

Schriftenreihe der Forschungsgruppe "Metropolenforschung"  
des Forschungsschwerpunkts Technik - Arbeit - Umwelt  
am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung

FS II 96-503

**Stadt und Film. Versuche zu einer  
'Visuellen Soziologie'**

herausgegeben von

**Matthias Horwitz, Bernward Joerges  
und Jörg Potthast**

mit Beiträgen von B. Joerges, D. Kress, A. Krämer,  
D. Naegler und J. Potthast

Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung gGmbH (WZB)  
Reichpietschufer 50, D-10785 Berlin Tel.  
(030)-25 491-0 Fax (030)-25 491-254 od. -684

Das vorliegende Dokument ist die pdf-Version zu einem Discussion Paper des WZB. Obwohl es inhaltlich identisch zur Druckversion ist, können unter Umständen Verschiebungen/Abweichungen im Bereich des Layouts auftreten (z.B. bei Zeilenumbrüchen, Schriftformaten und –größen u.ä.).

Diese Effekte sind softwarebedingt und entstehen bei der Erzeugung der pdf-Datei.

Sie sollten daher, um allen Missverständnissen vorzubeugen, aus diesem Dokument in der folgenden Weise zitieren:

*Horwitz, Matthias; Joerges, Bernward; Potthast, Jörg (Hrsg.): Stadt und Film. Versuch zu einer „Visuellen Soziologie“.*

*Discussion Paper FS-II 96-503. Berlin : Wissenschaftszentrum, Berlin 1996.*

*URL: <http://bibliothek.wz-berlin.de/pdf/1996/ii96-503.pdf>*

## **Stadt und Film. Versuche zu einer 'Visuellen Soziologie'**

### **Zusammenfassung**

Die im Reader versammelten Beiträge verstehen sich als Versuche zu einer Soziologie des Visuellen. Sie untersuchen am Beispiel des Mediums Stadtfilm, welche Rolle die dort erzeugten Bilder großer Städte bei der Produktion urbanistischer Repräsentanten spielen. Aus diesem Grund werden insbesondere Übergänge analysiert, die Spielfilme einerseits und urbanistische Diskurse andererseits miteinander verknüpfen. Gemeinsamer Ausgangspunkt ist die These, daß es vor allem Bilder sind, die solche Verknüpfungen gewährleisten. Es wird unterstellt, daß es das Medium Film erlaubt, gerade über den Einsatz von Bildern "näher" an soziale Wirklichkeiten heranzukommen, als dies textzentrierter Praxis empirischer Sozialforschung möglich ist. Stadtfilme erzeugen wirkmächtige Bilder, auf die dann unter bestimmten Bedingungen in urbanistischen Kontexten zurückgegriffen wird.

Die Autoren präsentieren konzeptionelle Überlegungen und Filminterpretationen zu *Moebius* (1991, Regie: Matti Geschonneck), *Der Himmel über Berlin* (1987, Regie: Wim Wenders), *In weiter Ferne, so nah!* (1993, Regie: Wim Wenders), *Der Bauch des Architekten* (1987, Regie: Peter Greenaway) und *Hass* (1995, Regie: Mathieu Kassovitz). Sie bedienen sich dabei sehr unterschiedlicher Verfahren. Gemeinsam sind ihnen allerdings die Anliegen, die größere Nähe der Filme zu sozialen Welten hervorzuheben und die Übergänge zwischen Stadtfilmen und Urbanistik herauszuarbeiten.

## **City and Film. Attempts at a 'Visual Sociology'**

### **Summary**

The contributions collected in this reader present attempts at a 'Visual sociology'. Based on a study on the medium 'city film' the authors determine which role the images of big cities evoked in such films can play for urbanistic representations. Therefore the analysis is, in particular, focussed on points of transition marking a connection of movies, on the one hand, and urbanistic discourse, on the other. The common point of departure is the hypothesis that images, more than anything else, do guarantee such connections. The authors assume that the medium film may lead 'closer' to social realities than the text-centered practices of empirical social research. City films produce powerful images which, under certain conditions, can be utilized in urbanistic contexts.

The authors present conceptual considerations and interpretations of the following films: *Moebius* (1991, director: Matti Geschonneck); *Der Himmel über Berlin* (1987, director: Wim Wenders); *In weiter Ferne, so nah!* (1993, director: Wim Wenders); *The Belly of the Architect* (1987, director: Peter Greenaway); and *La Haine* (1995, director: Mathieu Kassovitz). Although the authors employ quite different methods they aim at the same goals: emphasizing the greater closeness of films to social worlds and bringing out the points of transition between city films and urbanistics.



## INHALT

ZUR EINLEITUNG Matthias Horwitz, Bernward Joerges, Jörg Potthast	1
LEINWANDSTÄDTE Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt Bernward Joerges	7
DREIMAL BERLIN IST KEINE METROPOLE Unordnungsbilder einer großen Stadt im Film (Wim Wenders: <i>Himmel über Berlin</i> , 1986; <i>In weiter Ferne, so nah!</i> , 1993; Matti Geschonneck: <i>Moebius</i> , 1991) Dorothea Kress	29
VON MAUERN UND GRENZEN Eine Filmanalyse zu <i>Moebius</i> (Matti Geschonneck, 1991) Axel Krämer	63
DIE STADT ALS IMAGINÄRES MUSEUM Über Peter Greenaway Film: <i>Der Bauch des Architekten</i> (1987) David Naegler	77
STADT DER LEBE, VORSTADT DES HASSES Eine Filminterpretation von <i>La Haine</i> (Mathieu Kassovitz, 1995) Jörg Potthast	101
INDEX ERWÄHNTER FILME	113



## Zur Einleitung

Wie kann man Bilder großer Städte, die im Medium Spielfilm erzeugt und im Wettstreit miteinander verbreitet werden, nutzen, um gesellschaftlich zirkulierende Repräsentationen großer Städte zu untersuchen? Können entsprechende Verfahren der Bildempirie von generellem Interesse für die Sozialforschung sein? Am Beispiel von Großstadtfilmen versuchen die Autoren der hier versammelten Beiträge, Schritte in Richtung einer 'Soziologie der gefilmten Stadt' zu unternehmen, in eine Richtung also, in die von Soziologen bisher wenig gegangen wurde und die von vielen Kollegen eher kritisch beurteilt wird (vgl. etwa Petermann 1995: 228). Es werden Vorschläge dazu gemacht, was unter dem Etikett einer Soziologie des Films firmieren soll, worin ihre Chancen und Grenzen liegen könnten, was ihre Methoden sein könnten. Kann eine Soziologie gefilmte Welt etwas leisten, das andere Soziologien, zum Beispiel die gewohnte Stadt- und Planungssoziologie, nicht können?<sup>1</sup>

