater, Riesenrad, Arena, Stadtpark, U4, Straßenbahn, Burggasse, Café Prückel, Gassen in der Nähe des Stephansplatzes

Die beiden Hauptdarsteller flanieren einen Tag und eine Nacht durch die ihnen unbekannte Stadt. Sie haben keine fixen Ziele, sondern „driften“ umher. Es ist ein touristischer, oberflächlicher Blick, mit dem sie Wien wahrnehmen. Die meisten besuchten Orte sind Sehenswürdigkeiten in der Wiener Innenstadt. Es werden mehrere überzeichnete Klischees verwendet, wie der Poet am Donaukanal, oder die Handleserin im Café. Das Paar gelangt aber auch an Orte, die üblicherweise nicht von Touristen besucht werden, wie zum Beispiel das Beisl in der Arena oder der Friedhof der Namenlosen. Aber gesamt gesehen handelt es sich um einen Film, der bemüht ist, charakteristische, typische Wien Motive einzufangen.



Rezeption:

„Der Film hat praktisch nur drei Darsteller: Ethan Hawke, Julie Delpy und die Stadt Wien. Regisseur Richard Linklater drehte mit nur 2,5 Millionen US-\$ Budget einen dialoglastigen, aber wunderbar romantischen Film, der das Zehnfache seiner Produktionskosten wieder einspielte. Wenn man sich die Bilder betrachtet, mit denen Linklater die Schönheit der Stadt zum Ausdruck bringt, glaubt man zuerst an das Werk eines einheimischen Filmemachers und nicht an das eines aus Texas stammenden Hollywood-Regisseurs. Ein wirklich schöner Film mit zwei glänzenden Hauptdarstellern.“⁶¹

Rolle Wiens:

Die Hauptpersonen „driften“ durch die Stadt. Durch die einzelnen Stationen bildet sich ein Weg durch die Stadt ab. Die Stadt erzeugt die bestimmende, unverwechselbare Atmosphäre und den handlungsrelevanten Kontext.



JUGOFILM

A 1997

Regie: Goran Rebic

Drehbuch: Goran Rebic

Kamera: Jerzy Palacz

Ausstattung: Bertram Reiter

Kostüme: Elisabeth Blanke-Pongratz Schnitt: Andreas Kopriva

Musik: Andi Haller and the Lonesome Andi Haller Band

Produktion: Erich Lackner, Lotus-Film

Darsteller: Merab Ninidze, Eva Mattes, Ljubisa Samardzic, Michi Jovanovic, Tamara Simunovic

Länge: 88 Minuten

Handlung:

„Jugofilm“ erzählt die Geschichte einer serbischen Familie in Wien. Der Krieg in der nahen Heimat trifft die Familie wie ein Schlag, und der Traum vom schönen Leben zerbricht. Sohn Sascha verschwindet in den Wirren des Bürgerkrieges und kehrt erst nach einem Jahr, entwurzelt und verändert von seinen Erlebnissen als Soldat, nach Wien und zu seiner Familie zurück.

Der Filmkritiker Gunther Baumann schreibt im Kurier:

„Jugofilm ist ein melancholisches und eindringliches Werk, das davon erzählt, wie der Krieg auch in der Fremde die Seelen vergiftet. Goran Rebic wirft eine Frage auf, für die es keine Antwort gibt: Warum so viele Menschen bereit sind, für abstrakte Werte wie Blut & Boden & Abstammung ihre Freundschaften und ihr Lebensfundament zu zerstören.“

Entstehung:

Regisseur Goran Rebic stammt selbst aus Serbien. Er studierte in Wien Theaterwissenschaft und Regie an der Filmakademie. Schon bisher war es in den Arbeiten des Filmemachers, meist Dokumentarfilme, stets um die intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und zugleich auch mit der Realität des Krieges gegangen.

In „Jugofilm“ wandte sich der Regisseur und Autor vom Dokumentarismus bewußt ab: „Obwohl damals alles in mir danach drängte, konnte ich keinen dokumentarischen Film über die schrecklichen Ereignisse in meiner Heimat machen. Im Spielfilm ist es möglich, exemplarisch eine serbische Familie





zu zeigen mit ihrem bis vor kurzem noch intakten Mikrokosmos.“⁶²

Produziert wurde der Film von der Wiener Lotus-Film aus Mitteln des Österreichischen Filminstituts, des ORF/Film-Fernsehabskommens und des Wiener Filmfinanzierungsfonds. Er wurde 1997 bei den internationalen Filmfestspielen in Karlsbad uraufgeführt.

Der Film wurde zweisprachig in deutsch und serbokroatisch gedreht.

Schauplätze:

Naschmarkt, Gürtelbogen bei Gumpendorferstraße, Wien 6: Schadekgasse, Mariahilferstraße, Haus des Meeres, Esterhazypark, Stiegengasse, Donaukanal, Serbien

Themen:

Hauptthema des Filmen sind die Identität der aus dem früheren Jugoslawien kommenden Menschen in Wien und die Auswirkungen des Krieges im früheren Jugoslawien auf die in Wien lebende Familie.

Motive/ Symbole:

Handlungsort ist fast ausschließlich die Gegend um das Haus des Meeres im Esterhazypark im 6. Bezirk, wo der Hauptdarsteller auch arbeitet.

Der Flakturm im Esterhazypark kommt in zahlreichen Einstellungen aus verschiedenen Perspektiven ins Bild und wirkt durch den thematischen Kontext als Symbol.

Die Wiener Flaktürme haben seit 1945 als „Zeitzeugen“ eine wichtige emotionale Dimension: „(...) sie sind in der Zwischenzeit zu den wohl am besten „funktionierenden“ Anti-Kriegs-Mahnmalern der Stadt geworden(...)“ (MA18, MA19 (Hg.): Architektur Wien / 500 Bauten, Architektur Zentrum Wien, 1997)

Rolle Wiens:

Wien ist der Ort der neuen Heimat der aus Serbien stammenden Familie, deren Konflikte vor dem Hintergrund des Krieges in Ex-Jugoslawien die Handlung bestimmen.

NORDRAND

A/D/CH 1999

Regie: Barbara Albert

Drehbuch: Barbara Albert

Kamera: Christine A. Maier

Ausstattung: Katharina Wöppermann

Kostüme: Alfred Mayerhofer

Schnitt: Monika Willi

Musik: Neneh Cherry & Youssour N'Dour, Ace of Base, The Kelly Family, Texta, Zana

Produktion: Erich Lackner, Lotus-Film / Martin Hagemann, Zero-Film / Rolf Schmid, Fama-Film

Darsteller: Nina Proll, Edita Malovcic, Tudor Chirilá, Astrit Alihajdaraj, Michael Tanczos, Georg Friedrich

Länge: 102 Minuten

Handlung:

Jasmin und Tamara sind gemeinsam in die Volksschule gegangen, nach Jahren kreuzen sich ihre Wege wieder. Es entwickelt sich eine Freundschaft zwischen den so unterschiedlichen jungen Frauen. „Nordrand“ spielt vor dem Hintergrund des Krieges in Ex-Jugoslawien, der die Hauptfiguren in unterschiedlicher Weise prägt. Die verschlungene Erzählung führt sie durch ein Dickicht aus sozialen Missständen, gesellschaftlichen Problemen, Liebe, Schmerz, Hoffnung und Träumen.

Schauplätze:

Peripherie:

Volksschule, Wiese in Wien 21, Gemeindebauten in Wien-Floridsdorf (Nordrand-Siedlung, Großfeldsiedlung), Aida-Werk, Aida-Konditorei, Allgemeines Krankenhaus, Gürtel, U6, Schnellbahn, Autofriedhof, Schwarzmarkt, Südbahnhof, Arbeiterstrich, Flüchtlingsheim, Abtreibungsklinik, „Ausländerdisco“, Tamaras Wohnung am Grenzweg, Donauinsel, Reichsbrücke, Bahnhof Wien Mitte

Zentrum:

Heldenplatz, Ringstraße: Militärparade am Nationalfeiertag, Stephansplatz: Silvesternacht



Im Film Nordrand lassen sich vier Typen von Orten unterscheiden:

-Peripherie:

hauptsächlich Handlungsort, Ort des Alltags

-Zentrum:

hier treffen die vier Hauptpersonen das einzige Mal alle aufeinander

-Staatsgrenze

Bosnien, Serbien: Kriegsbilder im Fernsehen

-Orte der Sehnsucht, des Traumes:

blauer Himmel, Prinz und Prinzessin im Fernsehen, Amerika, Australien

Rolle Wiens:

Der Fokus des Blicks auf Wien liegt hier an den Rändern. Dies meint zuerst ganz offensichtlich die Schauplätze. Nur eine bejubelte Militärparade am Ring, ein Gucci Plakat und ein verdunkelter Stephansdom am Silvesterabend repräsentieren das Zentrum, die innere Stadt.

Die Handlung spielt sich vielmehr am Stadtrand Wiens ab. Auch sprachlich lässt sich die Verschiebung beobachten, denn Hochdeutsch taucht höchstens in den Untertiteln auf, oder wenn die Schulkinder die Bundeshymne nachsingen.

Das in Nordrand gezeigte Wien ist ein heterogenes, alltägliches und lebendiges. Diese Heterogenität entsteht durch die Vielzahl an Hauptpersonen, deren unterschiedliche Schicksale in episodenhafter Weise die Handlung bilden.

