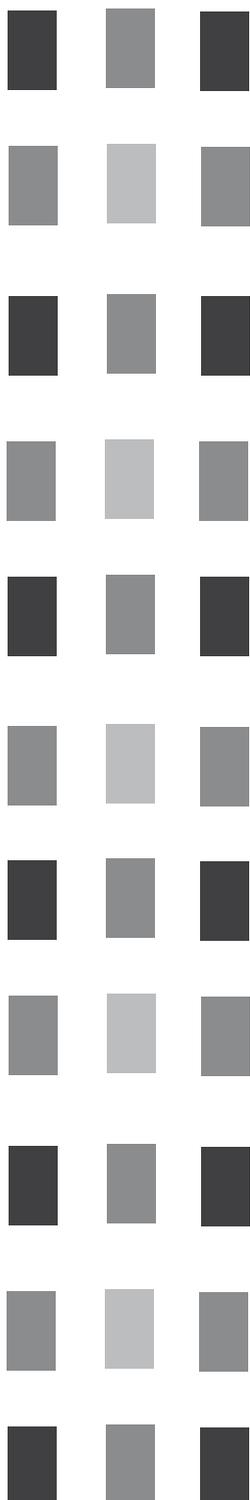


Der elektrische Schatten der Stadt

Andres Janser



1916 veröffentlichte die Zeitschrift *Der Städtebau* einen als „Anregung“ deklarierten Aufsatz von H. W. Jost.¹ Die Anregung zielte dahin, mit dem Mittel des Films von der Realität der Stadt zu lernen: Anders als die leblose Fotografie gestatte es nämlich der Film, durch den Wechsel der Aufnahme-standpunkte und durch die Verdichtung der realen Zeit einen über die Wirklichkeit hinausgehenden Eindruck zu vermitteln. Mit diesem Aufsatz wurde zum ersten Male der Gedanke der filmischen Vermittlung von Städtebau einem deutschsprachigen Publikum dargelegt. Dessen war sich Jost wohl bewusst, bemühte er sich doch hervorzuheben, dass der Film ein „wahrheitsgetreues Bild“ geben könne. Womit er es dem Fachmann ermögliche, „vom Sessel aus ein Bauwerk zu studieren“ – und dies in wenigen Minuten.

Solche Argumente sollten wohl auch die immer noch verbreitete Skepsis gegenüber dem Kino zerstreuen: Nach seinem Auftauchen am Ende des 19. Jahrhunderts war es rasch zu einem Massenmedium geworden. Zunächst „bloß“ eine populäre Unterhaltungsform, gewann der Film um 1910 allmählich an Ansehen und fand in der Folge auch Eingang in die Welt des Bauens. Einzelne Architekten ebenso wie Architekturhistoriker erkannten das Potenzial des bewegten Blickes, des bewegten Bildes und der Montage. Die Aufmerksamkeit für die Möglichkeit, mit Hilfe des Films sowohl einzelne Bauwerke als auch städtebauliche Tatbestände einerseits zu erkunden und darzustellen, andererseits zu imaginieren, diese Aufmerksamkeit weist seit diesen Anfängen unterschiedliche Intensitätsgrade auf. Aber die Aufmerksamkeit selber verschwand bis heute nie mehr völlig.

Das chinesische Wort für Kino bedeutet sinngemäß „elektrische Schatten“ und meint das flüchtige Aufscheinen der außerfilmischen Wirklichkeit auf der Kinoleinwand. Innerhalb dieses Schattens stehen im Folgenden Stadt und der Städtebau im Vordergrund. Dabei wird es zunächst um Spielarten des dokumentarischen Films gehen, danach auch um den Spielfilm. Das zeitliche Ende wird in den sechziger Jahre liegen, als das Fernsehen zwar bereits eine Realität war, gleichzeitig der Film aber noch Film. Und jedenfalls noch nicht Video, bei dem – anders als beim Film – der chronologische Ablauf von Anfang bis Ende nicht mehr zwingend ist.