Ohne den Anspruch auf systematische Antworten unternehmen die Autoren je unterschiedliche Annäherungen an das Thema. Gemeinsamer Rahmen für die Überlegungen ist dabei das Programm "Metropolen: Ordnung und Unordnung", das seit 1994 am Wissenschaftszentrum Berlin verfolgt wird (vgl. dazu Czarniawska, Joerges, Rottenburg 1995). Dort werden Analysen und Interpretationen filmischer Darstellungen städtischer Welten vorgeschlagen, die dann in einem zweiten Schritt Analysen und Interpretationen von Übergängen zwischen Ordnungs- und Unordnungsbildern im Film und in Bildern, wie sie sich in der Urbanistik - verstanden als den Wissenschaften von großen Städten - beobachten lassen. Bei aller Verschiedenheit im einzelnen sind die Beiträge somit an einer Reihe von gemeinsamen Fragen orientiert:

- Wie werden Aspekte der Ordnung und Unordnung großer Städte in Filmen präsentiert? Welche Ordnungs- und/oder Chaosvorstellungen verbinden sich mit bestimmten Bildern von großer Stadt? Welche Erwartungen über Tendenzen großstädtischer Entwicklung stecken in solchen Filmen? Welche Metaphern und "master stories" der großen Stadt werden in vielbeachteten Stadtfilmen angeboten?
- Welche Ordnungs- und Unordnungsvorstellungen kommen in bestimmten urbanistischen Repräsentationen städtischer Räume, städtischen Lebens und städtischen Regierens und Verwaltens, städtischer Konflikte und Konfliktlösungen zum Ausdruck? Welche Erwartungen über wichtige Tendenzen großstädtischer Entwicklungen lassen sich darin aufspüren?
- Wie läßt sich das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Formen von Ordnungsproduktion großer Städte, Großstadtfilme (Bild und Ton) einerseits und Urbanistik (Texte) andererseits beschreiben? Welche Verweisungen lassen sich rekonstruieren und wie können Verweisungszusammenhänge untersucht werden?

Ein Beispiel für die Rekonstruktion eines solchen Zusammenspiels liefert Mike Davis in seinem nachgerade zum Kultbuch avancierten "City of Quartz" (1990) anhand einer Analyse von Stadtbildproduktionen der Traummaschine Los Angeles. Davis stellt dort unter anderem die Frage, wer, wie und mit welcher Absicht Bilder von Los Angeles produziert. Die Herstellung von Stadtbildern führt

<sup>1</sup> Die Texte gehen auf ein Seminar zurück, das im Wintersemester 1995/96 an der Technischen Universität unter dem Titel "Die große Stadt im Film" stattfand.

er als einen *Prozeß* vor, in dem soziale und kulturelle Phänomene sowie deren Repräsentationen in Literatur und Film zu wirkmächtigen Mythen verschmolzen werden. In historischer Perspektive können solche Mythen und ihre Gegenbilder, die Antimythen, dann in Form einer Mythographie rekonstruiert werden. Die Spezifika solcher Mythen und Antimythen erschließen sich aus einem Rückbezug auf die Interessen und Praktiken ihrer Produzenten.

Zu Beginn der gemeinsamen Arbeit an dem Thema 'Stadt im Film' stand eine vorläufige Festlegung dessen, was unter Stadtfilmen zu verstehen sei. Ihre Spezifik wurde einerseits in einer Inszenierung der Spannung zwischen individuellen Einzelschicksalen und der großen Stadt gesehen, andererseits in einer (keineswegs nur für Stadtfilme typischen) Mischung aus Faktionen und Fiktionen. In Stadtfilmen werden großen Städten entweder selber bestimmte Identitäten zugestanden (etwa in *Moebius*) oder städtische Schauplätze bekommen zentrale Bedeutung für das Filmgeschehen (etwa in *Der Bauch des Architekten*). Weitere Materialien waren Berlinfilme der letzten Jahre: *Moebius* (1991, Regie: Matti Geschonneck) *Der Himmel über Berlin* (1987, Regie: Wim Wenders), *In weiter Feme, so nah!* (1993, Regie: Wim Wenders), Parisfilme: *Günstlinge des Mondes* (1984, Regie: Otar Iosselliani), *Drei Farben Weiß* (1994, Regie: Krzyztof Kieslowski), der auch von Warschau handelt, *Hass* (1995, Mathieu Kassowitz), Romfilme: *Der Bauch des Architekten* (1987, Regie: Peter Greenaway), *Roma* (1972, Regie: Federico Fellini) und last but not least Los Angeles-Filme: *Blade Runner. The Director's Cut* (1991, Regie: Ridley Scott) und *Falling Down* (1993, Joel Schumacher).

Wozu aber ist ein solches Vorgehen gut, wenn es nicht der Urbanistik - und die Grenzen dieser Disziplin sollen durch die Untersuchung nicht überschritten werden - etwas Neues, Interessantes hinzufügt? Die zentrale These im Anschluß an Nelson Goodman lautet, daß Fiktionen als Modi der Entdeckung, Erschaffung und Erweiterung von Wissen - im Sinne von Verstehensfortschritten - ebenso ernst genommen werden müssen wie Tatsachen (vgl. Goodman 1984: 127). Erst wenn es gelingt, Fiktionen in Form effektiver Bilder als relevant für Formen städtischer Ordnungsbildung zu erweisen, lassen sich Bildmedien nicht länger als Gegenstand von Urbanistik ausschließen. Es wäre zu akzeptieren, daß Fiktionen in wirklichen Welten sehr ähnlich operieren wie Nicht-Fiktionen. Fiktionen "nehmen und zerlegen uns vertraute Welten, schaffen sie neu, greifen sie wieder auf, formen sie in bemerkenswerten und manchmal schwer verständlichen, schließlich aber doch erkennbaren - d.h. *wieder-erkennbaren* - Weisen um" (ebd.: 130).

Was also bieten filmempirische Untersuchungen über große Städte über das hinaus, was man in urbanistischen Texten nicht eh schon nachlesen kann? Eine Vermutung ist, daß das Medium Film gerade über den Einsatz von Bildern "näher" an soziale Wirklichkeiten heranzukommen erlaubt, als es empirischen Sozialforschungen möglich ist. Wenn mit den hier vorgetragenen Interpretationen versucht wird, Bildmaterial stärker in den Vordergrund zu rücken, bedeutet das, Filme als ein Medium aufzufassen, das Bilder, Wahrnehmungen und Sehgewohnheiten lanciert, prägt und verstärkt im Rückgriff auf ein kulturelles Reservoir, vor dessen Hintergrund diese neu kombiniert, weiterentwickelt und uminterpretiert werden. Das Neue eines Films erweist sich in dieser Sicht erst dann, wenn vor dem Hintergrund von bereits Bekanntem und Festgefahretem Selbstverständlichkeiten, die unter das Niveau von Verfügbarkeit abgesunken sind, erschüttert werden. Die hier vorgelegten Analysen nehmen entsprechend Städte und Städter in Filmen als alternative (fiktive) Wirklichkeiten ernst.

