

Seminararbeit im Fach Geschichte zum Seminar „Von der Provinzstadt zur
Weltmetropole. Rom 1815 - 1960“

Strasse und Verkehr in Federico Fellinis

Roma

Eingereicht bei Herrn Prof. Dr. Aram Mattioli, Historisches Seminar, Universität Luzern

Vorgelegt von:

Andreas Kalt
Sternmattstrasse 19
6005 Luzern
andreas.kalt@stud.unilu.ch

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	1
1. Einleitung.....	2
1.1 Fragestellung.....	2
1.2 Literatur.....	3
1.3 Federico Fellinis <i>Roma</i>	4
1.3.1 Entstehungsgeschichte.....	4
1.3.2 Inhalt.....	6
2. Geschichtswissenschaft und Film	9
2.1 Film als Gegenstand der Geschichtsschreibung.....	9
2.2 Inhaltsüberschuss von Filmen	10
2.3 Relevanz von <i>Roma</i> für die Geschichtsschreibung.....	12
3. <i>Roma</i>: Eine Analyseversuch.....	13
3.1 Strasse und Verkehr in <i>Roma</i>	14
3.2 Fellini in der Entstehungszeit <i>Romas</i>	18
3.2.1 Fellinis Ideologie.....	18
3.2.2 Historischer Kontext.....	20
3.3 Der Verkehr als Spiegelbild der Gesellschaft	21
3.3.1 Gegensätze.....	22
3.3.2 Ökologie	23
3.3.3 Strasse als Sozialraum	24
4. Schlussbetrachtungen	25
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	27
5.1 Quellen	27
5.1.1 Filme.....	27
5.1.2 Texte.....	27
5.2 Literatur	27

1. Einleitung

1.1 Fragestellung

1972 erscheint in Italien und Frankreich der Film *Roma*¹ des italienischen Filmemachers Federico Fellini.

Der Film zeigt in autobiographischen Bildern Federico Fellinis Sicht auf die Stadt Rom, die er als 18-Jähriger 1938 zum ersten Mal besuchte. Ursprünglich stammte Fellini aus der Kleinstadt Rimini im Norden Italiens. Die thematisierten Aspekte gesellschaftlichen Lebens haben viel mit der langen Geschichte der ewigen Stadt zu tun. Einer der Hauptgesichtspunkte des Films ist der Umgang mit den eigenen vergangenen antiken Kulturen und deren Hinterlassenschaften. Rom besitzt eine Vielzahl von antiken überlieferten Gebäuden und Denkmälern, die es auszugraben, zu sanieren und zu erhalten gilt. Nebst der antiken Vergangenheit ist Rom das Zentrum der katholischen Christenheit. Rom und der Papst sind unzertrennlich miteinander verbunden, dass sich daraus gegenseitige Beeinflussungen bilden, liegt auf der Hand. Ein drittes Phänomen, das Fellini darlegt, das jüngste der dreien, ist die chaotische Verkehrslage in Rom zur Zeit der Entstehung des Films zu Beginn der 1970er Jahre. Ein Problem, das sich durch die Massenmotorisierung verschärfte und verschärfen wird.

Ich werde in der vorliegenden Arbeit den Versuch unternehmen, über den von Federico Fellini dargestellten Verkehr in *Roma* Rückschlüsse auf die damalige römische Gesellschaft in den 70er Jahre zu ziehen. Und zwar an Hand folgender Fragen:

Wie zeigt sich die Verkehrslage in Rom in der Entstehungszeit des Filmes aus Sicht Federico Fellinis im Film *Roma* und wie stellt er die Entwicklung zu diesem Zustand dar? Bei dieser Frage geht es mir darum, wie Fellini die Verkehrssituation filmisch darstellt und wie er sich selber darin zeichnet.

Welche Perspektiven nimmt er bei diesen filmischen Darstellungen ein? Wie wertet er die Situation und welche Ideologien leiten ihn, falls überhaupt welche erkennbar sind?

Inwiefern lassen sich aus den analysierten Entwicklungen, Darstellungen und Perspektiven des Filmes *Roma* Schlüsse auf die damalige Gesellschaft ziehen? Hier werde ich den Film als Quelle zur Untersuchung der damaligen römischen respektive italienischen Gesellschaft benutzen. Ich versuche also von einer Mikroanalyse auf allgemeine gesellschaftliche Tendenzen zu schliessen.

¹ „Roma“ (Fellini's Roma). Italien/Frankreich 1972. Regie: Federico Fellini. Buch: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Kamera: Giuseppe Rotunno. Ausstattung: Danilo Donati. Produktion: Ultra Film/Les Productions Artistes Associés. Darsteller: Peter Gonzales, Fiona Florence, Marne Maitland, Federico Fellini, Anna Magnani, Gore Vidal.

Beginnen werde ich damit, eine Inhaltsangabe zu liefern und die Entstehungsgeschichte der Quelle zu beschreiben.

Weiter werde ich auf theoretische Konzepte eingehen, die zur Analyse von Filmen herangezogen werden können. In diesem Kapitel wird untersucht, inwiefern sich Filme für die Geschichtsschreibung eignen und wie sie sich für die Forschung erschliessen lassen. Ebenfalls wird hier Thema sein, in welchem Ausmass der Rückschluss auf die Gesellschaft über Filme überhaupt möglich und in welchem Sinne der Film *Roma* für die Geschichtsschreibung interessant ist.

Das dritte Kapitel ist der eigentlichen Analyse gewidmet. Ausgehend von einer Beschreibung der dargestellten Verkehrsszenen, werde ich auf die eingenommenen Perspektiven und Ideologien Fellinis eingehen. In diesem Zusammenhang wird der historische Kontext der Entstehungszeit erarbeitet. Anschliessend werde ich mit Hilfe der erarbeiteten Theorie, versuchen allgemeine Tendenzen der damaligen Gesellschaft aufzudecken.

1.2 Literatur

Fellinis Leben und Schaffen ist relativ gut dokumentiert. Drehbücher und Schriften gibt es von den allermeisten seiner Filme, so auch von *Roma*, herausgegeben von Christian Strich.² Eine gelungene Monographie mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten wird von Michael Töteberg³ dargestellt. In ihr wird Fellinis Leben mit seinen Werken und den Rahmenbedingungen seines Schaffens verflochten. Zusätzlich sind von Fellini auch zahlreiche Aufsätze und Notizen herausgegeben worden. Auch zum Umgang mit Filmen in der Geschichtsschreibung sind einige Werke vorhanden. Rainer Rother⁴ macht sich grundsätzlich Gedanken zu den Möglichkeiten des Filmes in der Geschichtsschreibung. Der Frage, inwiefern und durch welche Methoden Filme interpretiert und in einen historischen und gesellschaftlichen Kontext gebracht werden können, gehen Marc Ferro⁵ und Siegfried Kracauer⁶ nach. Kracauer geht ebenfalls der Frage nach, für welche raumzeitliche Einheit Filme relevant werden können.

Was den Verkehr betrifft, werde ich mit einem Text von Christoph Maria Merki,⁷ der sich grundsätzliche Überlegungen zum Verhältnis Verkehr und Gesellschaft macht, arbeiten.

² Fellini, Federico: *Roma*, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1972.

³ Töteberg, Michael: *Federico Fellini*, Reinbek bei Hamburg 1989.

⁴ Rother, Rainer: *Film und Geschichtsschreibung*, in: Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Recherche: Film, Quellen und Methoden der Filmforschung*, München 1997, S.242-246.

⁵ Ferro, Marc: *Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?*, in: Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.

⁶ Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main 1979 und Kracauer, Siegfried: *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt am Main 1971.

⁷ Merki, Maria Christoph: *Unterwegs in unwegsamem Gelände. Historische Strassenverkehrsforschung in der Schweiz*. in: *traverse, Zeitschrift für Geschichte*, Zürich 2/1999, S.37-54.

1.3 Federico Fellinis *Roma*

„Ich bin der ganze Film, und der Film besitzt mich.“⁸ Ein Zitat von Federico Fellini, das besagt, dass sein Leben und sein Werk nicht scharf voneinander abzutrennen sind. Daher scheint es mir hier wichtig, nicht nur über die Entstehungsgeschichte des Filmes zu berichten, sondern das Leben und Werden Fellinis aufzuzeigen und mit seinen geschaffenen Filmen in Verbindung zu bringen. Erst anschliessend werde ich auf die nähere Entstehungsgeschichte, die Intentionen und den Inhalt von *Roma* eingehen.

1.3.1 Entstehungsgeschichte

Ein geschaffenes Kunstwerk, vor allem wenn es sich um ein autobiografisches Werk handelt, ist Produkt eines ganzen Lebens und der vorangegangenen Werke. Die Entstehungsgeschichte beginnt also nicht mit der Idee zum Film, sondern sie ist die Geschichte von Fellini und seinem Schaffen. Das bestätigt auch Michael Töteberg, der in seiner Darstellung über Federico Fellini sagt, „dass jedes neue Fellini-Werk nur eine weitere Episode zu jenem Film ist, den dieses Leben darstellt.“⁹ Bei Federico Fellini handelt es sich um einen so genannten Autorenfilmer, was wiederum nach Töteberg bedeutet, dass die Geschichten, die durch die Autoren erzählt werden, durch diese beglaubigt sind. Die Autoren bekennen sich also zur Urheberschaft und entsprechend vertreten die Filme ihre Ideologien. Die so entstandenen Werke sind „eigenwillig, unabhängig, frei von den Gesetzen eines Genres und kommerzieller Spekulation.“¹⁰

Bei den folgenden Ausführungen zu Fellini und seinen Werken handelt es sich – wo nicht anderes vermerkt - um eine Inhaltszusammenfassung der Monographie *Federico Fellini* von Michael Töteberg, die hervorragend Fellinis Leben, Schaffen und dessen künstlerisches Umfeld in Abhängigkeit zueinander wiedergibt.

Fellini wird am 20. Januar 1920 in Rimini geboren - am Vorabend der Machtergreifung durch die Faschisten. 1938, noch vor Beendigung der Schule, reist er über Florenz nach Rom, wo er als Karikaturist mehrere Blätter mit seinen Karikaturen und Humoresken beliefert. Er schreibt Varieté-Lieder, Werbe-Texte und Sketche. In dieser Funktion setzt er seine spitze Feder subtil gegen das faschistische Regime ein, das zu diesem Zeitpunkt ein stabiles politisches System ausgebildet hat, so dass es öfters zu Konflikten mit der Zensur kommt. Noch während der Diktatur gelingt es Fellini über

⁸ Bachmann, Gideon: Federico Fellini. in: Gregor, Ulrich: wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart, Gütersloh 1966.