Kritische Bestandsaufnahmen

Zum Beleg für seine These, dass der Film ein wahrheitsgetreues Bild der lebendigen Stadt geben könne, schilderte Jost eine filmische Fahrt durch das Brandenburger Tor und die Straße Unter den Linden in Berlin. Der Torbau könnte demnach auf einer in Realzeit festgehaltenen Fahrt in zeitlich rascher Folge sowohl von Nahem in seinen Details

als auch aus der Distanz und im Kontext wahrgenommen werden. Dazu gesellt sich die Möglichkeit von Aufnahmen zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten, von Menschen belebt oder für sich alleine. Jost sah im Film ein Instrument zur Erlangung unwiderlegbarer Argumente, um etwaige „Postkartenschönheiten“ als solche zu entlarven: Das neue Medium sollte eine vielschichtiger Grundlage für die Beurteilung von Bauwerken liefern.

Josts sprachliche Schilderung erinnert an die schon in der Frühzeit des Kinos entwickelte Praxis, die Kamera auf eine Lokomotive, eine Straßenbahn oder eine Kutsche zu postieren und städtische Räume in der Bewegung zu zeigen. Solche Straßenszenen waren in den zehner Jahren auch bei den entwickelteren Formen filmischen Erzählens eine wichtige Attraktion.² Für das damit verbundene ästhetische Potenzial des Films prophezeite Jost ein Interesse auch bei einem rein künstlerisch genießenden Laienpublikum, das sich dereinst zum „Architekturkonzert“ im Kino einfinden werde, in expliziter Abwandlung von Goethes Charakterisierung der Architektur als „verstummte Tonkunst“.

Auch Bruno Taut forderte in jenen Jahren die Verwendung des Films für kritische Bestandsaufnahmen von Bauten und städtischen Kontexten.³ Zum wohl ersten deutschen Praktiker dieser filmischen Gattung sollte aber der Kunsthistoriker Hans Cürlis werden. Dessen didaktische Ambitionen führten ihn dazu, sich auf Kultur- und Lehrfilme zur Kunstgeschichte und zur zeitgenössischen Kunst zu spezialisieren. Neben *Der Geist der Gotik* (1924), bei dem Cürlis sich wohl von Karl Schefflers 1918 erstmals erschienenem gleichnamigem Bestseller inspirieren ließ, entstand so die *Geschichte der Deutschen Siedlung 1860–1922* (1922) über die Frage von Stadt und Wohnstadterweiterung.

Aber insgesamt blieben aufklärerische Filme über städtebauliche Themen vorerst meist Projekt, wie Oskar Kalbus 1922 in *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht* notierte.⁴ Seine sachkundige Darstellung bietet eine weiterhin gültige Übersicht über die Frühgeschichte dieses Zweigs der Filmproduktion in Deutschland. Wobei man allerdings nicht übersehen kann, dass Kalbus damit auch eine Propagandaschrift für das noch neue Genre des Lehrfilms vorlegen wollte. Darin hielt er fest, dass der wiederholt geäußerte Gedanke, Architektur und Stadt im Film darzustellen und zu erläutern, bis dahin nicht aufgegriffen worden sei. Die Ursache für diese Zurückhaltung sah Kalbus in den Eigenschaften des Mediums selbst begründet, die seiner Meinung nach gegen die Verfilmung von Bauten sprachen.