Auf der Grundlage von in den Filmen aufgefundenen zentralen Metaphern und "master stories" kann dann die Frage nach dem Zusammenspiel von Stadtfilmen und Urbanistik aufgegriffen werden.



Über die Beobachtung von Unterschieden und Differenzen von Sinnproduktionen in den beiden Bereichen läßt sich auf deren jeweilige Eigenheiten abheben und die Frage nach Lernmöglichkeiten stellen. Inwiefern also ist die Konfrontation der Urbanistik mit anderen Formen von Sinnproduktion instruktiv? Gelingt der Versuch, plausibel zu machen, daß Bildmedien innerhalb von Verweisungszusammenhängen zwischen unterschiedlichen Weisen der Welterzeugung eine wichtige Mittlerfunktion zukommt, dann folgt daraus, daß der Analyse von Bildmaterialien mehr Aufmerksamkeit als bisher zu widmen wäre.

Die Autoren nähern sich den aufgeworfenen Fragen auf zwei Wegen. Einmal auf dem Wege der Reflexion und einmal auf dem Weg praktischer Filmanalysen. *Bernward Joerges* präsentiert Vorüberlegungen zum Verhältnis von Stadtfilm und Urbanistik. Er versucht anhand von sehr unterschiedlichen Beispielen zu zeigen, daß hinter jeder urbanistischen Konzeption metaphorische, bildhafte Vorstellungen über große Städte liegen. Der Vorteil von Stadtfilmen liegt nach Joerges darin, solche bildhaften Ordnungsvorstellungen und ihre unordentlichen Gegenbilder in Stadtfilmen deutlicher und eindrucksvoller zum Ausdruck zu bringen als dies in theoretischen Abhandlungen oder soziologischen Forschungsberichten möglich wäre. Vor diesem Hintergrund wird erörtert, wie Stadtfilme einen genuinen Beitrag zur Urbanistik leisten können. Drei Möglichkeiten bieten sich laut Joerges: Man kann aus Filmstädten über reale Städte lernen. Man kann umfassendere, medienübergreifende narrative und metaphorische Verweisungszusammenhänge analysieren. Und man kann gefilmte Städte wie reale Städte behandeln und Filmanalysen unmittelbar für urbanistische Fragestellungen nutzen.

Mit dem Beitrag von *Dorothea Kress* beginnen die Versuche, solche medienübergreifenden narrativen und metaphorischen Verweisungszusammenhänge anhand bestimmter, auf spezifische Städte gerichteter Filme zu analysieren. Sie bestimmt Filme als Erzählordnung, innerhalb derer es nicht nur um "das Sagen" geht, sondern insbesondere um "das Zeigen". Um letzteres stärker in den Vordergrund ihrer Filmanalysen rücken zu können, schlägt sie eine narrative Analyse von Filmen in vier Dimensionen vor: auf der Ebene 'filmischer Erzählkonstruktionen' wird die Frage nach verwendeten Erzählformen gestellt. Auf der Ebene 'dinglicher Rhetorik' wird nach signifikanten Objekten gesucht, die soziale Räume und Personen näher bestimmen. Auf einer dritten Ebene, der von 'Schauplätzen und Ereignissen', wird die spezifische Verwendung von Stadträumen analysiert. Und auf einer vierten Ebene wird danach gefragt, welche 'Allegorie der großen Stadt' in den untersuchten Filmen zum Ausdruck kommt. Unter Verwendung dieses Instrumentariums analysiert Kress drei neuere Berlinfilme: *Der Himmel über Berlin* (1987), *Moebius* (1991) und *In weiter Ferne, so nah!* (1993). Die Ergebnisse ihrer "Filmchronologien" apostrophiert sie dann in der These, dreimal Berlin sei noch keine Metropole. Der Versuch in den Filmen angesprochene Motive aus Urbanistik und Wissenschaft zu reflektieren, führt sie auf die Vorstellung von "Blurred Genres" (Geertz 1980). Sie verfolgt den Gedanken, die Produktion von großen Städten laufe über unsystematisch zusammenwirkende Diskurse. Stellt man sich deren Zusammenwirken als Übersetzungsprozeß vor, kommen insbesondere wirkmächtige Bilder und Metaphern ins Spiel, die als Transportmittel zwischen den Diskursen dienen.

*Axel Krämer* unterzieht noch einmal aus einer ganz anderen Perspektive den Berlinfilm *Moebius* einer (Psycho-)Analyse. In seiner Sicht ist Geschonnecks Film ein Traum des Klienten Berlin, den man folgerichtig mit den Mitteln der Traumdeutung interpretieren kann. Ganz wie im Traum kommt "das Eigentliche" des Berlins nach 1989 nicht explizit vor: die verschwundene Mauer. Sie ist

zwar als physisches und, damit wahrnehmbares Ding tatsächlich nicht mehr da, findet aber darüber hinaus als "Mauer in den Köpfen" keinerlei Erwähnung. Dennoch ist sie omnipräsent. Genau diese Figur von abwesender Anwesenheit oder anwesender Abwesenheit nimmt Krämer zum Anlaß, die Mauer als Symptom und stärker noch als Trauma der Trennung der Stadt zu interpretieren, deren Überwindung erst einmal be- und verarbeitet werden muß. Mit Verschwinden der Mauer sind die ehemaligen Teile unvermittelt mit dem jeweils anderen konfrontiert, ohne daß es eine direkte Verbindung gäbe. Der Film führt die Situation als offen vor: denkbar sind einerseits neue (mentale) Symptombildungen der Trennung, andererseits aber auch ein Zusammenwachsen. Diese therapeutische Figur identifiziert Krämer auch in jenen Versuchen der Urbanistik, die Einheit von Stadt als Individuationsleistung zu thematisieren suchen und der Patientin Stadt als Therapie ein Anerkennen ihrer Vielfalt empfehlen.

Die beiden ganz unterschiedlichen *Moebius*-Interpretationen zeigen sehr schön, wie Filme zwar auf eine Lesart zu bringen sind, aber fast immer auch Raum für weitere Deutungen lassen (wer regelmäßig Filmrezensionen liest, weiß, wovon die Rede ist). Hier bestätigt sich die Einsicht, daß Prozesse des Sinnmachens gerade darin bestehen, bestimmtes hervorzuheben und dafür anderes zu ignorieren. Immer bleibt somit die Möglichkeit, anderes hervorzuheben und dafür bestimmtes zu ignorieren. Auch stadtsoziologische Analysen im vertrauten Sinn sind davon nicht ausgenommen.