⁹ Töteberg, S.11.

¹⁰ Töteberg, S.28.

den Umkreis der Zeitschrift *Marc' Aurelio*¹¹ zum Film zu gelangen. Als Co-Drehbuchautor schreibt er Dialoge neu um, reichert eine Story durch Situationskomik an oder verpasst einem Star eine massgeschneiderte Rolle. Einmal in der Cineasten-Welt drinnen, eignet sich Fellini deren Techniken an. Der Autodidakt lernt in einem Schnellkurs, worauf es beim Filmemachen ankommt.

Am 10. Juli 1943 landen die alliierten Truppen auf Sizilien. Der Faschismus bricht zusammen und Mussolini wird gestürzt. Rom wird durch deutsche Truppen besetzt und am 4. Juni 1944 durch die Amerikaner wieder befreit. In dieser Phase des Umbruchs lernt Fellini Roberto Rossellini kennen, der ihn für das Filmprojekt *Roma città aperta*¹² als Drehbuchautor und Regieassistenten gewinnen kann. *Roma città aperta* wird der erste Film sein, der konsequent nach den Forderungen des Neorealismus hergestellt wird. Unter dem Neorealismus versteht man eine soziale, moralische, politische und kulturelle Bewegung, die sich mit den sozialen Missständen des gegenwärtigen Italiens auseinandersetzt. Gedreht wird an Originalschauplätzen und zum Teil mit Laiendarstellern. Die Filmemacher interessieren sich für die einfachen Leute und ihren Alltag und für die armen italienischen Regionen und deren Probleme.¹³ Der Neorealismus wird auch Fellini und seine zukünftigen Filme beeinflussen. Er wird sich jedoch nicht lange halten können, denn schon kurz nach dem Ende des 2. Weltkrieges verliert der Neorealismus seinen Impetus: Die neu regierenden Christdemokraten setzen auf national repräsentative Werke und ein breites Publikum will den tristen Alltag nicht auch noch im Kino miterleben. Dadurch werden die ökonomischen Rahmenbedingungen zunehmend schwieriger, so dass sich unter anderem auch Roberto Rossellini wieder vom Neorealismus abwendet.

1950 kommt der Film *Luci del varietà* in die Kinos. Bei diesem Film wirkt Fellini das erste Mal als Co-Regisseur. Einen breiten Erfolg feierte Fellini jedoch erst 1954 mit dem Erscheinen des Filmes *La Strada*. In diesem Film entwickelt Fellini seine eigene Interpretation des Neorealismus. Thema bei Fellini war nicht mehr die tatsächlichen Probleme, die Armut im Film sichtbar zu machen, sondern Geschichten aus persönlichen Erinnerungen und Träume zu erzählen. Auch der einzelne Mensch hatte gesellschaftliche Relevanz: „Die Geschichte eines Menschen, der seinen Nächsten entdeckt, ist ebenso wichtig, ebenso wirklich wie die Geschichte eines Streiks.“¹⁴ Fellini erzählt in *La Strada* keine Geschichte, die gesellschaftliche Einsichten vermitteln soll und er bietet auch keine Lösungen und Methoden an.

¹¹ Bei dieser Zeitschrift handelt es sich um ein Satire-Organ, das grundsätzlich kein scharf oppositionelles, sondern ein populäres Witzblatt war. Trotzdem wurden Texte von Fellini als nicht aufbauend gewertet und unter der Zensur verboten. Töteberg, S.18f.

¹² Der Film schildert drei Tage im März 1944, Verfolgungen und Terror, das Klima von Angst und Unsicherheit, die Aktionen der Resistenza und der kollektive Widerstand. Töteberg, S.25.

¹³ Stichwort „Neorealismus“ in: Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film, Reinbek bei Hamburg 1997, S.211-213.

¹⁴ Fellini, Federico: *La Strada*, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1977, S.160.

Ab den 1960er Jahren verpasst Fellini seinen Filmen eine durchlässige Erzählstruktur, wie „Fundstücke, die [...] nicht recht zusammenpassen, die nicht einzuordnen sind, deren Sinn und Zweck uns verschlossen ist.“¹⁵ Ideen von Fellini werden in Drehbücher übersetzt und mit einer Handlung ausgerüstet. Danach werden die Drehbücher wieder aufgebrochen und die Einzelstücke zu einem Film montiert, ähnlich einer Collage. Radikal verwirklicht sieht man dieses Muster in *Satyricon*, einem Film mit rauer Poesie und ausschweifendem Witz, der ohne moralische Vorurteile über das opulente Leben eines antiken Römers und dessen Vergnügen mit der Päderastie, Sodomie und dem Kannibalismus erzählt. „Die Filme haben jetzt die Phase der erzählenden Prosa hinter sich gelassen und kommen der Poesie immer näher.“¹⁶ Aus dieser Zeit stammt auch der Begriff „Fellini-Typ“¹⁷, der groteske, manieristisch und opulent ausgestaltete Figuren bezeichnet.¹⁸ In diese Phase seines Schaffens entsteht der Film *Roma*, der drei Jahre nach *Satyricon* erscheint. Auch in *Roma* finden wir keine durchgängige Handlung. Viel mehr werden einzelne abgeschlossene Szenen aneinandergereiht, die den Film zu einem Mosaik aus bewegten Bildern machen.

„Ich wollte eine Stadt erzählen“¹⁹, so Federico Fellinis Intention mit dem Film *Roma*. Er konnte jedoch nicht „die Stadt“ erzählen, sodass er „drei oder vier kleine Filme“²⁰ gedreht und zu einem einzigen ganzen geschnitten hat. Fellini versuchte nach seinen eigenen Angaben ein objektives, vernünftiges und klares Portrait über die Stadt Rom herzustellen. Doch ist er sich selber auch bewusst, dass zwischen dem realen Rom und dem Film *Roma* eine Grenze besteht; er kann sich seiner Phantasie nicht entziehen. Fellini geht über den Film mit den Zuschauern auf eine kleine Entdeckungsreise, die versucht in die Stadt Rom, wie Fellini sie sieht, einzuweihen. Fellini besitzt jedoch auch noch einen anderen Grund, warum er einen Film über eine Stadt macht, in der er lebt. Er will im Gegensatz zu den in dieser Zeit in Italien aufkommenden exotischen Reisefilmen zeigen, dass es keiner Reise bedarf, „um das Seltsame, das Ungewöhnliche, das Ausgefallene zu entdecken.“²¹ Man kann in der Nähe das Entdecken, was man in der Ferne erwartet.

1.3.2 Inhalt

Der Film zeigt Rom in den Erinnerungen und Sichtweisen von Federico Fellini anhand dreier unterschiedlicher Perspektiven: Da wäre Fellini als kleiner Junge in seiner Jugendstadt Rimini, später in Rom als jungen Mann und zu Schluss sieht man Rom aus der Perspektive des Filmautors Fellini in der Entstehungszeit des Filmes 1972. Wobei sich der Film nicht an eine exakte chronologische

¹⁵ Töteberg, S.68.

¹⁶ Fellini, Federico: *Julia und die Geister*, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1974, S.184.

¹⁷ Stichwort „Federico Fellini“ in: *Das grosse Personenlexikon des Films*, Bd 2, Berlin, 2001.

¹⁸ Töteberg, S.7-99.

¹⁹ Fellini, Federico: *Roma*, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1977, S.220.

²⁰ *ibid.*

²¹ Fellini, *Roma*, S.209.

Reihenfolge hält. So zum Beispiel werden Szenen aus den 1970er Jahren durch Rückblendung in die Zeit während des Krieges unterbrochen. Durchbricht der Film die Chronologie, so ist dies jedoch klar erkennbar.

Der Film beginnt mit Fellinis Erinnerungen aus der Zeit in Rimini. Der kleine Fellini begegnet das erste Mal der Stadt Rom anhand eines Meilensteins, der die Distanz bis nach Rom verrät und über die Erzählungen des Lehrers in der Schule. Es sind Erinnerungen, die vom antiken Rom und seinen noch bestehenden Überresten handeln. Diese Erinnerungen tauchen unter den teilweise rigorosen und grotesk wirkenden, repressiven Erziehungsmethoden katholischer Gläubigkeit der Verwandt- und Lehrerschaft auf. Doch wirken diese Bilder selten beklemmend, es ist trotzdem eine Leichtigkeit vorhanden, vor allem dann, wenn das gesellschaftliche Leben im Dorf widerspiegelt wird.

Szenenwechsel: Fellini befindet sich als Achtzehnjähriger 1939 in Rom. Er sieht die Wohn- und Lebensverhältnisse in der Stadt aus nächster Nähe: Wohnsiedlungen und ihre engen Plätze und Strassen mit Restaurants und Kaffees davor. Die Wohnung, die Fellini durch eine Empfehlung betritt, scheint kein Anfang und kein Ende zu besitzen; von überall her erscheinen immer neue Leute, die sich vorstellen und Reden halten. Fliessend wirkt der Übergang von der Wohnung zur Strasse hinaus, wo sich alle wieder zum Essen finden. Wo noch Kinder im engen Korridor mit dem Fahrrad herumfahren, so verkehren nun die Strassenbahnen neben den essenden Leuten vor den Restaurants. In der Nacht sieht man einen Schäfer seine Herde durch die Stadt treiben.

Das Rom der 1970er Jahre zeigt Fellini unter chaotischen Verkehrsverhältnissen. Man sieht das Filmteam inklusive Fellini auf der im Chaos zu versinken drohenden Ringstrasse um Rom. Am Strassenrand sieht man Prostituierte, antike und moderne Bauruinen und Fabriken mit unablässig rauchenden Kaminen. Rennende Pferde, parkende Wagen, ein Mann mit einem Handwagen und Panzer befinden sich auf der Autobahn. Oasen der Ruhe werden durch den Massentourismus überzogen. Beim U-Bahnbau tritt ein mit Fresken und Statuen besetzter antiker Gewölbegang hervor. Beides erblasst und verschwindet, nachdem die Zugluft den Gewölbegang durchdrungen hat. Das filmende Team steht machtlos daneben und dokumentiert.

Beginnend, dass es früher viel schwieriger war an Frauen heranzukommen und sie daher zu Prostituierten gingen, vergleicht Fellini die Bordelle der ärmlichsten Schicht mit den „Luxuspuffs“ seiner Jugendzeit in Rom. Hier ein weiss gekachelter, steriler Korridor mit sich drängenden Männern, wartend bis ein jeder an der Reihe ist. Da die edlen Häuser mit samtbezogenen Sofas und einem Fahrstuhl, der die Frauen hinunter zur Schaustellung bringt.