Kalbus bezog sich auf Josts erwähnten Aufsatz, dem er entgegenhielt: „Die Baudenkmäler durch den Aufnahmeapparat von unten nach oben, von

der einen Seite nach der anderen abzutasten, scheint mir schon deshalb unkünstlerisch und unwirklich, weil die Baudenkmäler im Film zu schweben und zu schaukeln anfangen und durch die Bildausschnitte überhaupt an Gesamtwirkung verlieren.“⁵ Ob diese Aussage auf einer konkreten Rezeptionserfahrung beruhte, ist allerdings unklar, denn Kalbus nannte keine Filme, in denen die erwähnten Phänomene aufgetreten wären. Das Argument, Bildausschnitte schaden der Gesamtwirkung, zeugt jedenfalls von wenig Vertrauen in die Möglichkeiten der Kameraführung und der filmischen Montage, bei der eine „Gesamtwirkung“ meist erst in der Sequenz entsteht.

Imagination der Zukunft

Während Bestandsaufnahmen aber durchaus entstanden, ließen Imaginationen von zukünftigen Städten zunächst auf sich warten. Zwar hatte der US-amerikanische Literat Vachel Lindsay schon in *The Art of the Moving Picture*, seinem frühen Beitrag zur Filmtheorie von 1915, vorausblickend gefordert: „Die Architekten werden Werbefilme verschicken, die nicht nur ein zukünftiges Cincinnati, Cleveland oder St. Louis skizzieren, sondern es wird auch möglich sein, ganze Länder und Staaten auf einmal zu planen.“⁶ Doch machte Lindsay keine Angaben dazu, wie er sich diesen filmischen Planungsprozess technisch vorstellte. Im gleichen Jahr entstand allerdings mit *A Tale of Two Cities* ein frühes, vielleicht erstes Beispiel eines prospektiven Städtebaufilms, der sich an die breite Öffentlichkeit richtete.⁷ Diese filmische Umsetzung des Plan of Chicago von Daniel H. Burnham und Edward H. Bennett, der anfangs der zehner Jahre in gedruckter Form erschienen war, können wir aber leider nicht beurteilen, weil sich wie bei den erwähnten Filmen von Hans Cürlis keine Kopie erhalten hat.

Der erste ausführliche Versuch eines filmischen Blickes in die städtebauliche Zukunft kam erst 1929/30 zustande, als die Planer Maximilian von Goldbeck und Erich Kotzer *Die Stadt von morgen* initiierten und realisierten. Im Laufe einer dreiviertel Stunde und mit zahlreichen Zwischentiteln wird die Notwendigkeit vorausschauenden Handelns betont. Die filmische Form beruht auf der Verbindung von Realaufnahmen und animierten Zeichnungen, für die der talentierte Trickfilmer Svend Noldan verpflichtet wurde.

Auf die ungesunden Bedingungen und die Gefahren in funktional durchmischten Stadtvierteln einer ungenannten Großstadt – Kinder spielen auf verkehrsreichen Straßen, Fabriken verpesten die Luft – antworten gegen Ende des Films durchgrünte, lichtdurchflutete Quartiere des Wohnens und der Erholung. Diese beiden Pole wurden überwiegend in Berlin gedreht. Dazwischen werden anhand einer prototypischen Stadt mittlerer



1–4 | Fotogramme aus „Die Stadt von morgen“, Regie: Svend Noldan, Deutschland 1930

Größe unkontrolliertes Wachstum und geordnetes Wachstum einander gegenübergestellt. Der als Trickfilm präsentierte Lösungsvorschlag sieht eine Stadt von begrenzter Grösse vor, in der die Gebiete für Verkehr, Arbeit, Wohnen und Erholung getrennt sind. Die Planung hat rechtzeitig „HALT!“ zu rufen, so dass – nach damals durchaus aktuellen Vorstellungen – Trabantenstädte in einiger Entfernung der nun zentralen Stadt angeordnet und durch ein Transportsystem untereinander und mit dieser verbunden werden können.