*David Naegler* beschreibt das von Greenaway in *Der Bauch des Architekten* inszenierte Rom als Museum von Architekturmotiven. Aus diesem Grund hält er es für ertragreich auf Panofskys ikonographisch-ikonologische Methode der Bildinterpretation zurückzugreifen. Er unterscheidet mit Panofsky drei Analysedimensionen, die er allerdings im Unterschied zu Panofsky mit 'Hinsicht' (Panofsky: Phänomensinn), 'Sichtweise' (Bedeutungssinn) und 'Reflexionssicht' (Dokumentsinn) bezeichnet. Mit Hilfe dieser drei Sichten werden ausgewählte Szenen des Films beschrieben. Die Unterstellung ist, daß Greenaways Reflexionssicht auf Rom einem durchgängigen Konzept folgt, das sich anhand der ausgewählten Einzelbilder veranschaulichen läßt. Vier Einzelbilder werden den drei Sichten unterzogen, aus deren Zusammenschau dann das Bild eines imaginären Museums entsteht.

Die Auswahl der Architekturobjekte im Film bezieht sich auf drei zentrale Etappen der Architekturgeschichte: auf das antike Rom der Cäsaren, das frühneuzeitliche Rom der Päpste und das moderne Rom des italienischen Nationalstaates. Sie werden so arrangiert, daß sich ein Verweisungszusammenhang ergibt, innerhalb dessen etwa Genealogien und Traditionslinien sichtbar werden. Der Dreiteilung korrespondiert die kulturskeptische Auffassung von einer in drei Stadien gegliederten Architekturgeschichte: Aufstieg, Vervollkommnung und Verfall. Die zentrale Metapher des Bauches verweist nach Naegler genau auf diesen Sachverhalt: Rom, das historische Architekturzentrum der westlichen Welt wird zum Bauch, der zwar nach wie vor verdaut und verwertet, im Film aber zugleich von einer tödlichen Krankheit befallen ist.

Die Idee von der Stadt als imaginärem Museum erweist Naegler als einen Topos von Stadt- und architekturtheoretischen Überlegungen, der auf das 18. Jahrhundert zurückgeht. Bis in postmoderne Modelle von Collage und 'analoger Stadt' steht dabei die Kontinuität von Architektur im Vordergrund. Die Vervollständigung von Städten soll durch Bauwerke erfolgen, die sichtbar an klassische Architektur anknüpfen und somit Stadt nicht in ihrer sozialen, sondern in ihrer baulichen Dimension aufgreifen. Indem Greenaway das Artifizielle einer solchen Konzeption überbetont, schafft er eine Distanz zu der eingenommenen Perspektive, die selbstreflexiv genutzt werden kann. Insofern ist es nicht unplausibel,

vom *Bauch des Architekten* als einem urbanistischen Text zu sprechen. Eine Differenz allerdings bleibt. Nach der durchgängigen Ironie des Films würde man in einem stadtwissenschaftlichen Text wohl vergeblich suchen.

Jörg Potthast interpretiert *Hass* entlang dreier urbanistischer "master stories", die den Film strukturieren - dem "dual-city"-Motiv, der Figur des Flaneurs und der "Zeitbombe Großstadt" -, ohne dabei zu übersehen, daß der Film sie variiert, verschiebt oder schlicht umkehrt. Diese Verschiebungen ergeben sich zwangsläufig aus der vom Film eingenommenen Perspektive, nämlich der der Banlieusards. Aus ihrer Sicht ist die Stadt nicht einfach in Stadt und Vorstadt geteilt. Stattdessen werden In- und Exklusionen aufgrund sozialer Codes situativ erzeugt. So wird ein Ausflug in die Stadt nicht zu einem Flanierereignis, sondern zu einem Hindernisrennen, in dessen Verlauf die Differenz von Städter und Vorstädter ständig bestätigt wird. Städtische Orte und Situationen taugen weder zum Verweilen noch zum Genießen, sondern nur zur Konfrontation. Stadtluft macht nicht mehr frei, das Leben in der Stadt verspricht keine bessere Zukunft mehr. Zeitverläufe verschwinden und fesseln die Banlieusards an den Augenblick vor der nächsten Eskalation. Herumlungern und Warten auf die nächste Auseinandersetzung mit der Polizei, Garantin für die Reproduktion der geteilten Stadt, erweisen sich als der moderne Mythos der Vorstadt.

Schon diese knappe Charakterisierungen der Beiträge zeigen, daß es sich um - wie man in der Architektur sagen würde - 'Solitäre' handelt. Die Einleitung unternimmt dennoch oder gerade deshalb nicht den Versuch, die fehlende Bezugnahme der Texte aufeinander zu kompensieren. Auch unterlassen wir es, aus guten Gründen, quer zu den Beiträgen deren methodische und terminologische Strategien zu reflektieren. Es erschien uns im Sinne unseres Vorgehens und unserer Intentionen gerade wichtig, eine Vielzahl unterschiedlicher Möglichkeiten zu präsentieren und diese Diversität nicht durch vorschnelle theoretische und methodische Schablonen zu glätten. Wir hoffen, mit der hier präsentierten Mischung Anregungen zu bieten, in Richtung auf eine Soziologie des Films weiterzudenken und eine gewisse Skepsis gegenüber Bildmedien zu mildern. Ob die hier verfolgten Versuche überzeugen, soziale Welten als ausgedehnte Experimentierfelder unterschiedlicher Formen von Sinnproduktion aufzufassen und bei der Analyse ihrer Verweisungszusammenhänge die Macht der Bilder in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken, sei dem Urteil der Leser überlassen. Bleibt, ihnen viel Vergnügen bei der Lektüre zu wünschen, und der Hinweis, daß verbliebene Fehler und Fehldeutungen zu Lasten von Autoren und Herausgebern gehen, mit Ausnahme derjenigen in diesem Satz natürlich.

## **Literatur**

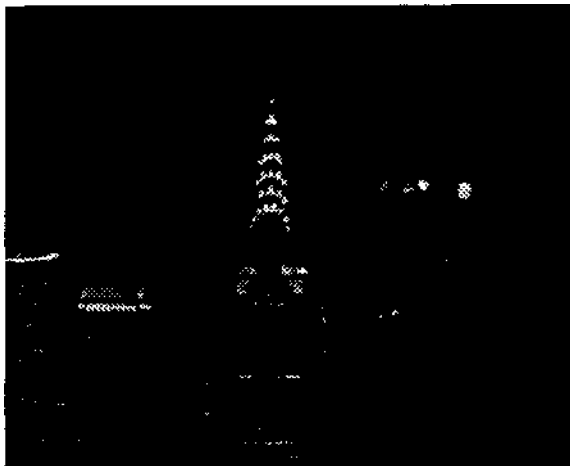
Czarniawska, Barbara/Joerges, Bernward/Rottenburg, Richard, 1995, Metropolen: Ordnung und Unordnung. Überlegungen zu einem gemeinsamen Forschungsprogramm, Berlin: WZB. Davis, Mike, 1990, City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles, London/New York: Verso (dt. Davis, M., 1995, City of Quartz). Geertz, Clifford, 1980, "Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought", *American Scholar*, 29 (2), 165-179. Goodman, Nelson, 1978, *Ways of Worldmaking*. Hassocks, Sussex: Harvester (dt. Goodman, N., 1984, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp). Petermann, Werner, 1995, in: Flick, Uwe et al. (Hg.), *Handbuch qualitative Sozialforschung. Grundlagen, Konzepte, Methoden und Anwendungen*, 2. Aufl., Weinheim: Beltz, 228-232.