Wieder zurück in der Gegenwart findet im Palazzo einer Principessa eine Modeschau statt. Nachdem die *richtigen* Bilder aufgehängt und abgestaubt sind, führt die Principessa einen Kardinal in den Saal,

wo extravagante Modelle für Nonnen, Messdiener, Geistliche und Päpste gezeigt werden. Die Zuschauer fallen in Tränen, als der heilige Vater persönlich erscheint.

Federico Fellini schliesst sein Filmporträt der Stadt Rom mit der „Festa de Noantri“ in Trastevere. Während der „Festa de Noantri“ im Juli drängen sich in Trastevere Strassenkünstler, Kunsthandwerk- und Essenstände zu Ehren der Madonna del Carmine. Dort trifft die Filmcrew auf die römische Bevölkerung und auf einen Amerikaner, der Rom als eine „Stadt der Illusion“ bezeichnet. Weiter führt er aus, dass sich die Welt allmählich dem Ende nähert: „Zu viele Menschen, zu viele Autos, zu viel Gift! Und wo könnte man besser als in dieser Stadt, die schon so viele Male wiedergeboren wurde, in Ruhe und Frieden abwarten, ob das Ende durch Übervölkerung und Umweltverschmutzung eintritt oder nicht? Rom ist wirklich der ideale Ort, um zu sehen, wie alles endet.“

Als die Straßen spät in der Nacht vollends ausgestorben sind, tauchen zwei Dutzend Rocker mit ihren Motorrädern auf, und die Kamera begleitet das dröhnende Geschwader auf den Runden, die es durch Rom dreht und die sie in der Weite des Nichts verliert.

2. Geschichtswissenschaft und Film

Ich werde in diesem Kapitel kurz einzelne ausgewählte und für meine Arbeit bedeutsame Theorien besprechen. Zum Wort kommt Rainer Rother, der die Relevanz von Filmen für die Geschichtswissenschaft genauer untersucht. Marc Ferro berichtet uns, dass das gefilmte Bild mehr Informationen übermittelt, als nur den vom Filmteam gewollten Inhalt. Und bei Siegfried Kracauer erfahren wir, welche raumzeitliche Einheit die Filmgeschichte beschreiben kann und warum und wie Filme eine gesellschaftliche und historische Relevanz besitzen.

2.1 Film als Gegenstand der Geschichtsschreibung

Filme können nach Meinung von Rainer Rother in mehrerer Hinsicht Gegenstand für die Geschichtsschreibung sein. So können sie einerseits als Quelle, als ein Bestandteil historischer Überlieferung aufgefasst werden, die eine spezifische Aussagekraft besitzen und nach denen man sie befragen kann. Andererseits besteht die Möglichkeit mit historischem Filmmaterial einen neuen Sachverhalt darzustellen. Durch Zusammentragen von filmischem Archivmaterial, das neu geschnitten und dadurch eine neue narrative Handlung erhält, entsteht ein so genannter Kompilationsfilm, „sie sind Darstellungen geschichtlicher Sachverhalte“²² [Hervorh. im Original]. Die Bilder werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang in eine neue Form gebracht. Und drittens können mittels Film historische Ereignisse auf eine populäre Art und Weise präsentiert werden. Die Filme geben dadurch Aufschluss über den gewählten Zugang der Entstehungszeit zur dargestellten Epoche.

Keine der drei genannten Varianten kommt jedoch als Reinform vor. Filme als Quelle müssen daher auch immer als Darstellungen untersucht werden, die nicht nur als Belege für historische Ereignisse gelesen werden müssen, sondern auch als Belege bestimmter Absichten. Kompilationsfilme geben immer auch Aufschluss über die Herstellungszeit, sie verraten uns etwas über die Perspektive, die zur jenen Zeit vorherrschte. Daher sind sie zeittypisch und von der jeweiligen Gesellschaft oder deren Tendenzen abhängig.

Nur selten werden Filme als Quelle in der allgemeinen Geschichtswissenschaft berücksichtigt. Angesichts der Bedeutung des Mediums Kino und Fernsehen im 20. Jahrhundert scheint dies etwas erstaunlich. Dies kann jedoch nach Ansicht von Rainer Rother nicht mit einer theoretischen Legitimation erklärt werden, sondern nur mit der Tradition des Faches Geschichte. In Anlehnung an Siegfried Kracauer bezeichnet Rainer Rother die Filmgeschichte als „Mikro-Geschichte“, die unter

²² Rother, S.242.

der „Makro-Geschichte“ verdeckt bleibt. Was heisst, dass Filmgeschichte nur die Möglichkeit besitzt, eine kleine, raumzeitliche Einheit zu beschreiben und daher eine eher spezifische Fragestellung zulässt.²³

Die Interpretation der Gesellschaft anhand eines Filmes macht für Rother vor allem dann Sinn, wenn sie „unter den Bedingungen einer Studio-Produktion, sei es das klassische Hollywood-Kino, sei es das Kino unter Diktaturen, gemacht werden“.²⁴ Doch sieht er auch Möglichkeiten Autoren- und Experimentalfilme in Bezug zur Geschichtswissenschaft zu interpretieren, die einen, wie wir später von Marc Ferro hören werden, unabhängigeren und neuen Blick auf die Gesellschaft werfen können.

2.2 Inhaltsüberschuss von Filmen

„Geschichtsverfilmungen werden sowohl nach Aussage wie nach ihrer Machart beurteilt.“²⁵ So sieht Marc Ferro zwei Methoden, wie man sich mit Filmen auseinandersetzen kann, die sich mit geschichtlichen Ereignissen beschäftigen. Bei gleich bleibender Machart kann eine unterschiedliche Aussage festgestellt werden und umgekehrt.

Bei der Machart geht es darum zu überprüfen, ob die Rekonstruktionen der Ereignisse genau dargestellt sind. Stimmen beispielsweise Kostüme und Requisiten mit der damaligen Realität überein oder sind Dialoge glaubwürdig und der damaligen Zeit entsprechend eingesetzt? Die andere Methode, die Aussage betreffend, beschäftigt sich mit der Ideologie der Filme respektive der Filmemacher respektive des Filmemacherteams. So kann ein und dasselbe historische Ereignis von unterschiedlichen Standpunkten her betrachtet werden und dadurch unterschiedliche Aussagen besitzen, es ist also eine Frage der eingenommenen Perspektive. So kann die Verfilmung eines Krieges auf der Ideologie des Pazifismus oder der Rechtfertigung des Krieges fussen. Was gezeigt oder speziell prononciert oder eben nicht gezeigt wird, liegt im Einfluss des Filmemacherteams.

Weiter führt Mark Ferro aus, dass der Hauptunterschied zwischen Filmen nicht darin besteht, ob Geschichte im Film den Hintergrund oder den Gegenstand des Filmes bildet. Vielmehr besteht die Differenz darin, ob die Filme aus einer gängigen Denkströmung entstanden sind oder ob der Film einen unabhängigen Blick auf die Gesellschaft ermöglicht. Daraus folgend teilt er „Geschichtsfilme“ in drei Kategorien ein, nämlich:

- „Filme, die die Stereotypen von herrschenden oder unterdrückten Denkströmungen reproduzieren und die kein notwendiges Verhältnis zu den tatsächlichen gesellschaftlichen Beziehungen haben. Filme etwa, deren Handlung in Kolonien spielt, [...] oder auch Propagandafilme aller Art, solche, die eher *mit* der Geschichte umgehen, als dass sie aus einer gründlichen Analyse hervorgehen.“

²³ Rother, S.243.

²⁴ Rother, S.244.

²⁵ Ferro, S.18.

- „Filme, die ausgehend von einer rein cinematographischen Vorgehensweise eine vorhergehende Analyse reproduzieren: so geht Eisenstein vor, der in *Streik (Statschka, 1924)* eine filmische Transkription der marxistischen Analyse einer kapitalistischen Produktionsweise in einem speziellen Fall, in einer russischen Fabrik vor 1905, realisiert hat.“
- „Filme, die – ohne jede Parteilichkeit – einer grundsätzlichen Analyse der gesellschaftlichen und geschichtlichen Mechanismen vorangehen und die zugleich filmische Mittel im eigentlichen Sinne benutzen, um sich auszudrücken; wie zum Beispiel Fritz Lang in *M (1931)*: während er die Geschichte eines sexuell Irregeleiteten erzählt, beschreibt er das Funktionieren der Weimarer Republik.“²⁶

Eine Filmanalyse ist somit unabhängig vom filmischen Genre und von der Epoche, in dem ein Film spielt. Abhängig ist er jedoch von der Epoche und den Herstellungsbedingungen, in der ein Film entstanden ist. Ein Film über die Gegenwart kann nach Ferro die Vergangenheit besser analysieren als ein historisches Werk. Denn das filmische Bild bietet eine Inhaltsüberschreitung, die Ferro als Gegen-Geschichte bezeichnet. Es gibt für ihn nicht Reproduktion des Realen, also dessen, was der Kameramann für real hält. Ein Film enthüllt auch unabsichtliche Gesten, Gegenstände oder gesellschaftliche Verhaltensweisen. Weiter verweisen Gegen-Geschichten auf gesellschaftliche Strukturen und Organisationen. Und schliesslich gibt es Filme, „in denen der explizite Wille, die verborgenen Funktionsmechanismen einer Gesellschaft darzustellen [...], zur Realisierung eines Werks der Gegen-Geschichte führt, das die Kritik aller institutionellen Systeme auf sich zieht.“²⁷ Wenn Ferro von Gegen-Geschichte spricht, so spricht Siegfried Kracauer vom Sichtbarmachen von „verborgenen geistigen Prozessen“, die aus dem „Filme ans Licht treten.“²⁸

Weiter sieht Siegfried Kracauer in den Filmen die Möglichkeit einer Reflexion von psychologischen Dispositionen. Filme können den wahren Ausdruck eines gesellschaftlichen Lebens widerspiegeln. Warum? Er geht erstens niemals davon aus, dass Filme nur Produkt einzelner Personen sind, sondern vielmehr eines ganzen Kollektivs. „Da jeder Filmproduktionsstab eine Mischung heterogener Interessen und Neigungen verkörpert, tendiert die Teamarbeit auf diesem Gebiet dazu, willkürliche Handhabung des Filmmaterials auszuschliessen und individuelle Eigenheiten zugunsten jener zu unterdrücken, die vielen Leuten gemeinsam sind.“²⁹ Zweitens sind Filme an eine anonyme Menge gerichtet und sprechen sie an. Kracauer nimmt daher an, dass Filme einem breiten Massenbedürfnis unterliegen. Die Filmindustrie gibt den Leuten die Filme, die sie auch wollen und schauen gehen. So könnte man gemeinhin sagen, je grösser der Mitarbeiterstab und Erfolg des Filmes ist, desto schärfer

²⁶ Ferro, S.22f.