Die Stadt von morgen wurde außer in Deutschland auch in zahlreichen anderen Ländern gezeigt, meist vor Fachpublikum. Fast alle Kritiker begrüßten die Verwendung des Mediums für die Städtebaupropaganda und bezeichneten die konkrete filmische Umsetzung als geglückt; allerdings fand der weitgehende Verzicht auf optische Belebung durch Kontrastierungen nicht durchweg Zustimmung. Tatsächlich blieben die Autoren im wörtlichen Sinne auf Distanz und verzichteten auf filmische Mittel wie einen Flug über die Stadt, einen markanten Wechsel der Blickrichtung oder gar auf perspektivische Ansichten von Stadträumen aus Augenhöhe. Gerade die ausführlichen gezeichneten Sequenzen, auf denen die Wirkung des Films stark beruht, bleiben somit bei aller zeichnerischen Dichte einigermaßen abstrakt. Dies wurde aber von den Autoren als Voraussetzung für die sachliche Anschauung erachtet und der damit einhergehende Verzicht auf eine größere Eindringlichkeit in Kauf genommen: Solche Elemente hätten formale Einzelaspekte der idealen Stadt zu sehr in den Vordergrund geschoben und wären nebenbei technisch aufwändig gewesen.

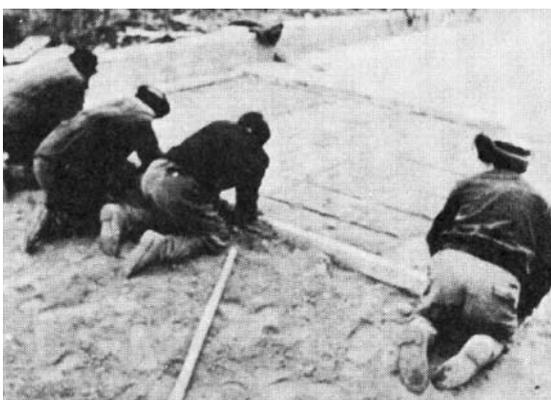
Mit seiner elaborierten Tricktechnik und dem abgestimmten Maß an optischer Variation war *Die Stadt von morgen* ein gültiger Versuch, die spröde Materie der Planung mit den zur Verfügung stehenden filmischen Mitteln anschaulich zu machen. Es ist deshalb nachvollziehbar, dass der Film noch in den fünfziger Jahren sowohl als bedeutende Pioniertat gewürdigt als auch als filmisches Vorbild rezipiert wurde.

Mit *The City* für die New Yorker Weltausstellung von 1939 und den deutschen, britischen oder italienischen Filmen im Rahmen der Planungen nach dem zweiten Weltkrieg entstand später eine ganze Reihe von aufklärerischen Filmen zur Zukunft der Stadt. Man kann nicht behaupten, dass das Publikum in Massen in die kommerziellen Kinos geströmt wäre, um Stadt „an sich“ zu sehen, wie dies in den zehner Jahren erträumt worden war. Das war allerdings auch nicht beabsichtigt, richteten sich die Filme doch an ein begrenztes Publikum und an bestimmte Spielstellen. Entsprechend war die filmische Form auf didaktische Eingängigkeit und inhaltliche Eindeutigkeit angelegt.

Die Macht des Wortes

Die erwähnten frühen Autoren verbindet, dass sie sich auf das Bild und dessen fotografischen Realismus konzentrierten. Dies, obwohl ja auch der so genannte Stummfilm kaum je tonlos war. Und obwohl Sprache in der Form von Zwischentiteln ebenfalls kaum je fehlte. Natürlich war das Bild in seiner Bewegtheit das aufregend Neue des jungen Mediums und erhielt entsprechend große Aufmerksamkeit. Darüber hinaus aber ist eine Formulierung wie die von H. W. Jost charakteristisch, wonach im erzählenden (Stumm-) Film die Handlungen des Helden üblicherweise mittels Texten erläutert würden, um nachvollziehbar zu sein, während die Architektur „ganz Erscheinung“ und damit in der visuellen Wahrnehmung unmittelbar verständlich sei.⁸

Der französische Filmmacher Chris Marker falsifizierte solche idealistischen Vorstellungen in *Lettre de Sibirie* (1958): Das gut sechzigminütige Werk, das das Genre des Essayfilms mitbegründete, führt vor Augen und Ohren, dass gerade das Wort den Eindruck filmischer Bilder wesentlich zu verändern vermag. Marker machte natürlich nicht als Erster auf diesen Umstand aufmerksam, er tat dies aber auf besonders eindringliche Weise, weshalb die entsprechende Sequenz zu einem Standardbeispiel der Filmgeschichte geworden ist.