Bernward Joerges

## LEINWANDSTÄDTE

### Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt

Der Vorspann eines Films von Ridley Scott, *Someone to Watch Over Me*, fängt mit einem wie gewohnt faszinierend durchgeführten nächtlichen Überflug des glitzernden Manhattan an und endet, hinüberleitend in die erste Szene, mit einem Schwenk hinaus in die schlafende Vorstadt.<sup>2</sup> So oder so ähnlich beginnen ungezählte Filmgeschichten, ultratypisch immer wieder in der Supermetropole New York. In vielen Fällen war das dann auch alles, über Manhattan oder Berlin oder den Tatort Saarbrücken erfährt man im weiteren nicht viel. Der Ort des Geschehens bleibt eine Bühne, eine mehr oder weniger austauschbare Kulisse.



Bei Stadtsoziologen ist dies oft nicht anders. Als René König in den 50er Jahren die Gemeinde- und Stadtsoziologie kritisch ins Visier nahm, konnte er zeigen, daß gebaute Räume in ihren Diskursen eigenartig leer bleiben. Gemeinde und Stadt als Raum und Ort würden vielfach, so König damals, nur zum Vorwand für die Analyse ortsfrei gedachter Prozesse, als Bühne für die Inszenierung allgemeinsoziologischer Fragestellungen verstanden. Dieser Sachverhalt gilt meiner Einschätzung nach bis heute. Die Materialität städtischer Räume und die Regeln, nach denen städtisches Leben durch diese Räume artikuliert wird, bleibt vielfach, wie ein dekorativer Filmvorspann, außen vor.

In anderen Fällen fungieren solche Vorspanne als Metaphern für alles Weitere. Noch bevor die Namen der Stars und der Starlets und der Filmemacher eingeblendet werden, wird als Hauptakteur, als der eigentliche Superstar der Geschichte die Metropole eingeführt.

*Someone to Watch Over Me* ist durchaus ein solcher Fall. Die Hauptrolle spielt Manhattan. Es wird als die gefährlich-funkelnd-verführerische-abgründige Welt präsentiert, die wir aus so vielen, weniger glänzend und weniger gekonnt inszenierten New-York-Filmen so gut kennen. Die Geschichte im Telegrammstil: abgründiger Mörder verfolgt Zeugin der Anklage, nämlich reiche, mutige Society-

<sup>2</sup> Denkbar anders als die Banlieue in Filmen wie *La Haine* (siehe dazu den Beitrag von Jörg Potthast unten) steht die Vorstadt hier für familiäre Geborgenheit und kommunitären Zusammenhalt.

Schönheit, beste, in ihren Park Avenue Zitadellen verschanzte New Yorker Geldaristokratie, aber verlassen von ihresgleichen, beschützt von Polizist, der mit seiner tapferen, taffen jungen Frau draußen im gesunden Vorort lebt, auf den der Vorspann hinüberblendet. . . Versuchung, Verrat, tragischer Verzicht. Feier und Bestätigung eines New York-Klischees, das viel älter ist als dieser Film ...

(So jedenfalls erinnere ich mich. Andere werden sich anders erinnern, und wenn ich nicht an dem Thema "die große Stadt im Film" interessiert gewesen wäre, als ich den Film vor einiger Zeit eher zufällig sah, würde ich mich anders erinnern - und zukünftige New York-Filme anders sehen...<sup>3</sup>).

### *Die Stadt in der Literatur/Die Stadt im Film*

Meine Beschäftigung mit dem Thema "Die große Stadt im Film" ist zunächst durch die Bearbeitung der Metropole in der Prosaliteratur, genauer gesagt durch kulturwissenschaftliche Diskurse über die Stadt in der Prosaliteratur angeregt worden. Wie so oft, geht das weit in die eigene Biographie zurück: Seit mir Volker Klotz zur Promotion seine Habilitationsschrift - "Die erzählte Stadt"<sup>4</sup> - geschenkt hat, geht nur der Gedanke durch den Kopf, daß man etwas Ähnliches für den Film, für die vorgeführte Stadt, für CineCitta versuchen sollte.

Wenn dazu hier nun einige Überlegungen zur Diskussion gestellt werden, dann immer unter dem leitenden Interesse an dem Thema der Ordnung/Unordnung sehr großer Städte, auch Metropolen genannt. Wie werden, in endlos verschlungenen Diskursen, und eben auch in audiovisuellen, filmischen Diskursen, metropolitane Ordnungen und Unordnungen präsentiert, wie werden Wirkungen auf die Einbildungskraft und die praktischen Dispositionen von Bürgern, Stadtmanagern und Metropolenforschern erzielt, wie stellt sich das Verhältnis unterschiedlicher diskursiver Medien dar?

Die Thematik der Ordnung/Unordnung, die vor allem unter dem urbanistischen Leit-Gesichtspunkt der Organisierbarkeit sehr großer Städte interessiert, ist natürlich auch im Stadroman beziehungsweise in seiner literaturwissenschaftlichen Diskussion ständig präsent. Donald Fanger berichtet zum Beispiel, Dostojewski (1821-1881) habe Petersburg "die abstrakteste und intentionalste Stadt der Welt" genannt, und arbeitet heraus, wie diese Vorstellung von der "intentionalen Stadt" sich in den Petersburg-Bildern Gogols und Puschkins spiegelt, wie die Bilder der russischen Metropole mit dem Mythos Rom korrespondieren. Diese gemäß Dostojewski durch und durch geplante und gewollte Stadt, so Donald Fangers Interpretation, produziert "quintessentiell städtisches Leben (dessen Formen) meist schäbig . . . überfüllt, erstickend und beschädigt sind", eine Stadt unbarmherziger Armut, deren monumentale Großartigkeit in Dostojewskis Romanen nur dazu dient, die menschliche Misere und den Zerfall der russischen Familie zu unterstreichen.<sup>5</sup>

Die Einbeziehung der Stadt im Film in die Korrespondenzen von Stadt im Roman und Stadt in der Wissenschaft (Urbanistik) fügt der Analyse einen reizvollen, aber auch schwierigen, Aspekt hinzu: den bewegt-audio-visuellen. Es handelt sich hier um ein eigenartiges Medium. Man kann Städte beobachten und soziologisch beschreiben, man kann sie erleben und literarisch schildern, in beiden Fällen finden Leser ihren Gegenstand schon mehr oder weniger weit vor-sublimiert vor. Um eine der bewegt-

<sup>3</sup> So wie eine der konsequentesten und auf seine europäische Art auch brutalsten New Yorker Killer-Stories, nämlich Luc Bessons *Leon*, die doch im Abspann die Ikone New York höchst optimistisch-human präsentiert.