²⁷ Ferro, S.23f.

²⁸ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S.13.

²⁹ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S.11.

reflektiert dieser Film die Tiefenschichten der Kollektivmentalität der dazugehörigen Gesellschaftsgruppe – z.B. einer Nation. Dies verneint jedoch Kracauer und gibt an, dass es nicht auf die Popularität der Filme, sondern auf die Popularität der „bildlichen und erzählerischen Motive“³⁰ ankommt. Und für ihn besitzen diejenigen Motive am meisten Gewicht, die in jeweils allen Niveaus von Filmen auftauchen, also in so genannten zweit- und erstrangigen Filmen. Kracauer untersucht also Filme mit bestimmten Entstehungszeiten hinsichtlich deren transportierten Motive und schliesst daraus auf die psychologische Disposition einer Gesellschaftsgruppe.

2.3 Relevanz von *Roma* für die Geschichtsschreibung

Roma unterliegt nach der These von Kracauer einem breiten Massenbedürfnis. Bei Fellini handelt es sich nicht um irgendeinen Filmemacher. Fellini gehört zu den prominentesten und renommiertesten Filmkünstler des Weltkinos der Nachkriegszeit. Dies alleine ist Grund genug sich näher mit Federico Fellini zu beschäftigen. Mit insgesamt vier gewonnenen Oscars – für den jeweils nicht-englischsprachigen Film des Jahres – und einem fünften für sein Gesamtwerk ist „Fellini der erfolgreichste Regisseur der Filmgeschichte.“³¹

Nach Angaben von Fellini hatte *Roma* vor allem in den grossen Städten Erfolg, weniger jedoch in den Kleinstädten im Süden. Auch wenn ich keine spezifischeren Angaben mehr zur Rezeption des Filmes habe, so gehe ich davon aus, dass der Film *Roma* auch wegen Fellinis Berühmtheit zahlreiche Besuchern und Besucherinnen fand und noch heute finden lässt.

Beim Film *Roma* von Federico Fellini handelt es sich in doppelter Hinsicht um eine für die Geschichtsschreibung interessante Quelle. Er kann als Zeitzeugnis der frühen 1970er Jahre analysiert werden. Fellini hinterlässt uns mit seinem Werk daher die Möglichkeit einen Blick auf die damalige Gesellschaft mit ihren Themen zu werfen, die im Zuge der 68er Bewegungen nicht uninteressant zu sein scheint. Demgegenüber blickt er mit seiner Kamera auf vorangegangenen Zeiten zurück. Er beschreibt exemplarisch einen Teil seiner Kindheit in Rimini und zwar in der Phase der faschistischen Regimebildung in Italien. Einige Jahre später trifft der junge Fellini zum ersten Mal in Rom ein. Zu dieser Zeit setzt der Machtzerfall der Faschisten schleichend ein.³² Aus diesen Überlegungen kann es daher sinnvoll sein, sich mit dem Film *Roma* näher zu beschäftigen.

³⁰ Kracauer, Von Caligari zu Hitler, S.14.

³¹ Stichwort „Federico Fellini“ in: Das grosse Personenlexikon des Films, Bd2, Berlin, 2001, S.641.

³² Mattioli, Aram: Glossar zur Vorlesung IV, 29.04.2004. Vorlesung an der Universität Luzern im Sommersemester 2004 zum Thema „Gewalt und Massenkonsens. Das faschistische Italien 1922-1939“.

Natürlich könnte man den Film auch auf die Rekonstruktion der historischen Ereignisse hin untersuchen. Der Film scheint jedoch nicht den Anspruch an detailgetreuer Geschichtsvermittlung zu haben. Vielmehr steht die subjektive Sicht Fellinis auf die eigene Geschichte im Vordergrund und diese kann niemals genau rekonstruiert, geschweige denn nachgeprüft werden.

Anders verhält es sich mit der Aussage. Die Konstruktion seiner Geschichte kann durchaus verallgemeinert und mit anderem Quellenmaterial oder Untersuchungen überprüft werden. Hier scheint auch der wahre Wert der vorliegenden Quelle zu liegen.

Wie ich später näher erläutern werde, handelt es sich bei Fellinis *Roma* um ein Produkt eines unabhängigen Filmemachers, der nicht einer Maschinerie von Stereotypenvervielfältigung gehorchen muss. Auf der Suche nach Gegen-Geschichten im Sinne Ferros ist jeder Film geeignet, denn es kommt weniger auf die Kategorien der Filme an, als vielmehr auf das Sensorium und die Wahrnehmungskraft der Untersuchenden selbst.

3. *Roma*: Eine Analyseversuch

Das folgende dritte Kapitel versucht nun die oben erwähnten Theorien auf den Film *Roma* anzuwenden und näher zu beleuchten. Wie in der Einleitung angeführt, soll dies hinsichtlich des Strassenverkehrs geschehen.

Bis zu diesem Zeitpunkt habe ich vom Verkehr und von der Strasse gesprochen, ohne jeweils genauer anzugeben, was Interessantes sich für die Geschichtsschreibung hinter diesen Begriffen versteckt. Wenn Marc Bloch sagt, dass die Geschichtswissenschaft, die Wissenschaft „von den Menschen in der Zeit“³³ ist, so muss zuerst geklärt werden in welchem Masse der Strassenverkehr Einfluss auf den Menschen nahm und nimmt. Nach Christoph Maria Merki und Hans Ulrich Schiedt geht ohne den Strassenverkehr nichts und er begegnet uns „in der Politik, im Alltag, vor dem Haus und als Lärm manchmal im Haus; er bestimmt das Gesicht unserer Landschaft und die Qualität unserer Luft.“³⁴ Der Strassenverkehr ist also allgegenwärtig und macht ihn somit interessant für die Geschichtsschreibung. Zunächst interessiert mich die Frage, wie Fellini die Entwicklung des Verkehrs und dessen Einflussnahme auf die Menschen in *Roma* darstellt. Das zweite Unterkapitel versucht diese Darstellungen in Zusammenhang mit dem historischen Kontext und der Entstehungsgeschichte des Filmes zu bringen. Schliesslich werde ich im letzten Kapitel den Versuch starten, Rückschlüsse auf die Gesellschaft des realen Roms Anfangs der 70er Jahre zu ziehen.

³³ Bloch, Marc: Apologie der Geschichtswissenschaft oder der Beruf des Historikers, Stuttgart 2002, S.32.

³⁴ Merki, Maria Christoph; Schiedt, Hans-Ulrich: Strassenverkehrsgeschichte: Endlich etwas ins Rollen bringen. in: *traverse*, Zeitschrift für Geschichte, Zürich 2/1999, S.11.

3.1 Strasse und Verkehr in *Roma*

Julius Cäsar, römischer Feldherr, überschreitet am 10./11. Januar 49 v.Chr. den Rubikon und folgt dem Weg nach Rom um die alleinige Herrschaft über das römische Reich zu erlangen.³⁵ Ob Cäsar zu Fuss, hoch zu Ross oder mit einem anderen Transportmittel unterwegs war, wird nicht belegt. Nachahmend – gesehen in Fellinis filmischen Erinnerungen an Rom – überschreiten der kindliche Fellini, seine Klassenkameraden und der Lehrer ebenfalls den Rubikon gegen Rom zu. Nicht gewiss ist, ob Fellini wusste, dass Julius Cäsar der erste Verkehrspolitiker in Rom gewesen ist. Wenn nicht, handelt es sich dabei um einen feinen Zufall. Cäsar hat nämlich um 45 v.Chr. ein Gesetz erlassen, das die Stadt tagsüber von Wagen frei halten soll, um das Verstopfen der Strassen im antiken Rom zu verhindern. Nachts brachen dann die Lastwagen in die Stadt ein und trieben die Stadtbewohner aus ihrem Schlaf und nötigen Ruhe.³⁶ Und Cäsar war es auch, der in Rom die Einbahnstrassen eingeführt hat.³⁷ Wie gezeigt, bestand also bereits im antiken Rom Handlungsbedarf aufgrund des Verkehrsaufkommens.

Um 1930.³⁸ Wo Cäsar im Jahr 49 v.Chr. noch zu Fuss oder eben hoch zu Ross nach Rom unterwegs ist, so sind um 1930 drei Frauen mit dem Fahrrad unterwegs. Man sieht diese Frauen, Bäuerinnen, gekleidet mit Kopftüchern und Umhängen, ausgerüstet mit Sensen, Rücken- und Fahrradlasten mühsam über eine Naturstrasse fahren respektive gehen. Der Wind zischt über die Felder und der Himmel ist leicht bedeckt und dämmerig. Nebst dem Wind sind nur die Frauenstimmen zu hören. Das kurze Gespräch handelt von modernen Ernährungserrungen aus Amerika. Das Ganze spielt sich ausserhalb der Geburtsstadt Fellinis, in Rimini, ab.

Derweilen spielt sich in der gleichen Stadt eine andere Szene ab. Hier steht das Auto im Zentrum. Unter den Klängen verführerischer Musik vergnügt sich *die Gattin des Apothekers* – wie der Erzähler sie nennt – mit einem Mann in einem Auto. Hinter dem Auto sieht man eine Schlange wartender Männer, die sie zum Warten auffordert. Es herrscht ein stürmischer, scheinbar kalter Wind und trotzdem wirkt die Szene erotisch aufgeladen und dekadent. *Die Frau des Apothekers* verwandelt sich zur Messalina,³⁹ die rot eingehüllt frenetisch in einer Schar von antiken gekleideten Römern tanzt. Sie

³⁵ Stichwort „Cäsar“, in: Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden.

³⁶ Sonnabend, Holger: Stadtverkehr im antiken Rom. Probleme und Lösungsversuche. in: „Die alte Stadt“, Stuttgart/Berlin/Köln 3/1992, S.183-194.

³⁷ Lay, Maxwell G.: Die Geschichte der Strasse. Vom Trampelpfad zur Autobahn, Frankfurt am Main, New York 1994.

³⁸ Die Angaben, in welchen Jahren der Film spielt, stammen aus dem Drehbuch von Fellini. Fellini, Federico: Roma, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1977.