Rezeption:

„In den Plattenbausiedlungen und den Flüchtlingsheimen Wiens kreuzen sich die Wege fünf junger Menschen unterschiedlicher Herkunft. Zwischen Jobs, ungewollter Schwangerschaft und verdrängten Kriegserlebnissen kommen sie sich näher, um bald wieder getrennte Wege zu gehen. Nordrand, das Spielfilmdebüt der österreichischen Regisseurin Barbara Albert beeindruckt durch harten sozialen Realismus und menschliche Wärme, durch Stilsicherheit und ein außerordentliches Wirklichkeitsgefühl.“

(Berliner Zeitung)



„Nordrand ist sozial präzise, aber kein message movie, kein großes Statement zur Ausländerpolitik und kein Vorschlag zur Verbesserung der Welt. Der Film zeigt. Was man mit ihm macht, liegt nicht an ihm.“ (Stephan Grisseemann, Der Standard)

Nordrand wurde bei internationalen Filmfestivals in Venedig, Toronto, Stockholm und Wels gezeigt. Er erhielt den FIPRESCI-Preis der internationalen Filmkritik bei der Viennale und den Wiener Filmpreis.





HUNDSTAGE

A 2001

Regie: Ulrich Seidl

Drehbuch: Ulrich Seidl, Veronika Franz

Kamera: Wolfgang Thaler

Ausstattung: Andreas Donhauser, Renate Martin

Kostüme: Sabine Volz

Schnitt: Andrea Wagner, Christof Schertenleib

Musik: Gerhard Jäger, Markus Davy

Produktion: Helmut Grasser, Allegro-Film / Philippe Bober, The Coproduction Office / ZDF / Arte

Darsteller: Maria Hofstätter, Alfred Mrva, Erich Finsches, Gerti Lehner

Länge: 121 Minuten

Entstehung:

Seidl hat fünf Jahre an seinem ersten Spielfilm Hundstage gearbeitet, zwei davon wurden für den Schnitt benötigt.

80 Stunden Filmmaterial wurden zu der zweistündigen Endfassung zusammenmontiert.

Inhalt:

„Hundstage, der erste Spielfilm des österreichischen Dokumentarfilmregisseurs Ulrich Seidl, begleitet ein Wochenende lang ein gutes Dutzend Personen beim Braten und Schwitzen, bei Sex und Langeweile, bei heftigen Auseinandersetzungen, gewalttätigen Konfrontationen oder stillen Kämpfen gegen äußere Umstände und innere Abhängigkeiten. Ein raues Porträt - großartig umgesetzt von einem Ensemble aus Laien und Profis-, das unter die Haut geht und in größter Trostlosigkeit doch immer wieder Glücksmomente findet.“ (Isabella Reicher, Der Standard)

Schauplätze:

Peripherie im Süden Wiens, Wiener Neustadt, Südbahn, Reihenhausssiedlung, Wohnsiedlung, Shopping City Süd, Schnellbahnstation, Parkplätze, Swinger Club

Rolle Wiens:

In Hundstage wird Wien nie mit einem typischen, als Wien erkennbaren Bild gezeigt, die Schauplätze sind durchgehend charakterlose Orte der Anonymität. Der Film wirkt in seiner „halb-dokumentarischen“ Art der Darstellung sehr realistisch.

Nicht die Orte vermitteln Wienerisches, es sind eher die Charaktere und vor allem deren Sprache, sowie der besondere Blick des Wiener Regisseurs, die den Ort des Films definieren.

Themen:

Der triste Alltag, Gewalt, Aggression, Einsamkeit, Konfrontationen, Sex, Lageweile an der Peripherie Wiens

Die Trostlosigkeit des Alltages der Akteure spiegelt sich in den Schauplätzen, den monotonen Reihenhäusern, Autostraßen, den artifizialen Neubauwohnsiedlungen wider.

Rezeption:

Der Film erhielt beim Filmfestival in Venedig den großen Preis der Jury und wurde in Cannes von der internationalen Kritikervereinigung als Entdeckung des Jahres gefeiert.

In der Presse ist von präzise inszeniertem Wiener Naturalismus die Rede, der aber eines gewaltigen Aufwandes bedurfte, um zum „Wirklichen“, zum „dokumentarisch“ getönt, zu gelangen.

Der Film lässt dem Zuseher die Interpretation offen; die heftige Satire dieses Films ist jederzeit auch als tödlicher Ernst wahrzunehmen. Er wandelt oft im Niemandsland zwischen Schock und Pointe, Spaß verwandelt sich in bitterbösen Ernst, ohne dass man sich des Übergangs genau bewusst wird.



5.3 Resümee der Filmanalysen:

Rollen Wiens:

Die folgende Zuordnung der Filme nach Themenbereichen stellt keine absolute dar, denn jeder der Filme kann auf verschiedene Weise interpretiert werden.

- das Starimage

1. April 2000

Before Sunrise

außerdem: Produktionen der Wien-Film, Sissi Trilogie

- Wien als Treffpunkt, als fremder Ort, als Atmosphäre

Before Sunrise

Der dritte Mann

Scorpio

Bad Timing

EXIT

- Blick an den Rand:

Nordrand, Hundstage

- Wien als (fremde) Heimat:

Jugofilm, Nordrand

- Wien der Kontraste, Territorien

Merry go round

Die freudlose Gasse

Orte:

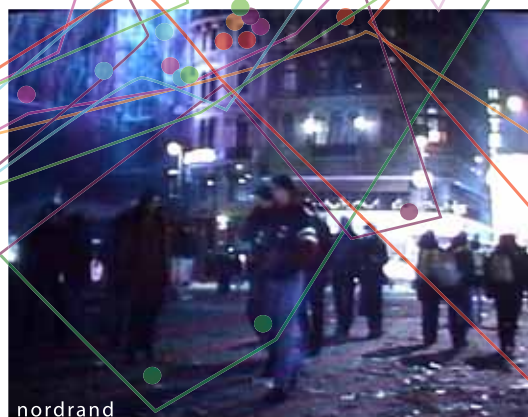
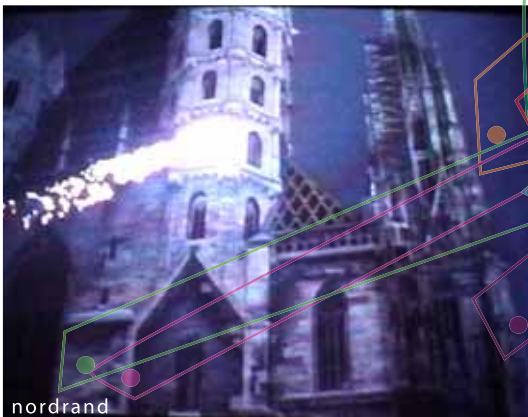
Bei aller Heterogenität der Wienbilder in den ausgewählten Filmen fällt dennoch auf, dass es Orte und Themen gibt, die verstärkt eingesetzt werden und wurden.

Der Prater und der Stephansdom sind in fast allen Filmen Schauplätze der Handlungen. Silvester in Wien wird auch in mehreren Fällen thematisiert und der Donauwalzer kommt sehr häufig in unterschiedlichen Kontexten als Filmmusik zum Einsatz.

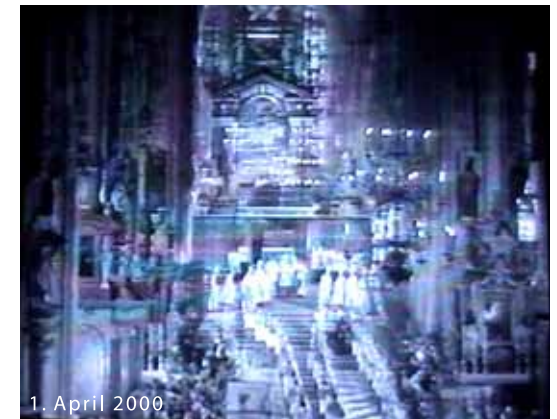
In der Karte der überlagerten filmischen Territorien der einzelnen Filme erkennt man, dass sich die Handlungsorte zum Großteil auf die Innenbezirke Wiens beschränken, und fast jeder Film in einem oder mehreren Fällen einen Schauplatz in einem Außenbezirk hat.

Mit einem Video, einer Collage von Filmausschnitten derselben Orte in verschiedenen Filmen, möchte ich einen Querschnitt von unterschiedlichen Blickwinkeln geben, mit denen die verschiedenen Orte in Wien betrachtet wurden.