<sup>4</sup> Klotz 1967.

<sup>5</sup> Fanger 1965, S. 105, S. 142.

audio-visuellen ähnliche Eindringlichkeit der Erfahrung zu erreichen, muß die reale Stadt gewissermaßen zurückerfunden, re-imaginiert werden. Anders, tendenziell, im Film: Hier wird täuschend echt nachgeahmt, den Zuschauern wird bewegt-audio-visuelle Realität vorgespielt, die dann auf irgend eine Weise von ihnen sublimiert und als Imagination von echten Städten unterschieden werden muß.

Es geht nur hier aber nicht um eine Phänomenologie der Filmerfahrung im Unterschied zur Literaturerfahrung - auch wenn man um solche Fragen nicht herumkommt -, sondern um Korrespondenzen zwischen literarischen, filmischen und urbanistischen Diskursen. Ein Beispiel: Milan Kunderas "Unerträgliche Leichtigkeit". Kundera legt da dem Franz auf seinem Spaziergang durch die Gebirgslandschaften New Yorks das Wort von der fundamentalen Intentionalität europäischer Städte in den Mund: "Stundenlang spazierten sie durch New York: nach jedem Schritt bot sich ihnen ein neuer Anblick, als wanderten sie durch eine Serpentine in einer faszinierenden Gebirgslandschaft ... Franz sagte: 'In Europa war die Schönheit immer intentionaler Art ...!'"<sup>6</sup> (Der Roman ist dann ja auch verfilmt worden, ich erinnere mich allerdings nicht an die Gebirgswelt New York). Und dann nimmt sich Mönninger, der damalige Architektur- und Stadtkritiker der FAZ, dann des Spiegel, diese Kundera-Passage und ihre stadtphilosophische Fortsetzung im Roman zur Folie für seine postmodernistisch-surreale theoretische Skizze über das Chaos der Städte (auch der europäischen):

"Es müßte eine surrealistische Theorie der Stadt geben, die aufs chaotische Ganze geht und alle Fragmente aufnimmt, die anorganisch, nicht-ästhetisch, banal oder gar unsichtbar sind . . . Der surrealistische Ansatz . . . ist nicht normativ, sondern rein deskriptiv zu verstehen. Man kann es auch als Trauerarbeit oder Notwehr verstehen, um sich wenigstens gedanklich von den Gefühlsvitrinen mittelalterlicher Stadtveduten zu emanzipieren, zu denen leider kein Weg zurückführt. Erst nach der vollständigen Einfühlung in den Sex-Appeal der anorganischen Stadt, erst wenn sich der Wahrnehmungsapparat auf die ungestaltete Rohheit und Diskontinuität heutiger Stadtlandschaften eingestellt hat, kann es Hoffnung geben, das Geschaute wieder als Gemachtes zu sehen und vielleicht sogar zu korrigieren."<sup>7</sup>

Nun, Mönninger kennt eine Metropole - Hongkong, - von der er sagt, sie habe den Ruf, "weltweit die wirklich einzige reale Metropole zu sein, ohne Überbau, ohne ideologisches Wunschdenken und ohne Sentimentalität".<sup>8</sup> Und dann schreibt er wenige Abschnitte später: "Unwirklich, fast fiktiv wirkt Hongkong auch deshalb, weil es das Hollywood des Ostens ist und als drittgrößter Filmproduzent der Welt ganz Asien mit über zweihundert Kino- und TV-Streifen jährlich beliefert." Wenig später fragt er sich, ob eines Tages die europäischen Städte für Tokio, Hongkong oder Shenzeng (die rotchinesische Nachbarmetropole Hongkongs) die Rolle spielen werden, die vor zweitausend Jahren Athen für Rom gespielt habe: "eine müde Altkultur, die gerade noch gut genug ist, der aufstrebenden Weltmacht ein bißchen altmodische Philosophie, Dichtung, Musik und Architektur zu Unterhaltungszwecken zu liefern."

Die genreüberblendende Linie vom Stadroman zum Stadtfilm und dann auch zur Stadtwissenschaft und -kritik ist ungemein naheliegend. Es ist so gesehen erstaunlich und erklärungsbedürftig, daß die frühe *Chicago School* der Stadtsoziologie keine Arbeiten zum Film hervorgebracht zu haben scheint. Ernest Burgess, einer der Gründer der *Chicago School*, hat zwar schon sehr früh Lehrveranstaltungen

6 Aus Milan Kunderas "Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins"

7 Mönninger 1993a, S. 134.

8 Mönninger 1993b.

unter dem Titel "Study of the City Through Literature and Art" durchgeführt.<sup>9</sup> Auch in Louis Wirths nachgelassenen Papieren findet man zahlreiche Materialien - Karteikarten, Exzerpte, Skizzen - zur Stadtliteratur. Film ist offenbar nicht genutzt oder beachtet wurden. Wurde Film nicht zu Kunst gerechnet? Eine der Pionierrollen der *Chicago School* kann in der Relativierung von "hoher" und "niedriger" Kultur (Literatur, Poesie, Autobiographie) gesehen werden. War Film einfach kein wichtiges Phänomen im Chicago der 20er Jahre? Schon bald nach der Jahrhundertwende fanden in den großen Städten Amerikas die *nickelodeons* bei der armen und vor allem auch der Einwandererbevolkerung massenhaft Zulauf und dienten Analphabeten im buchstäblichen wie im übertragenen, kulturellen Sinn als Einführung in das ABC der industrialisierenden Großstadt. Das Medium hätte die Chicagoer Soziologen interessieren müssen.

Wie dem auch sei, in Chicago hat sich dann erst Herbert Blumer Jahrzehnte später auch mit Filmen befaßt. Das oft wiederholte Klischee von der unlösbaren Einheit von moderner Großstadt und Film, von einer strukturellen Affinität zwischen Großstadterfahrung und cinematographischer Wahrnehmung scheint an einer der Geburtsstätten der Stadtsoziologie und dynamischsten Metropolen der frühen 20. Jahrhunderts nicht viele Anhänger gehabt zu haben . . . Dennoch kann man die Chicagoer Symbiose von dokumentierender Soziologie und nacherzählender Literatur der Großstadt und die frühe Identifikation des soziologischen Theoretikers mit dem Literaturkritiker als Modell nehmen für die soziologische Analyse von Großstadtfilmen. Aus diesen frühen Versuchen, literarische Versionen sozialer Realität für soziologische Versionen zu nutzen, kann man lernen.