³⁹ Messalina (* um 25 n. Chr.; † 48 n. Chr.) gilt bis heute als sittenlos. Die mit dem römischen Kaisers Claudius vermählte Frau besass den Ruf, opulente und zügellose Orgien zu feiern. Sie soll auch mehrere Liebhaber gehabt haben. Stichwort „Messalina“, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Messalina> (18.10.2005).

scheint sich alle Männer vornehmen zu wollen, zumindest, wenn ich ihre Blicke über die wartende Schlange hinter dem Auto hinweg richtig zu interpretieren vermag.

Wir sehen hier also mindestens drei gegensätzliche Bilder: Zum einen das Missverhältnis zwischen den Einsatzbestimmungen der Fahrzeuge und ihren effektiven Einsatz, dann die Rolle der Frau. Schlussendlich das Verhältnis zwischen Land und Stadt.

Um 1939. Der jugendliche Fellini kommt mit dem Zug nach Rom und fährt mit einer überfüllten Strassenbahn weiter an seinen Bestimmungsort. Hier begegnen wir im Film zum ersten Mal einem Massentransportmittel auf der Strasse. Während dieser Fahrt sieht er die Basilika S. Maria Maggiore und die Porta S. Giovanni. Der Blick auf diese Kulturdenkmäler wird jedoch durch stromführende Leitungsdrähte und Leitungsmasten der Strassenbahn gestört. Wie feine Spinnennetze, die von einer Hausfassade zur anderen gespannt sind, durchziehen sie den Himmel. Es handelt sich also um elektronisch angetriebene Strassenbahnen. Man vernimmt in dieser Szene die Geräusche der Stadt, das Rauschen der Brunnen und das Geläute verschiedener Glocken. Von der Strassenbahn ist wenig zu hören. Anders verhält es sich mit einem davonfahrenden Lastwagen. Der Motor ertönt grell und aus dem Auspuff erscheint eine grosse, graue Rauchschwade.

Gleichen Tags am Abend beim Nachtessen in den Trattorien und Osterien sitzen Bewohner und Bewohnerinnen des Quartiers auf den Bürgersteigen beisammen und essen. Wie aus dem Nichts erscheint eine Strassenbahn und fährt Zentimeter nah an den essenden Leuten vorbei. Und ins Nichts scheint die Strassenbahn wieder zu verschwinden. Die Leute stören sich nicht ob dem Gestöhne, Getöse und Geläute der Bahn, sie sitzen ruhig und essen weiter. Ohne dass sie ihr eigenes Wort verstehen, reden sie trotzdem einfach weiter. Es mag erstaunen, dass man sich ob so viel Lärm und Unruhe nicht zu darüber zu stören beginnt, keiner jedoch dreht den Kopf zur Bahn um sein Unwohl kundzutun. Zur späten Stunde wird die Strasse durch Schweisslicht von Arbeiten an den Strassenbahnschienen erhellt. Bei den besagten Strassen handelt es sich um die Via Albalonga, die im Film gekennzeichnet ist durch enge Plätze und Strassen.

Der Verkehr dringt in die nächste Umgebung der Bevölkerung ein und bestimmt diese bis zu einem Teil mit, so zum Beispiel durch die Veränderung des Stadtbildes. Fellini unterscheidet zwischen elektrisch betriebener Strassenbahn und Benzin betriebenen Lastwagen, wobei sich die Bevölkerung an die mechanisierten Transportmittel gewöhnt haben.

Um 1943. Nebst all den Szenen von Strassen mit Verkehr zeigt Fellini auch Szenen, wo die Strassen frei von Fahrzeugen sind. Mitten im Krieg nach der Entwarnung eines Alarmes steigen die Besucher des *Teatrino della Barafonda* aus den Luftschutzkellern heraus und finden, wie gesagt, die Strassen leergefegt vor. Die entspannte Stimmung bei den Menschen und die Ruhe in der Umgebung des

Theaters, die nach dem Aufenthalt im Luftschutzkeller herrscht, findet mit dem Getöse von Flugzeugen und einfallenden Bomben ein jähes Ende. Zu sehen sind rennende, schreiende Personen und als einziges Fahrzeug einen mit Sirenen versehenen Rettungswagen des Roten Kreuzes.

Wenn alle möglichen Personen, die ein Fahrzeug fahren könnten, im Luftschutzkeller verweilen, so wird es schwierig Fahrzeuge auf der Strasse zu zeigen. Und wenn dann trotzdem eines auftaucht, so verwundert es nicht, wenn es sich dabei um ein Rettungsfahrzeug handelt. Kein Verkehr bedeutet daher in diesem Zusammenhang nichts Verheissungsvolles, es muss sich dabei um einen Ausnahmezustand, um einen Angstzustand handeln.

Um 1971. Fellini beschreibt die Einfahrt auf dem Autobahn-Ring nach Rom. Diese längere Sequenz des Filmes werde ich folgendermassen analysieren: Ich werde damit beginnen einen Gesamteindruck der Szene einzufangen, um dann zu beschreiben, was sich alles auf der Autobahn befindet, wer die Fahrzeuge steuert und welche Emissionen diese von sich geben. Anschliessend versuche ich darauf einzugehen, was und wen man am Strassenrand antrifft.

Beinahe durch die ganze Szene hindurch fällt der Regen in rauen Mengen, nur zu Beginn, als sich das Kamerateam bereit macht um die Ringstrasse zu befahren, um die hier beschriebenen Aufzeichnungen zu filmen, regnet es nicht. Es schüttet und das Wasser läuft den Windschutzscheiben und der Kameralinse entlang. Die Strassen stehen teilweise grossflächig unter Wasser. Der daraus entstehende Schmutz legt sich wie ein Teppich über diejenigen Stellen, die nicht unter Wasser sind. Das Ganze mutet an, als würde die Sintflut hereinbrechen. Unterstützt wird dieser Gedanke durch die Blitz- und Donnerschläge zum Schluss der Szene. Zum Geräusch des Regens fügt sich der Lärm aus den Fahrzeugen und der Fahrzeugführer hinzu. Man hört das Heulen der Motoren, das Gehupe der Hörner und die Sirenen der Polizeifahrzeuge. Fahrzeuglenker machen ihre Meinung, meist ungehobelt, lautstark kund. Die stark rauchenden und flammenden Schornsteine der Fabrikanlagen brummen in tiefen Tönen vor sich hin. Zwischendurch erkennt man die für Fellini typischen fantastischen und meist etwas surreal wirkenden Bilder. Beispielsweise entdeckt man in diesem Chaos einen übergrossen antiquarischen Spiegel, der sich auf einem Sattelschlepper befindet und nur durch eine Person gehalten wird. Der Himmel ist vorerst bedeckt und mit Nebel- und Rauchschwaden verhangen. Zunehmend wird es dunkler und die Nacht bricht ein und die Huptöne reichen bis ins Unerträgliche. Molochartig bewegt sich die Lawine der Dunkelheit und Fellingis Rom entgegen, in einer „höllische Vision.“⁴⁰

Der Lärm, der Regen und der unaufhörliche Zug der Fahrzeuge lassen die Szene als Apokalypse erscheinen.

⁴⁰ Fellini, Roma, S.63.

In diesem allgemeinen Zustand fallen einzelne Details auf, die jedoch immer dem Einfluss der oben beschriebenen Stimmung untergeordnet sind. Fellini schafft es der Szene einen Rahmen zu geben, in der sich Einzelstücke abspielen. Beispielsweise zeigen sich die Filmemacher selber auf dem Autobahn-Ring. In regelmässigen Abständen wird das Team in der Verstrickung des Verkehrs dargestellt oder auf den Punkt gebracht, sie sind Mitverursacher des Chaos. Dann sieht man ein weisses Pferd alleine auf der Strasse zwischen all den Autos, Lastwagen und Panzer galoppieren; niemand scheint diesen Umstand zu kümmern. Ein Mann erscheint mit einem Handwagen, derweilen sieht man, dass die Mittelleitplanken unterbrochen sind und ein Auto durch die entstandene Lücke die Spur und somit die Richtung wechselt. Parkende Autos auf der Strasse. Bei einem Unfallplatz liegen tote Kühe in ihren Blutlachen auf dem Asphalt und die Fahrzeuge sind dabei, in Flammen aufzugehen. Polizisten regeln den Verkehr und die Feuerwehr versucht die Brände zu löschen. Und nicht zu vergessen, das Filmteam stellt sich immer mittendrin dar. Wir sehen in einem Bus Fussballfans aus dem südlichen Neapel, der sich Richtung Rom bewegt. Aus Freude über das bevorstehende Spiel zünden sie Feuerwerkskörper. Von einem anderen Strassenverkehrsteilnehmer werden sie aufs heftigste beschimpft: „Ihr Dreckszigeuner! Ihr Hungerleider! Heute reissen wir euch den Hintern auf!“⁴¹

Mit einem filmischen Trick, der die Aufnahmen verschwommen und unkenntlich macht, wird der gefilmte Strassenverkehr zu einem Einheitsbrei, worin keine Details mehr festzustellen sind. Dann langsam erscheinen einzelne Fahrzeuge wieder aus diesem Brei und die Kamera lässt die Insassen der Fahrzeuge auf den Strassen des Zentrums Rom wieder erkennen. Man sieht Fellinis Römer und Römerinnen in ihren Fahrzeugen wartend, sprechend und wild gestikulierend. Draussen, auf der Strasse vor den Fahrzeugen, ist eine politische Demonstration in vollem Gange. Die Demonstranten zeigen Transparente mit den Aufschriften „SILICOTICI SARDI VOGLIONE LE COPERATIVE“⁴². Die Strasse und somit der Verkehr wird zu einem öffentlichen sozialen Raum, in dem sich einzelne Individuen aber auch Gruppen und sogar Institutionen, sei dies das Militär, die Kirche oder das Filmteam, begegnen und aufeinander prallen. Die Autobahn wird zum Raum für freie Meinungsäusserung.

Am Strassenrand warten die Prostituierten auf ihre Kundschaft. Sie harren mit ihren knappen Kleidern unter den Schirmen wie angewachsen aus. Ein Transvestit kommt ins Bild, wendet sich an die Filmcrew mit einer typisch italienischen Handbewegung, die so viel besagt wie: „Was wollt ihr denn hier?“. Man sieht bärtige Hippies mit langen Mänteln und langen Haaren vor einem Feuer stehen, das schwarzen, dicken Rauch dem Himmel empor steigen lässt oder sie versuchen per Anhalter nach

⁴¹ Fellini, Roma, S.59.