5, 6 | Fotogramme aus „Lettre de Sibirie“, Regie: Chris Marker, Frankreich 1958



7, 8 | Fotogramme aus „Lettre de Sibirie, Regie: Chris Marker, Frankreich 1958

Lettre de Sibirie ist unter anderem ein Bericht über eine Stadt in Veränderung: Eine längere Passage ist Jakutsk gewidmet, der Hauptstadt der damaligen Jakutischen Autonomen Sozialistischen Sowjetrepublik. Die Aufnahmen für seinen „Brief“ machte Marker selber vor Ort, den Film stellte er nach seiner Rückkehr in Paris fertig. Darin führt er eine kurze Bildsequenz aus Jakutsk dreimal hintereinander vor, wobei jedes Mal ein anderer gesprochener Kommentar beifügt ist. Im ersten Durchlauf ist die Rede von einer modernen Stadt mit komfortablen Autobussen, Vorzeigekarossen der heimischen Autoindustrie und freudiger sozialistischer Aufbauarbeit für die Zukunft der Stadt. Im zweiten Durchlauf werden die Stadt als düster und der Autobus als vollgepfercht bezeichnet, die Karosse als dem gemeinen Volk vorenthalten und die sozialistischen Straßenarbeiter als nahe der Sklaverei. Der dritte Kommentar – zu den noch einmal gleichen Bildern – bemüht sich um Ausgewogenheit, spricht von Aufbruchstimmung, aber auch von Schwierigkeiten.

Der historische Kontext ist offensichtlich jener des Kalten Krieges. Thematisiert wird also zunächst die Schwierigkeit, unvoreingenommen über Vorgänge in einem Land und in einer Stadt zu berichten, zu denen ein großer Teil des potenziellen Publikums das eine oder andere Vorurteil mit sich herumtrug. Darüber hinaus hat die kurze Sequenz

ihre grundlegende filmästhetische Relevanz bis heute nicht verloren: *Lettre de Sibirie* ist eine intelligente Reflexion über die Möglichkeiten des Mediums Film und insbesondere über das komplexe Verhältnis von Bild und Sprache.

„Der sichtbare Raum der Stadt“

Es bedeutete eine markante Erweiterung des inhaltlichen und formalen Spektrums, als die Gattung des Spielfilms mit in die Überlegungen einbezogen wurde. Dies scheint um 1960 vermehrt der Fall gewesen zu sein. Zuvor galt etwa ein heute als wesentlich, ja oftmals sogar als zentral erachteter „Stadtfilm“ wie Fritz Langs *Metropolis* (1927) den Zeitgenossen seiner ersten Kinoauswertung als problematisch. Der für diese Großproduktion getätigte Aufwand und die Prominenz der Beteiligten provozierten eine erhöhte Aufmerksamkeit, die in Architekturkreisen zu größtenteils ablehnenden Bewertungen gerade der präsentierten Stadtkonzeption führte.⁹ Die Kritik war sich aber weitgehend einig, dass das grundlegend Neue von *Metropolis* nicht im inhaltlichen, sondern im formalen Bereich lag. In Bezug auf die Großstadtvision brachte Luis Buñuel, zwar kein Architekturfachmann, aber als angehender Filmregisseur ein genauer Beobachter, die Sache auf den Punkt: „Sie kann falsch sein, sogar überholt, anbetracht der neusten Theorien über die Stadt der Zukunft, aber vom photogenen Gesichtspunkt aus ist ihre emotionelle Stärke, ihre nie gesehene, überraschende Schönheit unleugbar.“¹⁰