Die Chicagoer Ansätze sind später vor allem in der Organisationsforschung weitergeführt worden. Dwight Waldo, ein Klassiker dieser Forschung, hat einmal den Nutzen der Literatur für die Organisationssoziologie (vor allem auch für die Lehre) auf die Formel gebracht: "Literatur hilft dabei, das wieder herzustellen, was die professionelle wissenschaftliche Literatur notwendigerweise ausläßt oder verkürzt: das Konkrete, das Sinnliche, das Subjektive, das Bewertende."<sup>10</sup>

Das Verhältnis der Medien wird hier in ihrer Komplementarität gesucht, und ähnlich wird man auch zum Verhältnis von Stadtfilm und Stadtsoziologie argumentieren können. Aber man kann Analogien zwischen den Medien durchaus stärker machen. Zumindest manche Sozialwissenschaftler möchten sich nicht ganz aus der Welt des Konkreten, Sensuellen, Subjektiven, Wertenden zurückziehen (und zumindest Kulturosoziologen beanspruchen ja, etwas über Literatur und deren Gegenstände aussagen zu können). Und auch Literaten und Filmemacher werden sich nicht in das Prokrustesbett dieser Arbeitsteilung pressen lassen wollen: Hochhuth und Waiser oder Oliver Stone und Coppola wollen etwas Empirisches, Realitätsgetreues über Prozesse der nationalen Integration sagen. Manche Literaturtheoretiker stellen die Fragen denn auch anders herum: Was macht einen Roman oder einen Film besser, überzeugender als eine soziologische Untersuchung. Und in der Tat: Ein Film wie Milos Formans *Mozart* dürfte in seinem kulturhistorisch-biographischen Gehalt ebenso wie in seiner Eindringlichkeit jedem eineinhalbstündigen sozialhistorischen Text überlegen sein.

9 Cappetti 1993, S. 28. In vier Abschnitten (Literatur, Poesie, *Ans*, Skulptur) gibt die *Course Outline* Themen vor wie "a new literary form for the city", "rural to urban transition", "city working men", "skyscrapers, crowds, subways".

10 Waldo 1968, S. 5. Vgl. dazu die Untersuchungen in dem Band "Good Novels - Better Management" (Czarniawska-Joerges/Guillet de Monthoux 1994).



## ***Die Ordnung der Bilder***

Wie kann man gefilmte Städte stadtsoziologisch analysieren? Schon die Frage zu stellen, impliziert einige Annahmen, die manche Soziologen nicht unbedingt teilen mögen. Man unterstellt etwa, große Städte, so wie sie erfahren und laufend reproduziert werden, seien das Resultat einer unübersehbaren Vielfalt von Diskursen, die mehr oder weniger chaotisch zusammenwirken. Auch audio-visuelle Erzählungen gehören dazu. Man unterstellt, die Bilder, die sich zeitgenössische Stadtbewohner von ihren Städten machen und die ihre Stadt-Haltungen prägen, seien in hohem Maß durch narrativ-fiktionale Bildmedien, eben Spielfilme erzeugt und unterstützt. Und man unterstellt, daß man durch ein Studium von Stadtfilmen etwas erfahren kann über diese eingebildeten Städte, die Städte in den Köpfen, in denen die Menschen ebenso leben wie in denen, die sie die "wirklichen" Städte nennen. Aber da ist noch mehr.

Man kann zeigen, das hinter jeder urbanistischen Konzeption, zum Beispiel städtebaulichen und planungstheoretischen Positionen, bestimmte *metaphorische*, bildhafte Grundvorstellungen über die Natur großer Städte liegen. Ähnliches gilt für die Organisatoren, die Macher der großen Städte: Auch hinter ihren Operationsplänen und routinemäßigen Verwaltungspraktiken kann man stets bestimmte Ordnungsbilder erkennen. Es ist zu vermuten, daß solche mehr oder weniger bildhaften Grund- und Ordnungsvorstellungen, vor allem aber auch ihre unordentlichen Gegenbilder, in filmischen Darstellungen großstädtischen Lebens oft deutlicher und eindrucksvoller zum Ausdruck gebracht werden und ablesbar sind, als in theoretischen Abhandlungen oder soziologischen Forschungsberichten.

Welche Ordnungsvorstellungen, oder Chaosvorstellungen, also kommen in filmischen Präsentationen städtischer Landschaften, Architekturen, Interieurs und Exterieurs, Untergründen und Überbauten, kurz des ganzen Riesenartefakts Stadt und des darin abgespielten städtischen Lebens zum Ausdruck? Welche positiven und negativen Erwartungen über wichtige Tendenzen großstädtischer Entwicklung lassen sich darin aufspüren? Und wie soll man solche Fragen methodisch angehen?

Eine allererste Ordnung der Bilder läßt sich dadurch gewinnen, daß man bestimmte Leitmetaphern herausarbeitet, die in Filmen verwendet werden. Die Frage lautet dann: Womit werden große Städte verglichen? Einige Beispiele, die den meisten Lesern, sofern sie Kinogänger oder auch nur fleißige Fernseher sind, vertraut sein dürften: Großstadt als Megamaschine (zum Beispiel in Fritz Längs *Metropolis*); Großstadt als Monument (zum Beispiel, in zahlreichen Verfilmungen, *Pique Dame* nach Puschkins Petersburg); Großstadt als Dschungel, Strudel und Chaos (ungezählte Filme, ultratypisch immer wieder: New York); Großstadt als Organ und Geschwür (eine Ebene von mehreren in Peter Greenaways *Der Bauch des Architekten*); Großstadt als Rhyzom (zum Beispiel in *Salaam Bombay* oder *Moebius*), Großstadt als Supergehirn (zum Beispiel in *Tron*).

Für alle diese Metaphern lassen sich Analogien in urbanistischen Meta-Diskursen finden. Wer - ein weiteres Beispiel - Altmanns *Short Cuts* gesehen hat, mag zustimmen, daß sich dieser Film gut als eine Illustration bestimmter postmodernistischer Projektionen angeblich ortlos gewordener Post-Cities lesen läßt.<sup>11</sup> Die massive Pseudoeinheit der großen Stadt und ihrer cinematographischen Mythologien à la *Metropolis* wird in tausend Soziopheme aufgelöst. Großstadtleben, oder jedenfalls Leben in Los Angeles, wird als passager, fragmentiert, diskret, bestenfalls koinzidentuell geordnet vorgeführt. Die entsprechenden Theorien für Studenten der Stadt- und Regionalplanung liefern Urbanisten von Webber bis