⁴² „Die Silikonarbeiter Sardiniens wollen Kooperativen“. Fellini, Roma, S.63.

Neapel oder Florenz zu kommen. Moderne und antike Bauruinen oder eben die bereits erwähnten Fabriken mit ihren riesigen, rauchenden Schornsteinen erheben sich am Rande der Ring-Autobahn. Weiter ist ein Geschäft zu sehen, das zerbrechliche Lampen und Gegenstände aus Glas verkauft. Überall sind Leuchtreklamen am näheren oder weiteren Strassenrand zu sehen.

Am Strassenrand scheinen sich die Themen und Aufgaben der Gesellschaft zu befinden und zwar in Form von sozialen Aussenseitern und Infrastrukturproblemen.

Schlusszene des Films um 1971. Es ist mitten in der Nacht und etwa fünfzig Motorräder mit ohrenbetäubendem und aggressivem Getöse kommen einer Brücke entlang auf die Stadt zu gefahren. Der Sprecher im Film wird mitten im Satz von dem Lärm unterbrochen. Ausser den Motorradfahrern ist niemand auf den Strassen zu sehen. Sie passieren einige beeindruckende Sehenswürdigkeiten und Kulturdenkmäler aus allen Epochen der Stadt Rom und fahren schlussendlich am Kolloseum vorbei um auf der Via Cristoforo Colombo sich im Dunkel der Nacht zu verlieren.

Wenn Fellini die gegenwärtigen Motorradfahrer durch die historische Stadt fahren und in der Zukunft verschwinden lässt, so macht er dadurch die lange Tradition der Stadt sichtbar und verbindet die vergangenen Epochen mit der Gegenwart und der Zukunft.

3.2 Fellini in der Entstehungszeit *Romas*

Um die besprochenen Filmsequenzen zu werten, muss zuerst in diesem Kapitel besprochen werden, welche Perspektiven Fellini in seinen filmischen Darstellungen einnimmt und welchen Ideologien er verfolgt. Wir dürfen jedoch in Ahnlehnung an Kracauer nicht vergessen, dass nicht der Filmregisseur alleine, sondern ein ganzes Team sich für das Produkt verantwortlich zeichnet. Da es sich bei *Roma* um ein autobiographisches Werk handelt, muss man Fellini jedoch besondere Aufmerksamkeit schenken. Dabei darf der historische Kontext, in welchem der Film entstanden ist, nicht fehlen.

3.2.1 Fellinis Ideologie

Lassen wir zuerst Fellini reden und zwar in seinem Film *Roma*. Ich gehe davon aus, dass Fellini als Darsteller die Meinung und Aussagen des realen Fellini abbildet. Oder etwas einfacher ausgedrückt, der reale Fellini spricht über seine Rolle im Film zu den Zuschauern und Zuschauerinnen. Und wie gesagt handelt es sich bei diesem Film um ein autobiographisches Werk und daher lässt der Film auch Rückschlüsse auf Fellini zu.

Fellini als Darsteller im Film grenzt sich sowohl von den Studenten und Arbeitern und von den konservativen Kräften ab. Einerseits wollen die konservativen Kräfte, im Film vertreten durch einen „echten Römer“, wie Fellini ihn nennt, dass Fellini die schönen Aspekte von Rom zeigt,

beispielsweise das historische Rom, die Bauten, die Denkmäler „und nicht die üblichen Schwulen, die üblichen Nutten“. Der „echte Römer“ ärgert sich über das Rom von heute mit all den Hippies, Vagabunden, Südländern, das im Begriff ist von all den Autos erstickt zu werden. Dieser Aufforderung kommt Fellini jedoch nicht entgegen, dazu reicht ein Blick in den Film, der all die Hippies, Vagabunden und den schmutzigen Verkehr zeigt. Andererseits fordern Studenten Fellini dazu auf, auch ihre und die Probleme der Arbeiter im Film zu behandeln. Fellini bestreitet nicht, dass es sich dabei um schwierige Probleme handelt und dass man dabei zusammenarbeiten müsste, um sie zu lösen. Im gleichen Atemzug fügt er jedoch hinzu, dass er leider nicht mal fähig sei, seine eigenen Probleme zu lösen und dass er auch keine Lust dazu habe, auf die Probleme anderer einzugehen. Fellini befindet sich also im Spannungsfeld zwischen der antibürgerlichen 68er-Bewegung und der entgegengesetzten, konservativen Kräften. Wobei wir gesehen haben, dass er sich weder von der einen noch von der anderen Seite instrumentalisieren lässt. Dies bestätigt Fellini in seinen Notizen selbst, in dem er angibt, dass er in seinen Filmen weder Methoden, Lösungen und auch keine Ideologien anbietet.⁴³ Er kann auch nach seinen Angaben weder Zorn noch Anteilnahme mimen, die er selbst nicht besitzt.⁴⁴

„*Ich habe noch nicht genügend Demut erlangt, um bei meinen Filmen von mir selbst abzusehen*“.⁴⁵ [Hervorh. im Original] Das ist ein weiterer Aspekt in Fellinis Schaffen: Er sieht sich mittendrin und betrachtet die Welt nicht von aussen. Er bezieht dadurch keine aussergesellschaftliche Position, die es ihm erlauben würde, die Gesellschaft aus einem ontologischen Punkt aus zu betrachten und danach zu beurteilen. Und auch hier finden wir im Film *Roma* ein Beispiel. Auf dem Autobahn-Ring sieht sich Fellini inmitten aller anderen Verkehrsteilnehmern mit all den angenehmen Seiten, aber auch Problemen des Verkehrs konfrontiert. Er steht im Stau, setzt sich den Emissionen aus und läuft Gefahr in einen Unfall verwickelt zu werden. Er trägt aber auch gleichzeitig dazu bei, dass das Chaos auf der Autobahn sich vergrössert. Federico Fellini kennt also die sozialen Mechanismen aus nächster Nähe und trägt sie mit. Er gehört als Teil zur molochartigen Lawine, die sich gegen Rom zu bewegt. Fellini kann in Anlehnung an Marc Ferro als ein unparteilicher Filmmacher bezeichnet werden, der seine eigenen filmischen Mittel zum Ausdruck gesellschaftlicher Mechanismen braucht. Das heisst, dass wir in *Roma* keine stereotypischen Denkströmungen finden werden, sondern einen unabhängigen und neuen Blick auf die Gesellschaft.

⁴³ Fellini, Federico: Aufsätze und Notizen, Hg. von Keel, Anna; Strich, Christian, Zürich 2002 (1974), S.191.

⁴⁴ Fellini, Roma, S.222.

⁴⁵ Fellini, Aufsätze und Notizen, S.195.

3.2.2 Historischer Kontext

Wie sieht das politische und wirtschaftliche Umfeld der Entstehungszeit des Filmes aus? Diese Frage wird uns folgend beschäftigen. Friederike Hausmann betitelt die Jahre zwischen 1968 und 1972 in ihrem Buch *Kleine Geschichte Italiens von 1943 bis Berlusconi*, als: *Ein Traum und das böse Erwachen*⁴⁶. Die Studentenbewegung mit Zentrum in Rom und Mailand zeigte sich in Italien, nebst wenig anderen Ländern, am heftigsten. Die Bewegungen gingen nicht nur von den Studenten aus, sondern sie wurde in Italien auch zur Arbeiterbewegung. Sie zog sich bis mindestens ins Jahr 1977 und nahm auf die ganze Gesellschaft Einfluss.⁴⁷ Gegen die „radikaldemokratischen und sozialistischen Forderungen“ der Studenten und Arbeiter machten sich „gesellschaftliche Kräfte, die sich durch die traditionellen demokratischen Institutionen“⁴⁸ nicht mehr vertreten fühlten, stark. Diese jedoch fanden ihre Ausdrucksform in blutiger Gewalt. Im Herbst 1969 sind mehrere Bomben an verschiedenen Orten hoch gegangen. Die Urheberschaft versuchte man den linken Gruppen in die Schuhe zu schieben. Erst viel später wurde geklärt, dass es sich dabei um faschistische Gruppen mit Verbindung zum italienischen Geheimdienst handelte. Es herrschte also ein Klima von Gewalt und Gegen-Gewalt.

Der Süden war von den Studenten- und Arbeiterbewegungen weniger berührt als der Norden. Was jedoch nicht heisst, dass der Süden um die Jahre 1970 von jeglichen Problemen befreit war. Im Vergleich zum Norden war der Süden auf einem erheblichen niedrigeren Entwicklungsniveau. Friederike Hausmann spricht daher von einem Nord-Süd-Gefälle. Viele an- und ungelernete Arbeiter in den Fabriken von Mittel- und Norditalien waren immigrierte Arbeiter aus dem Süden. Vor allem diese Arbeiter aus dem Süden waren es, die sich der Studentenbewegung angeschlossen hatten um daraus eine Studenten- und Arbeiterbewegung zu machen.

In den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts begann die Industrialisierung des Südens. Staatlichen Holdinggesellschaften wurden auferlegt, einen ganz bestimmten Teil ihrer Investitionen im Süden zu tätigen. Dieser Anteil lag vorerst bei vierzig, später sogar bis zu achtzig Prozent. Im Süden entstanden „gigantische Industrieprojekte“⁴⁹, die zum Teil auch verwirklicht wurden, wie Stahlwerke oder petrochemische Betriebe. Dass diese Betriebe im Süden schon bald Schwierigkeiten bekamen, hatte nach Hausmann mehr als einen Grund. Die Stahlindustrie und petrochemische Industrie geriet im Zuge einer internationale Krise ins strudeln und im Süden machte sich ein Kampf zwischen der neuen und der alten bürgerlichen Oberschicht um die Milliarden aus den besagten Holdinggesellschaften

⁴⁶ Hausmann, Friederike: *Kleine Geschichte Italiens von 1943 bis Berlusconi*, Berlin 2004, S.74-88.

⁴⁷ Allum, Percy: *Italian society transformed*. in: McCarthy, Patrick (Hg.): *The Short Oxford History of Italy. Italy since 1945*, Oxford 2000, S.11.

⁴⁸ Hausmann, S.83.