Stephansplatz



Stephansplatz

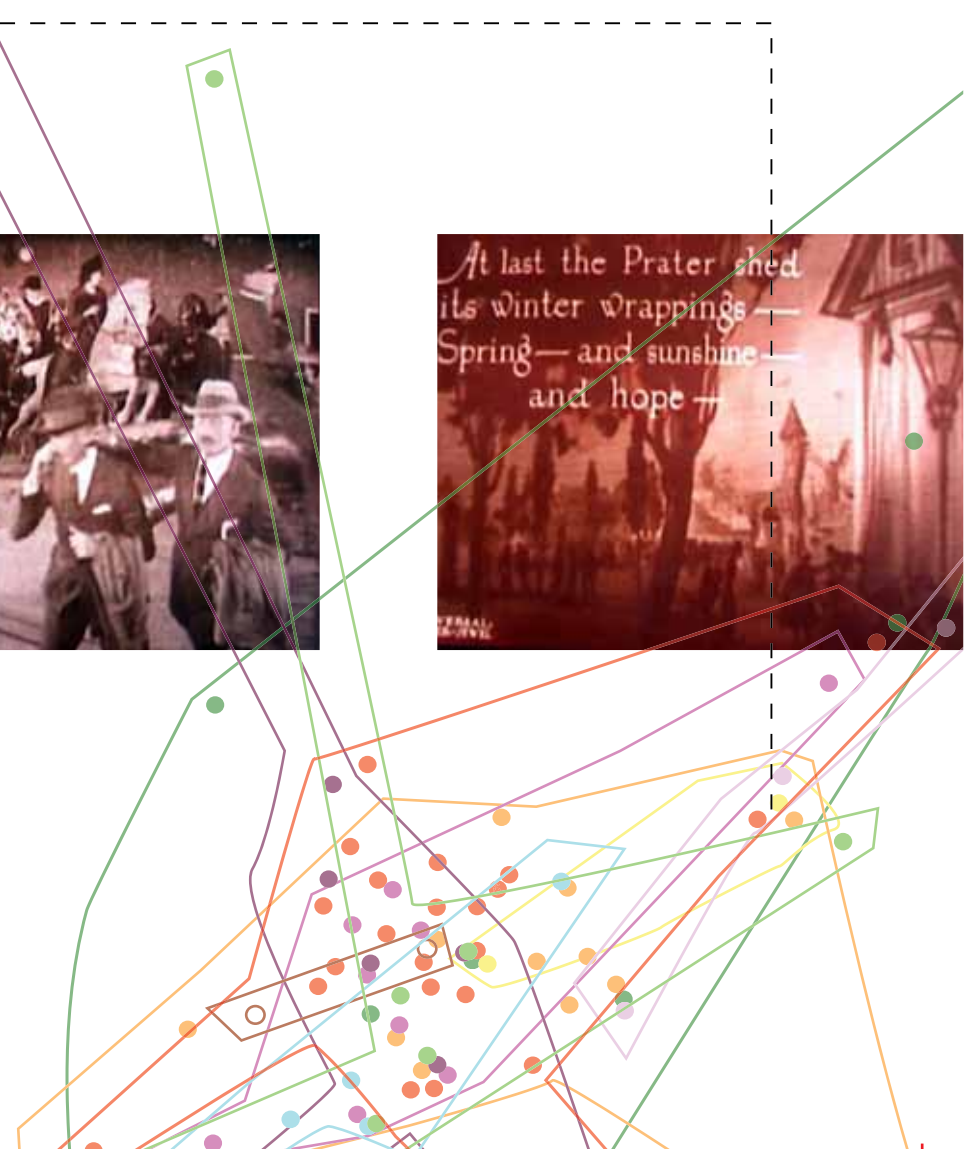


Stephansplatz



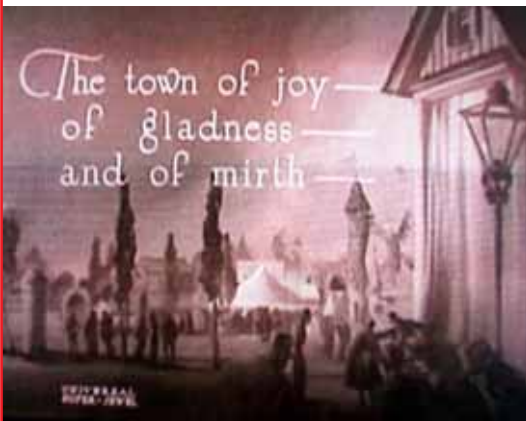
Prater

Merry go round



Prater

Merry go round



Prater

Before Sunrise



Prater

Der dritte Mann



Prater

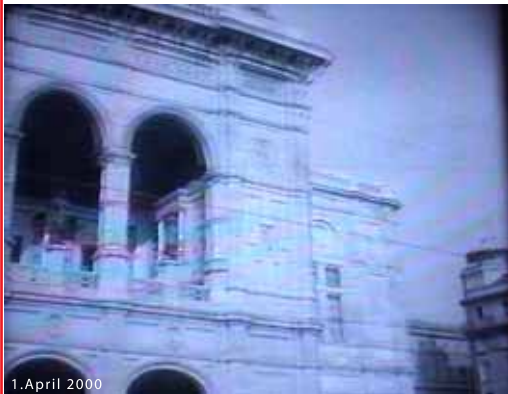
Exit



Scorpio



Karlsplatz



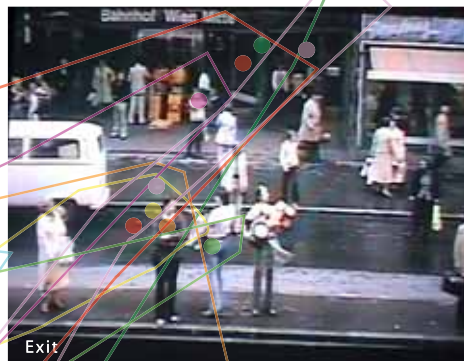
Wien Mitte



Nordrand



Exit



Exit



Nordrand

Naschmarkt



Jugofilm



1. April 2000

Schauplätze

Scorpio

Before Sunrise

Nordrand

Der dritte Mann

Merry go round

Hundstage

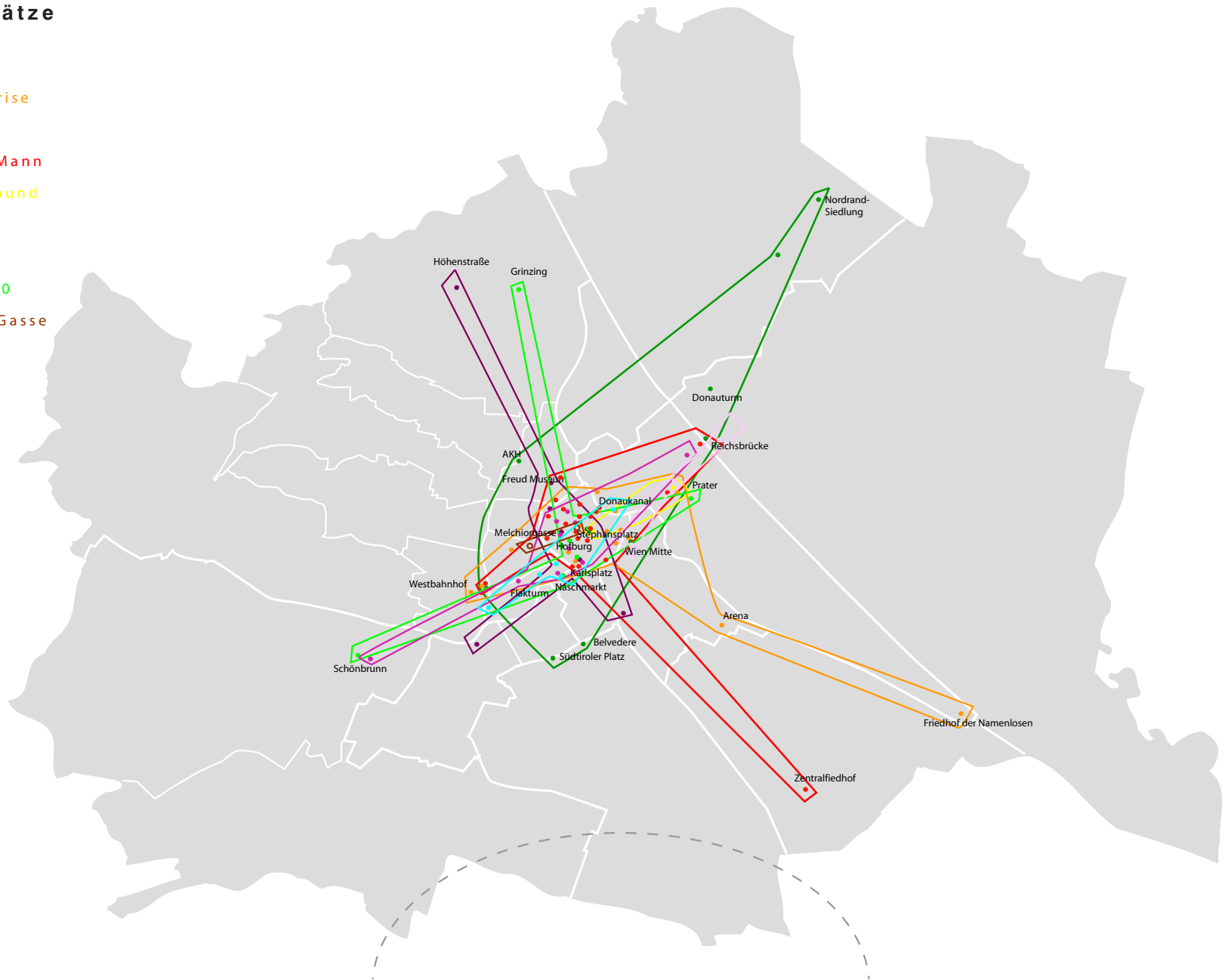
Bad Timing

1. April 2000

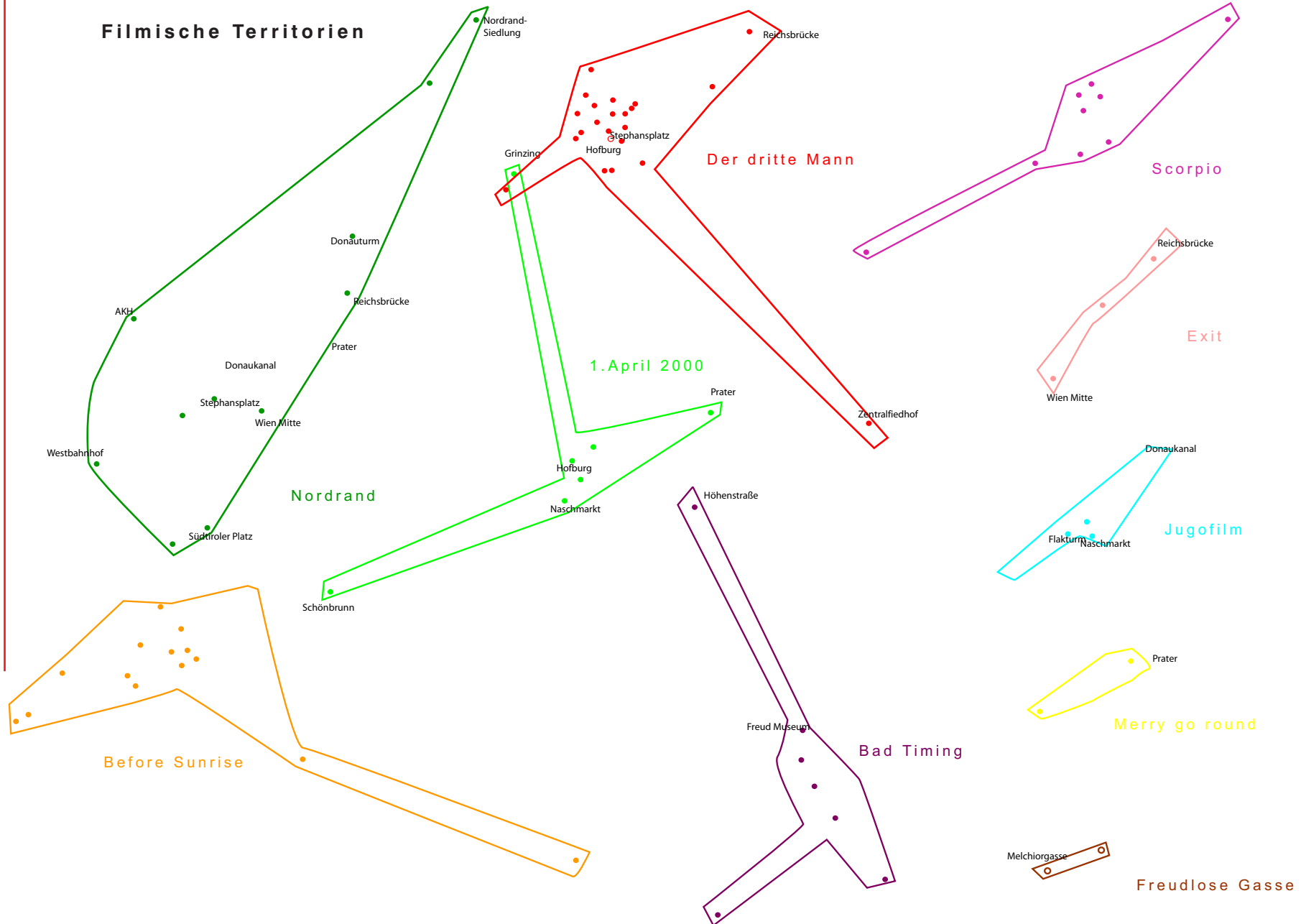
Freudlose Gasse

Jugofilm

Exit



Filmische Territorien



6 Vor Ort: *wien.Film.museum*

Das *wien.film.museum* ist eine Struktur, die, ausgehend von Knotenpunkten, Stationen, ein thematisches Netz zum Thema Wien-Film bildet.

Das *wien.film.museum* ist ein Hybrid, zum Teil real, zum Teil virtuell und interaktiv.

Es geht darum, die Stadt aus einem neuen Blickwinkel, in einen neuen Zusammenhang gesetzt, zu erleben.

was?

Es besteht aus folgenden Elementen:

- den **Wanderkinos**: Pavillons an verschiedenen Orten der Stadt: **Screen + Info-Terminals**,
- aus **Routen/ Führungen** durch die Stadt sowie
- aus dem virtuellen Teil: **Website**

Information zum Thema Wien-Film werden in kompakter, gesammelter und unterhaltsamer Form zugänglich sein.

Die Wanderkino-Pavillons stellen auch den Ausgangspunkt der Routen/ Führungen dar und sind markanter Sammel- und Treffpunkt im Stadtraum.

Leuten, die beispielsweise die Führung zum Film „Der dritte Mann“ besuchen, wäre dann im Pavillon vertiefende Information zugänglich, die eine Anregung zum Weiterentdecken geben soll, oder der Film kann nochmals angesehen werden.

Die Wanderkino - Pavillons sind temporäre Einrichtungen, die den Ort wechseln und leere Räume aktivieren und attraktivieren sowie das Stadtbild bereichern sollen. Die Wanderkino- Pavillons bleiben für etwa drei bis sechs Monate an einem Ort. Die zu Beginn geplante Anzahl von etwa fünf Wanderkinos soll sich mit der Zeit steigern.

Die Struktur kann temporär verdichtet werden, z.B. bei Filmfestivals können die Pavillons durch Addieren weitere Elemente vergrößert oder mehrere gruppiert werden.

Das *wien.film.museum* ist ein zusätzliches Angebot an das Publikum, wobei gleichzeitig die Stadt durch die thematische Fokussierung neu entdeckt werden kann, und Information mit Unterhaltung verknüpft wird.

Die Reduktion auf Info - Terminals als einzige materielle Intervention stellt eine Minimalvariante dar. So kann das *wien.film.museum* flexibel agieren.

Anforderungen an die Pavillons:

Die Pavillons sind für den autarken Betrieb mit Stromanschlüssen und Internetverbindungen ausgestattet (Stromaggregat bzw. Anschluss an externes Stromleitungssystem) und bieten Schutz vor Wind und Wetter.

Durch das Baukastensystem können die einzelnen Module variabel kombiniert werden. Im kompakten Zustand können die drei Basismodule mit dem Gesamtmaß von l: 250cm x b: 210 cm x h: 220 cm problemlos transportiert werden. Durch die Kompaktheit können sie auch gut gelagert werden.

wo?

mögliche Standorte:

Freiflächen, Baulücken, Parks, Bahnhöfe, ...

Freiraum in der Großfeldsiedlung (Nordrand)


Bahnhof Wien Mitte (Nordrand, Exit): am Parkplatz beim Ausgang des City Airport Train CAT

Wien 10 (Hundstage)- - Westbahnhof, Südbahnhof

Prater (Merry go round, Before Sunrise, Exit, Scorpio)

Flakturm (Jugofilm): Esterhazyplatz-  - Augarten

Gürtelbogen bei der Gumpendorferstraße(Jugofilm)-  - Gaudenzdorfer Gürtel

Prater (Merry go round, Before Sunrise, Exit, Scorpio)-  - Böhmischer Prater

wie?

Kooperation zwischen dem Wiener Tourismusverband (Finanzierung, Werbung), dem Filmarchiv Austria (Bereitstellung der Filme) und der Stadt Wien (Gebietsbetreuungen).

Bestehenden Initiativen, wie "Kultur.Park.Augarten", "moving cultures Favoriten", "Kulturnetz Floridsdorf/ Donaustadt" werden bei der Bespielung und Betreuung eingebunden.

Die Struktur soll in einem ausgewogenen Verhältnis Tourismus mit Alltag verbinden, sie ist Angebot an Touristen und Bewohner, auf unterhaltsame Weise mehr über die Stadt zu erfahren. Die Bewohner können durch die neue Aufmerksamkeit als Touristen auch eigentlich bekannte Orte von einer neuen Seite kennenlernen.

Durch das Zusammenspiel der Elemente: Wanderkino + Terminals + Routen + Website kann sich der Nutzer seine persönliche Tour durch das *wien.film.museum* zusammenstellen. Die interaktive Struktur ermöglicht dem Nutzer, nach Belieben zu sampeln und immer wieder neue Verknüpfungen herzustellen.

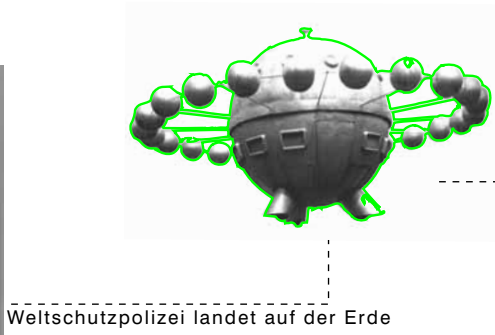
Durch die Transparenz der beweglichen Elemente der Wanderkino - Pavillons entstehen ein vielschichtiges Ineinandergreifen und Überschneidungen zwischen realem Raum und Filmraum. Die Pavillons sind nicht als Blackboxen konzipiert, sondern als durchlässige Struktur, um ein offenes Szenario zu bieten.

Das Konzept des *wien.film.museum* soll auch auf andere Städte erweitert werden.

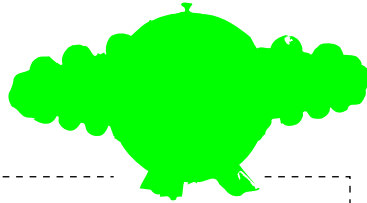
***fragmente - samples - collage - temporär - real virtualities - virtual realities - netz - aktivierung multiplikation- images ***

Elemente des *wien.film.museums*

Requisiten werden zu Elementen des *wien.film.museums* abstrahiert.