Damit fokussierte Buñuel Architektur und Stadt auf den für die Zwecke des Mediums Film fraglos zentralen Aspekt des Photogenen, das im Falle von *Metropolis* auf dem für damalige Augen äußerst realistischen Stadtmodell und den Bauten in realer Größe beruhte. Der Film setzte damit tatsächlich neue Maßstäbe bezüglich der Erzeugung ausdrucksstarker Architektur- und Stadtbilder im Studio. Er steht aber auch für die damit verbundene Möglichkeit einer Verselbständigung der visuellen Ausdruckskraft. Jedenfalls bestätigte sich Buñuels optimistisches Diktum zunächst nicht: „Das Kino wird der getreue Vermittler der gewagtesten Träume der Architektur sein“. Der schwierige Doppelanspruch auf fachliche Stimmigkeit und auf mehrheitsfähigen Massenappeal ließ sich oftmals nicht einlösen.

Aber in der darauf folgenden Phase lässt sich der Spielfilm tatsächlich als attraktives Transportmittel für Architektur und Stadt verstehen, etwa am Beispiel der Formenwelt der Moderne im klassischen Hollywoodfilm.¹¹ Wenn es also eine Komplizenschaft von Architektur, Stadt und Film gab, so wick diese seit den fünfziger Jahren einer weitgehenden Demystifizierung. Dazu trugen Spielfilm-Regisseure wie Jean-Luc Godard, Michelangelo

Antonioni oder Francesco Rosi bei, die die Architektur und den Städtebau der sechziger Jahre zwar intensiv begleiteten, deren Neugier aber von großer Skepsis geprägt war.

Es scheint, dass solche „intensive Distanznahme“ dazu beitrug, neue Perspektiven zu eröffnen. Jedenfalls fand in dieser „krisenhaften“ Situation 1967 in Italien ein Treffen von Kunsthistorikern, Urbanisten und Filmemachern statt unter dem Motto „Der sichtbare Raum der Stadt – Städtebau und Kino“. ¹² Eingeladen hatte Giulio Carlo Argan, unter den Teilnehmern waren Manfredo Tafuri, Piero Bottoni und Ludovico Quaroni sowie Gilbert Cohen-Séat und Joseph Rykwert.

Die Absicht war eine zweifache. Einerseits sollten gemeinsame Projekte für dokumentarische Filme und Fernseh-Beiträge zum Städtebau gefördert werden. Andererseits sollte das Potenzial des Spielfilms als Mittel der Erkenntnis erkundet werden. Zu beiden Themen konnte auf dem Treffen letztlich keine Einigkeit erreicht werden.

Einleitend formulierte Argan den Stand der Dinge aus seiner Sicht: Ausgangspunkt sei die Entfremdung als bestimmender Faktor der Zeit. Er konstatierte ein „psychisches Unbehagen“ als Folge der Unklarheit und Bruchstückhaftigkeit von Begriffen wie Raum und Zeit. Und da sei gerade der Spielfilm in der Lage, den städtischen Raum in seinen existenziellen und symbolischen Aspekten zu visualisieren. Es ging ihm um eine komplexe, ganzheitliche Auffassung des „Phänomens Stadt“; nicht so sehr um die Darstellung der physischen Wirklichkeit, sondern vielmehr um Poesie und Imagination – auf der Grundlage des fotografischen Realismus.