⁴⁹ Hausmann, S.201.

breit. Die neuen Notabeln, mit guten Beziehungen zu Rom, rangen sich mit ihren gefährlichen Partnern, der Mafia und der Camorra, durch.⁵⁰

In den fünfziger Jahren kann man in Italien von einem Wirtschaftswunder sprechen, an das sich in den sechziger und siebziger Jahre wirtschaftliche Dauerkrisen reihten. Der Staat half den privaten Grossunternehmern in schweren Zeiten damit, indem sie die Unternehmungen kauften und später, wenn die Wirtschaft wieder florierte, wieder veräusserten. Die mittleren und kleinen Betriebe unterstützte der Staat durch die Duldung von Steuerhinterziehungen, das Bezahlen von Sozialleistungen und mit einer äusserst laschen Umweltgesetzgebung. Auf Kosten der sozialen, kulturellen und nicht zuletzt der ökologischen Unzulänglichkeiten wird die Wirtschaft unterstützt.⁵¹

3.3 Der Verkehr als Spiegelbild der Gesellschaft

„Der Verkehr ist ohne Zweifel ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Ordnung.“⁵² So beginnt Maria Christoph Merki sein Kapitel *Strassenverkehr und Gesellschaft* im oben ausgewiesenen Text. Nach seinen Angaben werden durch die Wahl des Transportmittels und die Art seiner Benutzung gewisse Werte ausgedrückt, die weit über die kalkulierbaren Vor- und Nachteile eines Verkehrsmittels hinausgehen, die ihnen inhärent sind; das Verkehrsmittel als Statussymbol. Diese These impliziert bereits das Vorhandensein des Verkehrs und zielt mitten in die Deutung eines Phänomens. Der Umstand und die Art des Phänomens besitzt jedoch auch schon Aussagekraft.

Wo Verkehr vorhanden ist, müssen eine entsprechende entwickelte Gesellschaft und entsprechende Bedingungen für den Verkehr gegenwärtig sein. Es müssen also finanzielle, strukturelle, technische und soziale Voraussetzungen für den Verkehr verfügbar sein. Wenn der Verkehr als Teil im Film *Roma* thematisiert wird, so gehe ich davon aus, dass der Verkehr in der Entstehungszeit um die Jahre 1970 real vorhanden war. Daraus lassen sich für Rom und im weiteren Sinne auch für Italien gewisse Schlüsse ziehen. Beispielsweise kann davon ausgegangen werden, dass in der Entstehungszeit des Filmes Rom kein Schauplatz eines Krieges war. Dann wären die Strassen, entsprechend der Sequenz im Film, leer gelassen oder zumindest nur eingeschränkt vom zivilen Verkehr benutzt worden. Die Bewegungsfreiheit der zivilen Bürger und Bürgerinnen muss also grundsätzlich gewährt sein, damit überhaupt Verkehr „stattfinden“ kann.

Ich möchte hier nicht weiter über die Voraussetzungen des Verkehrs sprechen, denn dies würde den Umfang meiner Seminararbeit massiv sprengen. Ich werde daher im weiteren Verlauf davon

⁵⁰ Hausmann, S.201f.

⁵¹ Hausmann, S.195-197.

⁵² Merki, S.46.

ausgehen, dass der Verkehr vorhanden ist und dabei fragen, wie er sich in Fellinis *Roma* zeigt, und was sich aus diesen Darstellungen schliessen lässt.

3.3.1 Gegensätze

Nach Christoph Maria Merki werden also durch die Wahl des Transportmittels und der Art seiner Benutzung Werte ausgedrückt. Diese können natürlich auch über das Medium Film verbreitet werden. Zwei Szenen, die in der gleichen Zeit spielen und im Film kurz aufeinander folgen, scheinen mir günstig für eine Wertanalyse zu sein. Es handelt sich um die Szene mit den drei Frauen auf dem Fahrrad und die Szene mit Messalina. Aus einer derartigen Analyse lassen sich, in Anlehnung an Rainer Rother, nicht nur Werte für die dargestellte Zeit ablesen, sondern ebenfalls für die Entstehungszeit, die die Perspektive des Filmes bestimmt.

In beiden oben ausgeführten Szenen spielen Frauen die Hauptrollen im Film. Männer übernehmen nur die Rollen von Statisten, sei dies eben als wartende Liebhaber hinter dem Wagen oder als Schar antiker römischer Figuren. Figuren, die nicht nur stumm, sondern auch bewegungslos dargestellt sind. Die Rolle der Frau und die Funktion der Fahrzeuge unterscheiden sich in den beiden Szenen jedoch auffallend. So sehen wir die Frau als arbeitende Person da und als zu begehrende Person dort, das Fahrrad als Lastentransportmittel hier und das Auto als Lustort da. Grotesk wirkt aber erst das Verhältnis zwischen den Fahrzeugen und dessen effektiven Einsatz. Wo in ländlicher Gegend, unter eher armen Verhältnissen, die Frauen ihre Landwirtschaftsprodukte und -geräte mit dem Fahrrad transportieren, dies nicht zuletzt auf schwierigen Strassenverhältnissen, so vergnügt sich die Frau in der Stadt im Auto sogar mit mehreren Herren.

Einerseits scheint die Frau traditionelle Werte zu bewahren. In diesem Sinne machen sich die drei Frauen über die neuen Ernährungserrungen aus Amerika lustig. Andererseits scheint die Frau zu erwachen, ihre Bedürfnisse wahrzunehmen und aus dem Schatten der Männer herauszutreten, wie dies Messalina tat. Dieser Gegensatz findet auch Thema in der Stundenbewegung der 1968er Jahre. Nach Angaben von Percy Allum handelt es sich bei dieser Bewegung um die Gesamtheit einzelner Bewegungen. Und einer dieser sozialen Bewegung war die Frauenbewegung: „The students’ revolt which shook the western world in the late 1960s had its counterpart in Italy. Indeed, in Italy it gave rise to series of social movements (students, workers, women, youth, etc.)“⁵³

Hier könnte ich weitere Gegensätze angeben, die im Film thematisiert werden. So beispielsweise das Nord-Süd-Gefälle, das sich in den Beschimpfungen der Neapolitaner oder in den Forderungen der Streikenden zeigt. Das Auflehnen der jugendlichen Studenten gegen die konservativen Kräfte,

⁵³ Allum, S.26.

widerspiegelt die Szene im Park, wo sich der „echte Römer“ für eine positive Darstellung der Stadt Rom in *Roma* stark macht.

3.3.2 Ökologie

Als eigentliche Gegen-Geschichte nach der These von Marc Ferro kann die Veränderung des Stadtbildes angeführt werden. Der Strassenverkehr mit all seinen Auswirkungen nimmt nämlich Einfluss auf das Stadtbild. Hier soll nur ein Beispiel angeführt werden. Vor dem Hintergrund antiker und katholischer Kulturdenkmäler sieht man moderne Errungenschaften wie eben die stromführenden Leitungsdrähte und –masten der Trambahnen. Ein einziger Blick zeugt von mehreren Epochen in der Geschichte Roms. Der Strassenverkehr wird somit Teil des Stadtbildes, der Kulturdenkmäler und somit Teil der Gesellschaft.

Dass der Verkehr ein integrierter Teil der römischen Gesellschaft ist, zeigt Fellini auch an Hand der Trambahn, die er in das Leben der Stadtbevölkerung einbettet. Er zeigt eine etwas ambivalente Beziehung zur Strassenbahn. In Bezug zu den Menschen erscheint das Tram als laut und ungemütlich. Dies ist jedoch die Sichtweise von aussen, die Römer scheinen sich gut damit arrangiert zu haben und nehmen die Strassenbahn nicht wahr. Vergleicht man das Tram mit dem Lastwagen, so wirkt dieser lauter und er wird rauchend gezeigt.

Wenn ich vom Verkehr als Moloch spreche, so muss ich nun etwas genauer angeben, was ich damit eigentlich meine. Nach dem Fremdwortduden handelt es sich bei einem Moloch um eine „grausame Macht, die immer wieder Opfer fordert und alles zu verschlingen droht.“⁵⁴ Diese „grausame Macht“ erscheint im Film als schadstoff-, staub- und lärmproduzierende Blechlawine. Sie beschränkt sich nicht nur auf eine einzelne Strasse, sondern pflanzt sich von Strasse zu Strasse weiter und dringt bis in die Tiefen der Stadt Rom ein. Die Macht, die der Verkehr besitzt, entfaltet sich also erst in der Gesamtheit des Verkehrs und scheint allgegenwärtig zu sein. Und wenn Fellini in der Schlusszene die Motorradfahrer in die Weiten des Nichts fahren lässt, so scheint es nicht absehbar zu sein, welches Machtpotential im Verkehr noch steckt.

Opfer in einem direkten Sinne sind natürlich all diejenigen, die auf der Strasse zu Schaden kommen. Dabei handelt es sich jedoch für den einzelnen Verkehrsteilnehmer und Verkehrsteilnehmerinnen um ein kalkulierbares Risiko, das nach Meinung von Christoph Maria Merki bereits internalisiert ist.⁵⁵ Opfer ist jedoch auch die ganze Gesellschaft und die Natur. Fellini lässt in seinem Film in einem Unfall Kühe sterben. Ich sehe diese Kühe als Symbol für die ganze Natur, die durch Schadstoffbelastung und Strassenbau zu bluten hat. Ebenso bezahlt die Gesellschaft, die mit dem

⁵⁴ Stichwort „Moloch“, in: Duden (in 12 Bd.). Das Fremdwörterbuch, Bd 5, Edition 7, Hg. von der Dudenredaktion, Mannheim, 2001.

⁵⁵ Merki, S.47.

Verkehr zu leben hat, auch wenn einzelne Personen selbst keine Fahrzeuge besitzen. Denn wer lebt schon gerne in einer Stadt, in der die Strassen voll gestopft mit Autos und Lastwagen sind und die Huptöne niemals versiegen?

Federico Fellini lässt die Schlussekunden der Szene auf dem Autobahn-Ring von Donner- und Blitzschlag begleiten. Die Huptöne und das Rauschen des Regens steigern sich ins Unermessliche. Blaulichter der Polizei und Blitzlichter vom Himmel wechseln sich ab. Es herrscht eine Weltuntergangsstimmung. Der Verkehr scheint tatsächlich alles verschlingen zu wollen. In seinen Notizen zum Film meint Fellini dazu: „Ich bin der Ansicht, dass alle Umweltprobleme, alle Neurosen, alle Weltuntergangsstimmungen sich im Verkehr manifestieren.“⁵⁶

Der etwas gar pessimistische Blick von Fellini auf den für ihn zwecklosen Verkehr⁵⁷ lässt sich daraus erklären, dass in Italien während der Entstehungszeit eine „äusserst lasche[n] Umweltgesetzgebung“⁵⁸ vorherrscht.