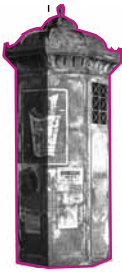
Weltschutzpolizei landet auf der Erde



Stratosphären-gondel > Pavillon
mobil, begehbar



Harry Lime verschwindet ins Kanalsystem
Verbindung zur Unterwelt

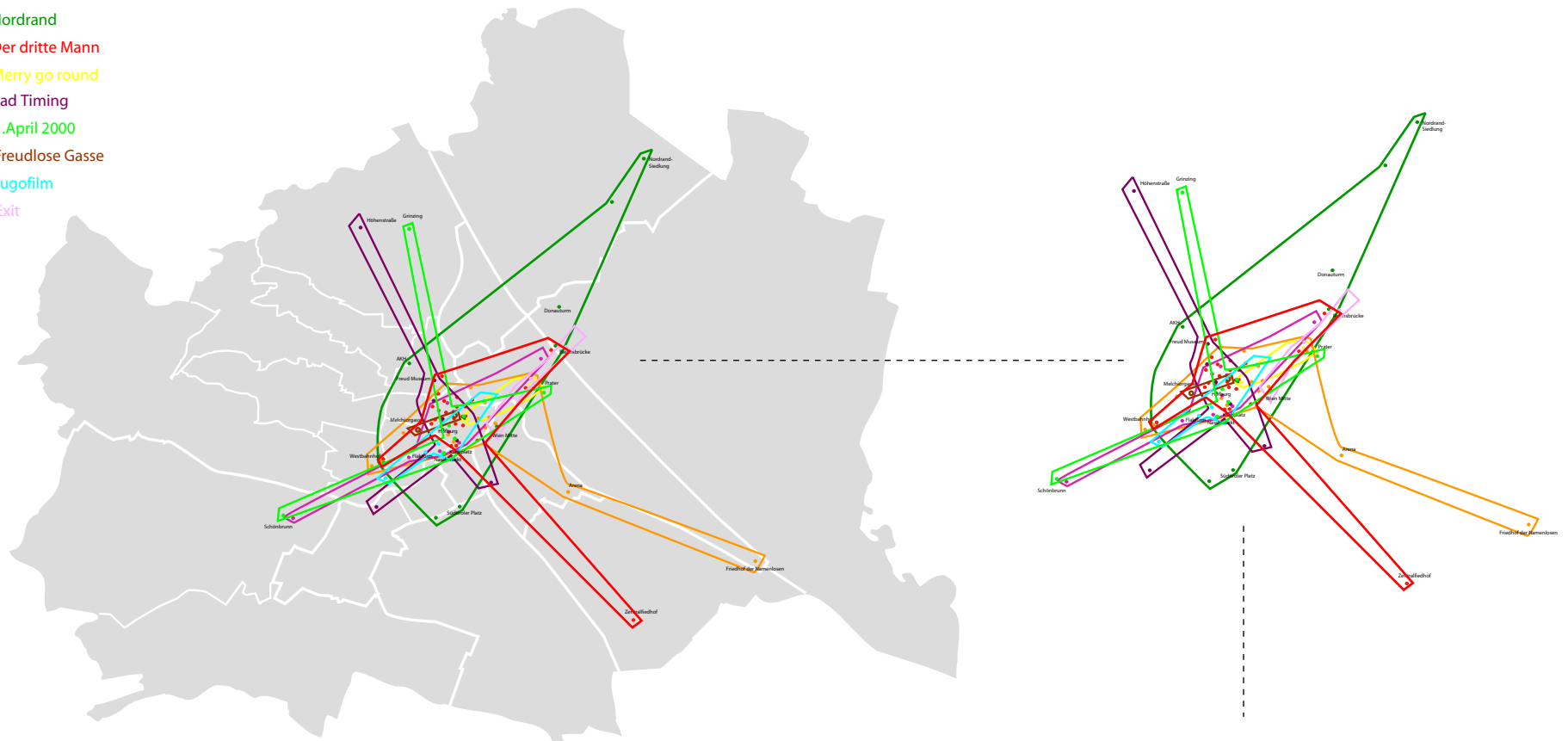


Litfaßsäule > Terminal
interaktives Infomaterial
zum thema wien+film

Elemente des *wien.film.museums*

Auf den Spuren von....
Die Schauplätze der Filme werden zu den Stationen der
Routen und Themenführungen

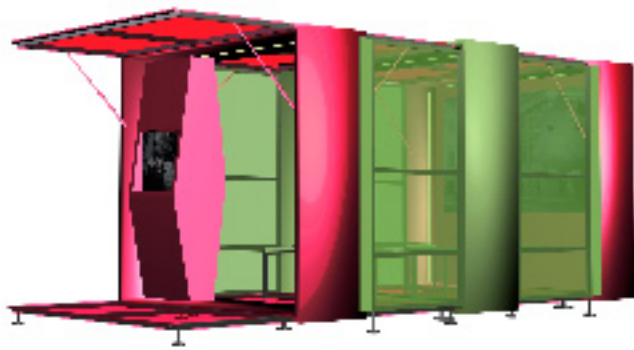
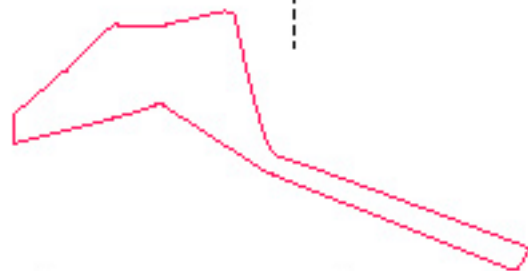
- Scorpio
- Before Sunrise
- Nordrand
- Der dritte Mann
- Merry go round
- Bad Timing
- 1.April 2000
- Freudlose Gasse
- Jugofilm
- Exit



Elemente des *wien.film.museums*



w a n d e r k i n o



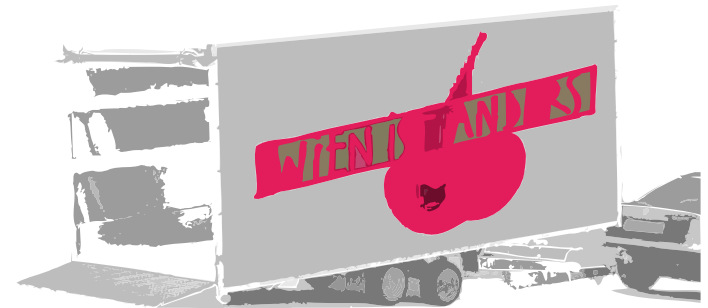
[Redacted text block consisting of multiple lines of blacked-out text]

Wanderkino

Das Wanderkino besteht aus einem transportablen Modulsystem.



anliefern



transportieren



auseinander schieben

es gibt drei Arten von Modulen,
die miteinander kombinierbar sind:

Terminal- Modul

Möbel - Modul

Leinwand - Modul

Maße: je l: 250 cm x b: 70 cm x h: 220 cm

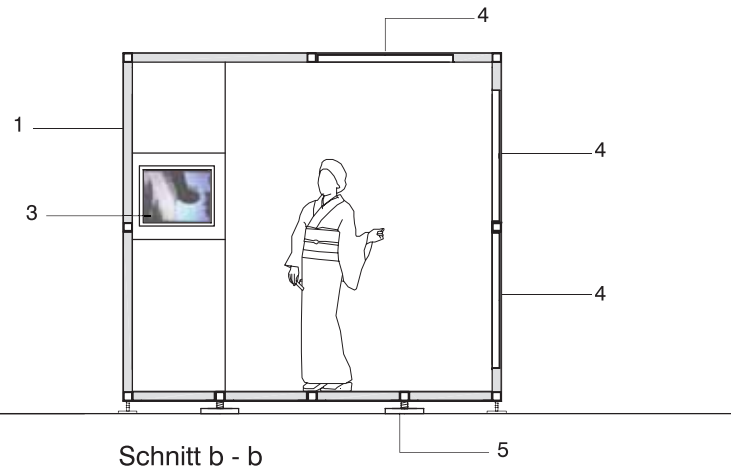
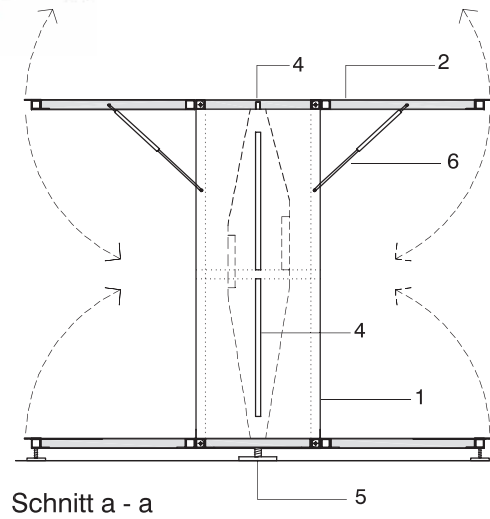
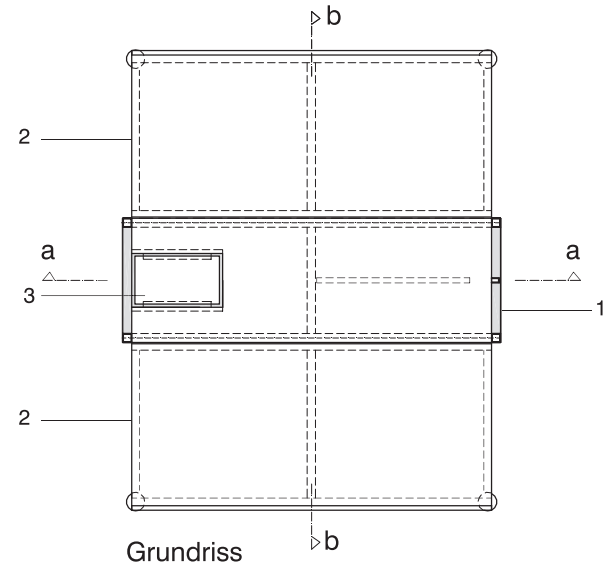
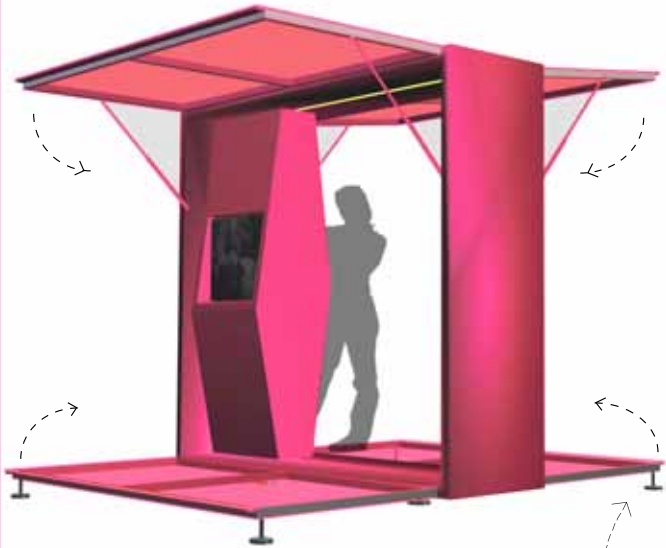