Während auch anderswo populäre Ausdrucksformen erneuerte Aufmerksamkeit erhielten, bezog Argan gewöhnliche Filme und das Gewöhnliche im Film ausdrücklich mit ein. In Bezug auf das, was Argan das „städtische Ambiente“ nannte, formulierte er die aus heutiger Sicht bemerkenswerte Einsicht, dass der künstlerische Rang eines Spielfilmes keine Rolle spiele bei der Frage, ob er zu Erkenntnissen verhelfen kann: „Ein beliebiger Gangsterfilm kann äußerst interessante Informationen zu Themen des städtischen Ambiente vermitteln.“ ¹³ Denn auch in diesen Filmen bewegen sich die Figuren durch städtische Settings und ermöglichen dem Publikum so, an wesentlichen räumlichen Erfahrungen teilzuhaben. Dabei wird die Psychologie des modernen Menschen mit einer Ästhetik des Realen verbunden. Was sowohl ein Fach- als auch ein Laienpublikum ansprechen könne.

Im Bildteil der publizierten Kongressakten figurierten dann allerdings zu Argans Beitrag ausschließlich Filme, die dem Art Cinema zuzuordnen sind: Jean-Luc Godards *Zou 3 choses que je sais d'elle* und *Une femme mariée*, Michelangelo Antonionis *L'eclisse* und *La notte* sowie weitere Filme



9 | Filmstill zu „2 ou 3 choses que je sais d'elle“, Regie: Jean-Luc Godard, Frankreich 1967



10 | Filmstill zu „L'eclisse“, Regie: Michelangelo Antonioni, Italien 1962

der neuen Wellen um 1960. Oder *Le mani sulla città*, in dem Francesco Rosi eine visuell beredte Anklage gegen Bauspekulation und fehlgeleitete Stadtplanung vorgelegt hatte. Argan scheint seinem eigenen Plädoyer für den „kleinen Film“ nicht wirklich getraut zu haben. Seine dezidierte Bezugnahme auf das alltagsbezogene, weitgehend vor Ort gedrehte Filmschaffen unterscheidet Argan jedoch in bemerkenswerter Weise von früheren Versuchen der Instrumentalisierung des Mediums. Und sie aktualisiert die Forderung eines H. W. Jost nach (auch) massentauglichen Filmen. Eine Auffassung, die bis heute bedeutend geblieben ist.

Autor:

Dr. des. phil. Andres Janser

Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich

Anmerkungen:

- 1 Jost, H. W.: *Kino und Architektur. Eine Anregung*, in: *Der Städtebau*, H. 8/9, 1916, S. 91.
- 2 Vogt, Guntram: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000*, Marburg, 2001. V. a. S. 61–81.
- 3 Janser, Andres: 'Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau'. *Bruno Taut und der Film*, in: Nerdinger, Winfried, Speidel Manfred (Hrsg.): *Bruno Taut: Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, München, 2001, S. 251–258.
- 4 Kalbus, Oskar: *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Berlin, 1922.
- 5 Ebd. S. 236.
- 6 Lindsay, Vachel: *The Art of the Moving Picture*, New York, 1915.
- 7 Moody, Walter D.: *What of the City? America's Greatest Issue – City Planning. What It Is and How to Go About It to Achieve Success*, Chicago, 1919, S. 108.
- 8 A. a. O., Anm. 1.
- 9 Am deutlichsten bei: W. R. (Walter Riezler): *Der Metropolis-Film*, in: *Die Form*, 1927, S. 63–64.
- 10 Buñuel, Luis: *Metropolis*, in: *La Gaceta Literaria*, H. 9, 1927. Zitiert in: *Otto Hunte – Architekt für den Film*, Frankfurt am Main, 1996, S. 80.
- 11 Albrecht, Donald: *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, New York, 1986. Dt. Übersetzung: *Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion*, Basel, 1989.
- 12 Argan, Giulio Carlo (Hrsg.): *Lo spazio visivo della città: 'urbanistica e cinematografo'*, Rocca San Casciano, 1969.
- 13 Ebd., S. 15.

Bildnachweise:

- 1–4 *Stein Holz Eisen*, 1930
- 5–8 David Bordwell, *Film Art. An Introduction*, New York 1990
- 9, 10 Giulio Carlo (Hrsg.), *Lo spazio visivo della città: 'urbanistica e cinematografo'*, Bologna 1969