3.3.3 Strasse als Sozialraum

Die Strasse scheint, nebst dem Transport von Güter und Mensch, mindestens eine weitere Funktion zu besitzen, nämlich die Strasse als Lebensraum, als öffentlicher Sozialraum. Die Strasse wird zum erweiterten Wohnraum, wo man sich trifft und miteinander spricht. Er wird also zu einem Begegnungs- und Kommunikationsort. Schön gezeigt in der Szene, wo sich der jugendliche Fellini auf die Strasse von Rom begibt, um in den Trattorien und Osterien mit den anderen Leuten aus dem Quartier zu essen. Diese Szene erweckt in mir die Assoziation, als ob ich in ein riesiges Wohnzimmer schaue, wo alle sich gegenseitig kennen und miteinander verkehren. Unterstützt wird der Eindruck dadurch, dass man wahrnimmt, dass diese Szene in einer Studiohalle gedreht wurde. Somit werden die Grenzen des Sozialraumes durch die Halle fassbar werden.

Über die Strasse gelangen wir aber auch von einem Sozialraum zum nächsten, was wiederum Menschen zusammenbringt und verbindet. Obwohl es sich in *Roma* schwierig gestaltet von einem Ort zum nächsten zu kommen. Was als Zeichen für die Schwierigkeit gedeutet werden kann, die es zu überwinden gilt, wenn sich zwei gegensätzliche Lager nähern möchten. Dass dieser Weg aber auch mit Freuden verbunden sein kann, stellt Fellini anhand der Prostituierten am Strasserand dar.

Zudem scheint die Strasse die gesellschaftliche Ordnung nicht zu akzeptieren. Ob nun reich oder arm, ob Angehöriger der kirchlichen Obrigkeit oder Träger politischer Würden, alle stehen im Stau und müssen warten. Der Verkehr besitzt eine sozialregulierende Wirkung.

⁵⁶ Fellini, *Roma*, S.220.

⁵⁷ *ibid.*

⁵⁸ Hausmann, S.197.

4. Schlussbetrachtungen

Die Rolle der Autos, der Fahrzeuge und allgemein des Verkehrs nehmen in den drei unterschiedlichen Perspektiven im Film *Roma* eine jeweils eigene Funktion ein. So benützt Fellini in seinen Darstellungen von Rimini Fahrzeuge um Werte und Grundhaltungen zu transportieren, es handelt sich dabei also um Statussymbole. Die Transportmittel besitzen somit keinen Selbstzweck in diesen Szenen, vielmehr werden sie als Hilfsmittel für eine filmische Darstellung benutzt. Einige Jahre später in Rom, wo sich Fellini in seiner Jugendzeit aufhält, werden einzelne Transportmittel untereinander verglichen und bewertet. Ich bin der Ansicht, dass die Strassenbahnen gegenüber den Lastkraftfahrzeugen positiver bewertet werden. Zudem wird der Stadtverkehr in Beziehung zur römischen Gesellschaft gestellt. Die Prominenz der Transportmittel nimmt also im Film laufend zu und gipfelt in den Darstellungen in den 1970er Jahren. Da werden die Fahrzeuge als einzelne Objekte nur noch marginal wahrgenommen. Aus der Verschmelzung vieler einzelner Fahrzeuge entsteht die ausgeführte apokalyptische Lawine, die kein Vergleich für ihre Problematiken mehr benötigt.

Wir sehen also eine zunehmende Wichtigkeit der Fahrzeuge im Film, die mindestens zwei Ursachen hat. Erstens nimmt im Laufe des 20. Jahrhunderts die Bedeutung der Fahrzeuge stetig zu. Kurt Möser spricht sogar von einem „Weg in die Autogesellschaft“.⁵⁹ Obwohl sich Möser auf Nachkriegsdeutschland konzentriert, ist dies auch auf Italien übertragbar, denn auch dort bezeichnet man die 1950er Jahren als Wirtschaftswunder⁶⁰ und wo die Wirtschaft floriert, ist eine wichtige Bedingung für den Kauf von Autos gewährleistet. Ein zweiter Grund für die Wichtigkeit der Fahrzeuge im Film ist der Perspektivenwechsel von der Provinzstadt Rimini auf die Weltstadt Rom. Niemand wird bestreiten, dass sich in grossen Städten mehr Verkehr befindet als in kleinen. In den Verkehrsdarstellungen zeigt sich Fellini, wo möglich, mitten drin. Somit wirkt er als Verursacher und als Betroffener des Verkehrs zugleich.

Er thematisiert seine Person inklusive Standpunkte und gibt dabei an, dass er nicht Partei ergreifen will. Was ihm meiner Meinung nach auch gelingt. Das scheint jedoch gar nicht so einfach zu sein, denn die Zeit, in der der Film entsteht, ist eine Zeit vieler Gegensätze. So beispielsweise die Gegensatzpaare Frau/Mann, Nord/Süd oder politisch links/rechts. Er beleuchtet sehr wohl diese Themen, wertet jedoch nicht über das eine noch über das andere.

Wo sich gegensätzliche Meinungen herausgebildet haben, da fand bereits eine Sensibilisierung der Gesellschaft auf eine Problematik statt. Dort braucht es keinen speziellen Startimpuls mehr eines

⁵⁹ Möser, Kurt: Geschichte des Autos, Frankfurt/New York 2002, S.198.

⁶⁰ Hausmann, S.195.

Filmmachers. Diesen Startimpuls jedoch benötigen die Natur- und Umweltschutzbewegung 1970 noch. Für diese Bewegung macht sich Fellini stark und zeigt mit seinen Möglichkeiten als Filmmacher, wie er den Zustand und die Entwicklung in die Zukunft des Verkehrs sieht. Wobei für ihn der Verkehr Symbol für „alle Umweltprobleme, alle Neurosen, alle Weltuntergangsstimmungen“⁶¹ steht. Obwohl sich mit dem „Club of Rome“, der 1968 gegründet wurde und zum Ziel die „gemeinsame Sorge und Verantwortung um bzw. für die Zukunft der Menschheit“⁶² hat, gibt es noch keinen starken Gegenpol zum Verkehr nach Fellinis Vorstellungen.

Dabei vergisst er aber nicht, dass die Strasse und der Verkehr durchaus sein Gutes besitzen und für soziale Begegnungen sorgen können. Zudem behandelt der Verkehr jeden gleich, ob nun reich oder arm, mächtig oder machtlos. Die Strasse selbst wertet nicht.

⁶¹ Fellini, Roma, S.220.

⁶² Stichwort „Club of Rome“, in http://de.wikipedia.org/wiki/Club_of_Rome (18.11.2005).

5. Quellen- und Literaturverzeichnis

5.1 Quellen

5.1.1 Filme

Roma (Fellini's Roma). Italien/Frankreich 1972. Regie: Federico Fellini. Buch: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Kamera: Giuseppe Rotunno. Ausstattung: Danilo Donati. Produktion: Ultra Film/Les Productions Artistes Associés. Darsteller: Peter Gonzales, Fiona Florence, Marne Maitland, Federico Fellini, Anna Magnani, Gore Vidal

5.1.2 Texte

Fellini, Federico: Aufsätze und Notizen, Hg. von Keel, Anna; Strich, Christian, Zürich 2002 (1974)

Fellini, Federico: Julia und die Geister, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1974

Fellini, Federico: La Strada, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1977

Fellini, Federico: Roma, Hg. von Strich, Christian, Zürich 1972

5.2 Literatur

Allum, Percy: Italian society transformed. in: McCarthy, Patrick (Hg.): The Short Oxford History of Italy. Italy since 1945, Oxford 2000, S.10-41

Bachmann, Gideon: Federico Fellini. in: Gregor, Ulrich: wie sie filmen. Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart, Gütersloh 1966

Bloch, Marc: Apologie der Geschichtswissenschaft oder der Beruf des Historikers, Stuttgart 2002

Ferro, Marc: Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?, in: Rother, Rainer (Hg.): Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino, Berlin 1991, S.17-36

Hausmann, Friederike: Kleine Geschichte Italiens von 1943 bis Berlusconi, Berlin 2004

Kracauer, Siegfried: Geschichte – Vor den letzten Dingen, Frankfurt am Main 1971

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äusseren Wirklichkeit, Frankfurt am Main 1985, S.115-134

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main 1979, S.9-18

Lay, Maxwell G.: Die Geschichte der Strasse. Vom Trampelpfad zur Autobahn, Frankfurt am Main, New York 1994

- Mattioli, Aram: Glossar zur Vorlesung IV, 29.04.2004. Vorlesung an der Universität Luzern im Sommersemester 2004 zum Thema „Gewalt und Massenkonsens. Das faschistische Italien 1922-1939“
- Merki, Maria Christoph: Unterwegs in unwegsamem Gelände. Historische Strassenverkehrsforschung in der Schweiz. in: *traverse*, Zeitschrift für Geschichte, Zürich 2/1999, S.37-54
- Merki, Maria Christoph; Schiedt, Hans-Ulrich: Strassenverkehrsgeschichte: Endlich etwas ins Rollen bringen. in: *traverse*, Zeitschrift für Geschichte, Zürich 2/1999, S.11-13
- Möser, Kurt: *Geschichte des Autos*, Frankfurt/New York 2002
- Rother, Rainer: Film und Geschichtsschreibung, in: Bock, Hans-Michael; Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Recherche: Film, Quellen und Methoden der Filmforschung*, München 1997, S.242-246
- Seibt, Gustav: *Kampf um Rom*, Berlin 2001, S.258-273
- Sonnabend, Holger: Stadtverkehr im antiken Rom. Probleme und Lösungsversuche. in: *Die alte Stadt*, Stuttgart/Berlin/Köln 3/1992, S.183-194
- Stichwort „Cäsar“, in: *Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden*, Bd.2, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1992, S.187
- Stichwort „Club of Rome“, in: http://de.wikipedia.org/wiki/Club_of_Rome (18.11.2005)
- Stichwort „Federico Fellini“ in: *Das grosse Personenlexikon des Films*, Bd2, Berlin, 2001
- Stichwort „Messalina“, in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Messalina> (18.10.2005)
- Stichwort „Moloch“, in: *Duden (in 12 Bd.)*. *Das Fremdwörterbuch*, Bd5, Edition 7, Hg von der Dudenredaktion, Mannheim, 2001
- Stichwort „Neorealismus“ in: Rother, Rainer (Hg.): *Sachlexikon Film*, Reinbek bei Hamburg 1997, S.211-213
- Töteberg, Michael: *Federico Fellini*, Reinbek bei Hamburg 1989