aufklappen



verbinden

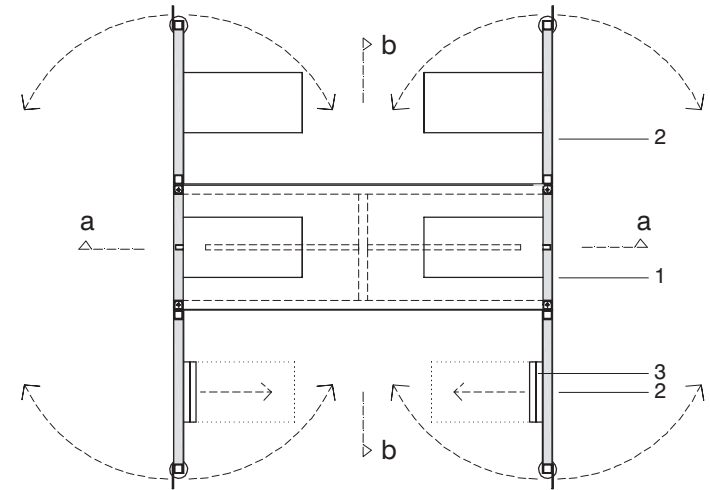
A Terminal - Modul



- 1 fixer Rahmen: Konstruktion aus Stahlrahmen+ Sandwich Paneel mit Alu-Deckhaut
- 2 Klapp-Elemente: Dach, Boden: transparente GKF Stegplatte, begehbar
- 3 Touchscreen
- 4 LED Lichtlinie
- 5 Höhenstellschraube



B Möbel - Modul



Grundriss

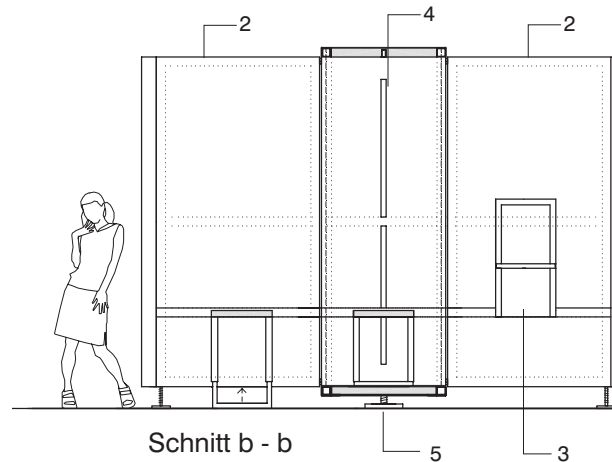
1 fixer Rahmen: Konstruktion aus Stahlrahmen+Sandwich Panel, Alu - Deckhaut, lackiert

2 Klapp - Elemente: Dach, Boden: transparent, GKF Stegplatte, begehbar

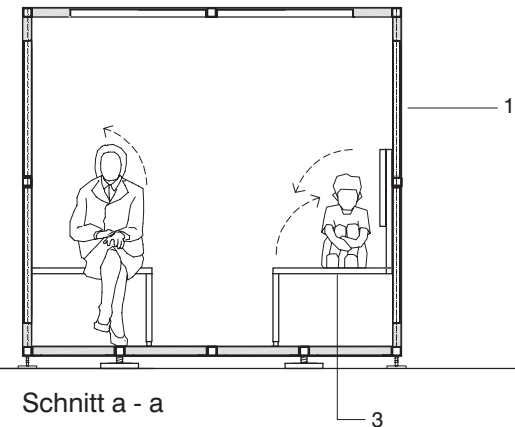
3 klappbare Sitze

4 LED Lichtlinie

5 Höhenstellschraube



Schnitt b - b



Schnitt a - a



C Kino - Modul



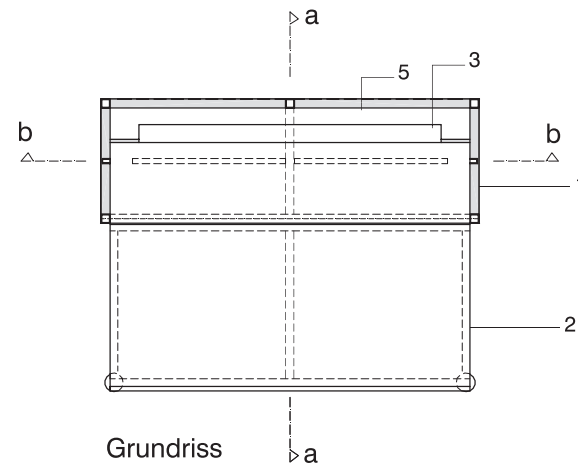
1 fixer Rahmen: Konstruktion aus Stahlrahmen+ Sandwich Paneel mit Alu-Deckhaut

2 Klapp-Elemente: Dach, Boden: transparente GKF Stegplatte, begehbar

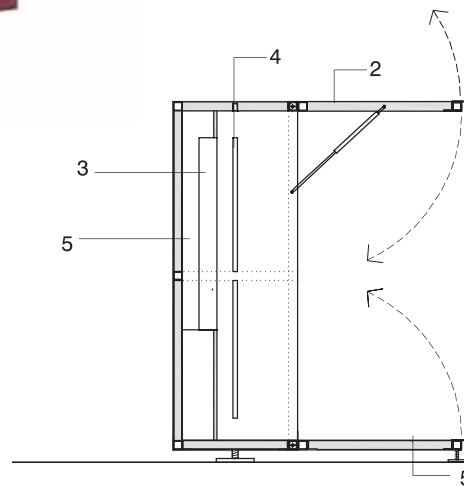
3 Leinwand

4 LED Lichtlinie

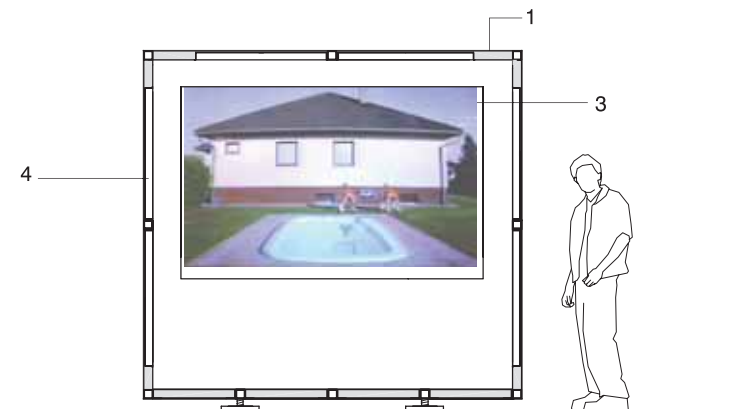
5 Raum für Installationen



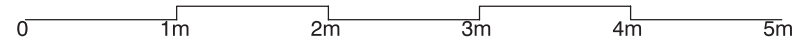
Grundriss



Schnitt a - a



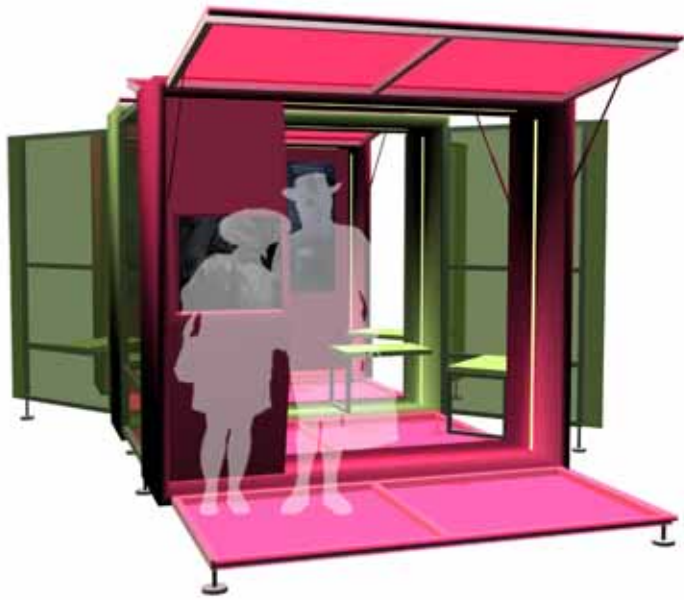
Schnitt b - b



A + B + C Aufstellungsvarianten

Das System kann beliebig erweitert werden.
durch die transparenten Klappenelemente entsteht ein Spiel
von Durchsicht und Geschlossenheit.
offener Pavillon aus 3 Basismodulen: Grundfläche: 14,5m²

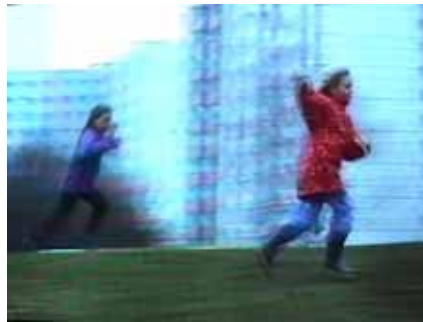




Esterhazypark  Augarten



Großfeldsiedlung



Wien Mitte



Prater 🎬 Böhmischer Prater



7 Nachwort:

Das Projekt soll einen Bogen spannen zum Beginn der Arbeit. Indem es in vielfältiger Weise filmische Bilder der Stadt mit der „realen“ Stadt verbindet, wirkt es wiederum auf das Bild der Stadt, das sich die Nutzer machen. Es hat Einfluss auf das Image der Stadt. Durch die Intervention im städtischen Kontext wird das Medium Film direkt in den öffentlichen Raum platziert und tritt mit der Stadt in Dialog.

Die Hauptanliegen meiner Arbeit bestehen aus

- der Beleuchtung der vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Film und Stadt und
- dem Potential neuer Erkenntnisse, das in der Betrachtung von Stadtfilmen steckt.

Trotz der Heterogenität der Stadtbilder in den Filmen steckt hinter jedem Film ein gewisser Zeitgeist, der das produzierte Image beeinflusst.

-Die Frage nach der Relevanz des Einsatzes filmischer Methoden oder einer „filmischen Denkweise“ schon in der Planung ist ein weiterer Aspekt, dem ich nachgehen wollte.

Die Verfolgung der Spuren einiger sich als relevant abbildenden Themen sind zu den Kapiteln geworden, die, wie einzelne Szenen in Film, am Ende zu einem stimmigen Gesamtbild führen sollten.

Da ja in der Entwicklung der „inszenierten Wirklichkeiten“ das Kino keinen Endpunkt darstellt, und die Entwicklungen in der Technologie der Medien immer weiter fortschreiten und immer noch „realere“ Illusionen ermöglichen, die wieder in neuer Weise mit der Stadt interagieren, könnte die Frage nach der Zukunft des Kinos, die ja schon längst begonnen hat, Basis für weitere Überlegungen sein.

„Wien ist die einzige Stadt, die sich für ihre Gäste
die unmodernen Kleider von gestern anlegt“
(aus Scorpio)

„Take me to your favourite place in vienna“
(aus Bad timing)

„Die Sonne scheint auf alle gleich,
Warum nicht auch auf Österreich?!
Warum sollen wir im Schatten steh´n,
Wir wollen den Glanz der Freiheit seh´n.
Die Sonne scheint den kleinen Mann,
genauso wie den großen an...!“
(Österreich-Lied aus 1.April 2000)

„...Sie ist ein nettes Mädchen,
aber sie sollte sich in Acht nehmen in Wien.
Jeder muss sich in Acht nehmen in solch einer Stadt“
(aus Der dritte Mann)

„Der Portier is odraht. Mit´n Messer.
- Was?-
Der Portier ist umgebracht.“
(aus Der dritte Mann)

Anmerkungen:

ad 1 :

¹ vgl. dazu: Steiner, Dietmar: Die Stadt der Bilder und Gefühle, in: Bauwelt 1987, Heft 12, Seite 403

² Steiner 1987, Seite 403

³ Wilhelm, Karin: Stadt und Film am Ende?, in: Bauwelt 1994, Heft 9, Seite 441

ad 2:

⁴ Hauser, Susanne: Places out of images, in : Regina Bittner (Hg.): Die Stadt als Event, Edition Bauhaus, Campus Verlag, Frankfurt/Main 2001, Seite 192

⁵ vgl. Definition von Urbanität:

Nach dem Deutschen Fremdwörterbuch wurde der Begriff „Urbanität“ bereits in der Aufklärungszeit in den deutschen Wortschatz aufgenommen. Das Duden Fremdwörterbuch 1997 definiert „urban (lat. städtisch)“ als

1. gebildet und weltgewandt, weltmännisch.
2. für die Stadt charakteristisch, in der Stadt üblich.“ bzw.
„Urbanität“ als 1. Bildung, feine, weltmännische Art,
2. städtische Atmosphäre“.

Bazon Brock nennt im Kursbuch Stadt: „Was heute Öffentlichkeit genannt wird, heißt in der klassischen Definition von Kultur der Stadt Urbanität.(...)“

Die alte „Urbanitas“ bezeichnete in erster Linie gutes Benehmen in der Gemeinschaft der Menschen.

(...);

Urbanität als ein solches menschenwürdiges Benehmen in der Gemeinschaft wurde zur Kennzeichnung der Städte.“

⁶ Hauser 2001, Seite 194

⁷ Färber, Helmut: Baukunst und Film, München 1977, Seite 25

⁸ ebenda, Seite 25

⁹ vgl. dazu: Vogt, Guntram: Die Stadt im Film, Deutsche Spielfilme 1900-2000, Schüren Verlag, Marburg, 2001, Seite 27

¹⁰ Grafe, Frieda: Die verfilmte Stadt, in: Bauwelt 1987, Heft 12, Seite 396

¹¹ vgl. dazu: Vogt, Guntram: Die Stadt im Film, Deutsche Spielfilme 1900-2000, Schüren Verlag, Marburg, 2001, Seite 27

¹² Baudrillard, Jean: Amerika, Mattes+Seitz Verlag, München, 1995, Seite 81

¹³ Vogt, Guntram: Die Stadt im Film, Deutsche Spielfilme 1900-2000, Schüren Verlag, Marburg, 2001, Seite 52f

ad 3:

¹⁴ Färber, Helmut: Baukunst und Film, München 1977, Seite 26

¹⁵ ebenda, Seite 27

¹⁶ ebenda Seite 30

¹⁷ vgl. Neisser, Ulric: Cognition and Reality, Freeman Verlag, San Francisco, 1976

¹⁸ Redtenbacher, Claudia: Kognitive Karten im Spielfilm, Diplomarbeit Universität Wien, 1993, Seite 8

¹⁹ Vortrag Peter Kubelka: Film als Ereignis, als Sprache, Denken als Film, im Filmmuseum Wien, 2002

²⁰ Wilhelm, Karin: Stadt und Film am Ende? Bauwelt 1994, Heft 9, Seite 441

²¹ Grafe, Frieda in: Die verfilmte Stadt, Bauwelt 1987, Heft 12, Seite 396

²² vgl. Hartmann, Britta / Wulff, Hans J., <http://www.uni-kiel.de/medien>

²³ vgl. Steiner, Dietmar: Der Architekt ist Regisseur, nicht Produzent. in: Bauwelt 1994, Heft 9, Seite 417

²⁴ Steiner, Dietmar: Die Stadt der Bilder und Gefühle, in: Bauwelt 1987, Heft 12, Seite 405

²⁵ ebend,a Seite 405

²⁶ Hackenbroich, Wilfried: Entwerfen aus Bildern, in: Regina Bittner (Hg.): Die Stadt als Event, Campus Verlag, Frankfurt/Main, 2001, Seite 233

²⁷ Beeck, Sonja: Theming: Mode oder Methode? in: Bittner (Hg.): Die Stadt als Event, Campus Verlag, Frankfurt/Main, 2001, Seite 245

ad 4:

²⁸ Univ.Doiz.Dr. Siegfried Mattl im Folder zur Vortragsreihe

„Imagining the City“ des Wiener Filmmuseums im Oktober 2003

²⁹ Bittner, Regina (Hg.): Die Stadt als Event, Campus Verlag, Frankfurt/Main, 2001, Seite 189

³⁰ Standard Lexikon für Marketing, Marktkommunikation, Markt- u. Medienforschung Seite 369

³¹ Gartner W.C.: Image Formation Process, in: Redtenbacher, Claudia: Kognitive Karten im Spielfilm, Diplomarbeit Universität Wien, 1993, Seite 18

³² Fichtinger, zitiert in Petra Bockhorn: Wien ist keine Stadt wie jede andere, zum aktuellen Wien- Bild in deutschen Reiseführern; Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1997, Seite 51

³³ vgl. Bockhorn 1997, Seite 52

³⁴ vgl. Bockhorn 1997, Seite 51

³⁵ vgl. Doblmayr, Sandra : City Placement, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1996, Seite 20

³⁶ Magistrat Wien, <http://www.wien.gv.at/stadtentwicklung/step/>

³⁷ ebenda

³⁸ Kutschinski-Schuster zitiert in: Doblmayr 1996, Seite 24

³⁹ Frey, Otto, Der Strategieplan für Wien „Qualität verpflichtet – Innovationen für Wien“ in: Handbuch der Stadt Wien, 2000, <http://www.magwien.gv.at/stadtentwicklung/07/01/02/strategieplan.htm>

- ⁴⁰ Wiener Tourismusverband: Wien Marketingplan für 2004 sowie Konzept Wien 2010, <http://b2b.wien.info/data/marketing2004.pdf>
- ⁴¹ Bockhorn 1997, Seite 89
- ⁴² Humboldt Reiseführer Seite 4 f
- ⁴³ Kühn, Christian: Stadt der schönen Worte in: spectrum, 06.04.1996
- ⁴⁴ Gyr zitiert in: Bockhorn 1997, Seite 90
- ⁴⁵ vgl. Bockhorn 1997, Seite 90
- ⁴⁶ Färber, Helmut: Baukunst und Film, München, 1977, Seite 28
- ⁴⁷ Spitzer, G., Product Placement und seine Bedeutung im deutschsprachigen Raum, Diplomarbeit an der WU Wien, 1992, zitiert in: Doblmayr 1996, Seite 47
- ⁴⁸ vgl. <http://www.derdrittemann.at>

ad 5:

- ⁴⁹ Büttner/Dewald: Anschluß an morgen, S.185, zitiert in: Totschnig, Michael: Cineastisches Wien, in: <http://cinetext.philo.at/wienfilm>
- ⁵⁰ Blümlinger: Form der Kritik und Kritik der Formen. Dokumentarische Spuren im Spielfilm. In: Schlemmer (Hg.): Der neue österreichische Film, S.372 zitiert in Totschnig, Michael: Cineastisches Wien, in: <http://cinetext.philo.at/wienfilm>
- ⁵¹ Totschnig, Michael: Cineastisches Wien, in: <http://cinetext.philo.at/wienfilm>
- ⁵² ebenda
- ⁵³ Reclams Lexikon der Filmregisseure
- ⁵⁴ www.filmarchiv.at
- ⁵⁵ <http://www.prisma-online.de/ksta>
- ⁵⁶ Vogt, Guntram: Die Stadt im Film, Deutsche Spielfilme 1900-2000, Schüren Verlag, Marburg, 2001, Seite129
- ⁵⁷ Helmut Weihsmann: Gebaute Illusionen, Architektur im Film, Promedia Verlag, Wien 1988, Seite 190
- ⁵⁸ Vgl. Behrens Ulrich: Der dritte Mann. in: <http://www.filmzentrale.com>
- ⁵⁹ ebenda
- ⁶⁰ Claus, Philipp: Exit...nur keine Panik in: Gottfried Schlemmer: Der neue österreichische Film; Wespennest, Wien 1996, Seite 74
- ⁶¹ vgl. <http://www.moovienet.de/main/filmdat/508.htm>
- ⁶² vgl. <http://www.filmbüro.at>

Literaturliste:

Film

Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt, 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Verlag Christian Brandstätter, Wien 1996

Schaal, Hans Dieter : Learning from Hollywood, Edition Axel Menges, Stuttgart/London 1996

Färber, Helmut: Baukunst und Film, München 1977

Vogt, Guntram: Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000, Schüren-Verlag, Marburg 2001

Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen, Architektur im Film, Promedia Verlag, Wien 1988

Schlemmer, Gottfried: Der neue österreichische Film; Wespennest, Wien 1996

Timmermann, Brigitte: Der dritte Mann, auf den Spuren eines Filmklassikers, Czernin, Wien, 2002

Kieninger, Ernst u.a. (Hg): 1.April 2000, Filmarchiv Wien, Wien 2000

Shonfield, Katherine: Walls have feelings, Routledge mot E F & N Spon, London und New York, 2001

Doblmayr, Sandra: City Placement, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1996

Cinama(Hg):Territorien, Stroemfelder/Roter Stern Verlag, Basel 1986

Clarke, David B.: The cinematic City, Routledge, London, 1997

Reclams Film Lexikon CD rom

Bauwelt, Heft 12, Bertelsmann Fachzeitschriften, Gütersloh 1987

Webseiten:

<http://www.filmzentrale.com>

International movie database: <http://www.imdb.com>

<http://filmarchiv.at>

<http://www.filmbüro.at>

<http://www.uni-kiel.de/medien>

<http://www.moovienet.de>

Tourismus

Bockhorn, Petra: Wien ist keine Stadt wie jede andere, zum aktuellen Wien- Bild in deutschen Reiseführern; Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1997

Schwanzer, Berthold: Tourismus und Architektur: Architektur als Bestandteil der Corporate Identity einer Stadt/Landes, Modul Verlag, Wien 2000

Wien-Tourismus, Marketingkonzept 2004, Wiener Tourismusverband, <http://www.wien.info>, November 2004

Seiffert, Karin (Hg.):Museum und Film, Verlag Turia+ Kant, Wien 2003

Stadt- allgemein

Bittner, Regina (Hg.): Die Stadt als Event, Edition Bauhaus, Campus Verlag, Frankfurt/Main 2001

V.Patteuw: City Branding: Image Building & Building Images, NAI Publishers, Rotterdam 2002

Calvino, Italo : Die unsichtbaren Städte, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1985

Lynch, Kevin : Das Bild der Stadt, Bauwelt Fundamente, Vieweg Verlag, Braunschweig, 1998

Prigge, Walter: Peripherie ist überall, Edition Bauhaus, Campus Verlag, Frankfurt/New York 1998

Becker, Jochen: bigness? Kritik der unternehmerischen Stadt, b_books Verlag, Berlin, 2001

Sinning, Heike: more is more: OMA /Koolhaas, Wasmuth Verlag, Baden-Württemberg, 2000

HDA (Hg.) Perfekte Location, hdax 02, HDA Dokumente zur Architektur 15/16, Graz 2001/2003

Venturi, Robert; Scott Brown, Denise: Learning from Las Vegas, MIT Press, Cambridge, 1977

Roost, Frank : Disneyfizierung der Städte, b_books, Berlin, 2003

Mikunda, Christian: Der Verbotene Ort oder die inszenierte Verführung, Econ Verlag, Düsseldorf 1997

W i e n

Häupl, Michael (Hg.): Bleibt Wien Wien ?, Falter-Verlag, Wien 1995

Strategieplan für Wien, Werkstattbericht 32

Hannes Swoboda (Hg): Wien : Identität und Stadtgestalt, Böhlau, Wien 1990

Wehdorn, Manfred : Bericht zum Weltkulturerbe, Auftraggeber:Stadt Wien, Wien 2002

Mattl, Siegfried: Vorlesungen für Zeitgeschichte: „Die Stadt als Text“

<http://www.univie.ac.at/zeitgeschichte/Mattl-Texte.htm>

T h e o r i e

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater, Serie Piper, München 1983

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ Main 1973

Barthes,Roland : Das Reich der Zeichen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981

Baudrillard,Jean: Amerika, Mattes+Seitz Verlag, München, 1995

Filme

1923	Merry-go-round	Erich von Stroheim	USA
1925	Die freudlose Gasse	Georg Wilhelm Pabst	D
1949	Der dritte Mann	Carol Reed	UK
1952	1. April 2000	Wolfgang Liebeneiner	A
1973	Scorpio, der Killer	Michael Winner	USA
1979	Bad Timing	Nicolas Roeg	UK
1980	EXIT...nur keine Panik	Franz Novotny	A
1995	Before Sunrise	Richard Linklater	USA
1997	JugoFilm	Goran Rebic	A
1999	Nordrand	Barbara Albert	A
2001	Hundstage	Ulrich Seidl	A

Bildnachweis:

- S.1 [http:// www.wien-vienna.at](http://www.wien-vienna.at)
S. 7 eigene Illustration
S. 10 Zeitschrift: frame, the State of Art, 02 März, April 2000, Seite 69
S. 12 University of Leithbridge <http://people.uleth.ca/~cleada>
<http://images.google.at>
S. 14 eigene Illustration nach: Redtenbacher 1993, Seite 8
S. 18 Schuiten, Peeters: Die Mauern von Samaris, Feest Comics, EHAPA Verlag, Stuttgart 1992, Seite 42 u. 35
S. 20 <http://www.dollarshort.org/archives/disneyland-63>
S. 22 Wien Tourismus, <http://www.info-wien.at>
<http://images.google.at>
S. 23 Timmermann, Brigitte: Der dritte Mann, Czernin, Wien, 2002, Seite 39
S. 24 <http://images.google.at>
S. 25 <http://www.aeiou.at>
S. 28 Illustration nach: Doblmayr 1996, Seite 23
S. 29 dominique perrault arch.: masterplan vienna DC;
Schreinerkastler: Eurogate, Gate 2
beide: AZW, Pressearchiv zur Ausstellung 5000000m³, 2003
S. 30 Wien Tourismus, <http://www.info-wien.at>
S. 31 Stadt Wien Infofolder
<http://www.insider.at>
S. 32 screenshot 1.April 2000
Filmarchiv Austria: 1.April 2000, edition Film und Text, Wien 2000, Seite 336
screenshot 1.April 2000
S. 33 Warlamis, Efthymios: Stadtidentität, E.Warlamis, Wien 1978, Seite 27
S. 34 Filmarchiv Austria: 1.April 2000, edition Film und Text, Wien 2000, Seite 372,373
Timmermann 2002, Seite 39
S. 35 Folder Vienna Walks
S. 41 , 42 screenshots aus „merry go round“
S. 44 , 45 screenshots aus „Die freudlose Gasse“
S. 47 , 48 screenshots aus „Der dritte Mann“
S. 51 screenshots aus „1.April 2000“
S. 52 Filmarchiv Austria: 1.April 2000, edition Film und Text, Wien 2000, Seite 378

S. **53, 54** screenshots aus „Scorpio, der Killer“
S. **55, 56** screenshots aus „Bad Timing“
S. **57, 58** screenshots aus „Exit, nur keine Panik“
S. **59, 60** screenshots aus „Before Sunrise“
S. **61, 62** screenshots aus „Jugofilm“
S. **63, 64, 65** screenshots aus „Nordrand“
S. **66, 67** screenshots aus „Hundstage“
S. **70** screenshots aus „Nordrand“, „Bad Timing“
S. **71** screenshots aus „1.April 2000“, „Der dritte Mann“
S. **72** screenshots aus „merry go round“, „Exit, nur keine Panik“, „Scorpio“
S. **73, 74** screenshots aus „merry go round“
S. **75** screenshots aus „Before Sunrise“
S. **76** screenshots aus „Der dritte Mann“
S. **77** screenshots aus „Exit, nur keine Panik“, „Scorpio“
S. **78** screenshots aus „1.April 2000“, „Before Sunrise“, „Scorpio“
S. **79** screenshots aus „1.April 2000“, „Before Sunrise“, „Scorpio“, „Der dritte Mann“
S. **80** screenshots aus „Jugofilm“, „1.April 2000“, „Exit, nur keine Panik“