11 Savitch1992.

Auge.<sup>12</sup> Zahllose andere Filme eröffnen eigenwillige und zugleich eben einleuchtende Perspektiven auf städtische Metropolen, man denke an Jarmuschs *Night on Earth*, Rosa v. Praunheims *Überleben in New York* (immer wieder New York), Gilliams *Brazil* (Thatchers London?), oder an *Batman 's Return* (wieder New York). Europäische Hauptstädte als Hauptakteure spielen zum Beispiel mit in Rom (*Roma, città aperta* von Roberto Rossellini, viele frühe Antonioni-Filme, *Brutti, sporchi e cattivi* von Ettore Scola, *Roma* von Federico Fellini, *The Belly of an Architect* von Peter Greenaway und viele mehr) oder natürlich Berlin (beliebig herausgegriffen: *Symphonie der Großstadt*, 1928, *Berlin Alexanderplatz*, 1930, *Eins-Zwei-Drei* von Billy Wilder, 1948, Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*, 1987, *So fern und doch so nah*, 1992, *Moebius* 1993, *Boomtown*, ein Fernsehfilm im wiedervereinten Berlin, 1993, und viele, viele mehr). Ein instruktives Beispiel für eine medienwissenschaftliche Analyse der Metropole, vor allem natürlich Berlins (der Berliner), in Spielfilmen der Nazizeit kommt von Linda Schulte-Sasse.<sup>13</sup> Eine Spezialfrage ist, ob man auch Großstadt-Serien wie das viel interpretierte Dallas oder des Typs *Liebling Kreuzberg* ins Auge fassen soll. Sie haben sicher eine gewisse Affinität zur Serialität, Wiedererkennbarkeit und prinzipiellen Nicht-Abschließbarkeit kommunaler Reformen . . . Und so fort.

Ein eigenes Genre, der Stadtfilm, ähnlich dem Stadtroman wie er von Volker Klotz oder Donald Fanger beschrieben wurde? Aber was ist ein Stadtfilm? Fast jeder Film. Edgar Reitz läßt Luzie in *Heimat* die große Stadt da draußen "die Welt" nennen, das ganz Andere. Ich erinnere mich an einen Film, den ich als Student gesehen habe: *La pointe courte*. In meiner Erinnerung war es ein Film über das ganz Andere der Stadt, die schläfrige Ruhe einer unendlichen Wiederkehr in einem entlegenen Fischernest. Als ich den Film, erst vor kurzem, auf Video wiederentdeckt habe, war er natürlich ganz anders. Aber immerhin: Es ist ein sehr stiller, sehr langsamer Film über ein Fischerdorf am Mittelmeer. Am Anfang kommen ein Zug und eine Frau an, aus Paris, und am Ende verläßt die Frau den Ort und den Mann, den sie gesucht hat. Ein Zug fährt ab nach Paris. Auch *La pointe courte* ist ein Stadtfilm.

Es geht also nicht darum, hier ein neues Genre zu definieren und zu studieren. Es geht darum, quer durch alle filmischen Genres den städtischen Subtext, und gelegentlich Haupttext, zu lesen. Oft werden das nur bestimmte Sequenzen sein, oder gar nur Vor- und Abspanne wie bei meinem Eingangs- und Schlußbeispiel. Gelegentlich werden ganze Filme, als integrale Texte, interpretierbar sein als von städtischem Leben handelnd, als Fingierung bestimmter, besonderer Aspekte städtischer Welten. Der Film war, so die Ausgangsposition hier, ähnlich wie der realistische Roman des neunzehnten Jahrhunderts, von Anfang an das Medium einer bildmächtigen Umsetzung (meist unordentlicher) metropolitaner Metaphorik. Auf dieser Folie lebt der gelungene Stadtfilm von der Spannung zwischen individuellen Einzelschicksalen und dem unbezähmbaren Superorganismus Stadt.

12 Webber 1964; Webber hat sehr früh mit seinem Konzept der "non-place urban realms" dieses Thema der Auflösung stabiler sozialräumlicher Ordnungsstrukturen angebrochen, damals noch in der Hoffnung, angebliche Hierarchien von *realms* mit Hilfe komplizierter quantifizierter Modelle abbilden zu können. Man lese dagegen heute Marc Auges (englisch 1995) "Nicht-Orte".

13 Schulte-Sasse 1990.

## *Blade Runner und die geteilte Stadt der Stadtsoziologie*

Aber man kann nicht nur Filme als Illustrationen, bisweilen auch rivalisierende Entwürfe, zur Urbanistik lesen. Man kann auch zeigen, daß urbanistische Texte unmittelbar auf Filme zurückgreifen und in diesem Sinn ihre Argumente aus der Beobachtung fingierter Städte ebenso ziehen wie aus der Beobachtung realer Städte.

Ein Beispiel, an dem sich solche wechselseitigen Beziehungen besonders gut zeigen lassen, ist der Film *Blade Runner*. Vermutlich kein anderer Film ist so oft in der sozialwissenschaftlichen Literatur genannt worden wie *Blade Runner*. Norman Denzin zum Beispiel (anknüpfend an Baudrillard, den er tatsächlich "Baudrillard the Blade Runner" nennt) sieht in dem Streifen einen Paradefall für Filme, "die sich über zeitgenössische Sozialformen und Mythen lustig machen . . . indem sie den Betrachter mit 'unpräsentierbaren' gewaltsamen Bildern von Sex und städtischem Verfall konfrontieren".<sup>14</sup> Die Medientheoretikerin Vivian Sobchack arbeitet mit dem Film, der Urbanist Joel Garreau nutzt den Film, im Anschluß an den Kunsthistoriker David Dillon, der zeitgenössische amerikanische Städte "Blade Runner Landscapes" nennt, als Metapher für einen Stadttyp, den er "Edge City" nennt und der gegenwärtig in der Urbanistik *en vogue* ist. Garreau, nicht besonders plausibel, aber effektiv wie eine Ridley-Scott-Sequenz:

"Blade Runner ist ein Kultfilm-Klassiker, in dem die Idee, was Los Angeles im Jahr 2019 sein könnte, mit einem Filmgenre zusammentraf, das man am besten als strudelnd-hyperkoloriert-kybernetisch-punkverliebt bezeichnen könnte. Und in der Tat, Dillon hat dieses Nord-Dallas zu recht Blade Runner-Welt genannt. Das stimmt zu einem solchen Grad, daß man all das, was sich da abspielt, am besten im Hundertkilometertempo aus einem Kabrio mit völlig unbeeinträchtigt Rundumsicht in sich aufnimmt... und dann beginnt der Ansturm auf die Sinne."<sup>15</sup>

Im Anschluß wird dann eine Stadtlandschaft beschrieben, die ähnlich aussieht wie die ebenerdige in *Blade Runner*. Dennoch ist der Vergleich hier ein wenig weit hergeholt. Die Kulturosoziologin Elizabeth Wilson sieht den Film in ihrer Studie *The Sphinx in the City* im Zusammenhang mit der alten Gegenübersetzung von böser Stadt und erlösendem Land und resümiert:

"In *Blade Runner*, einem der gefeiertsten 'postmodernen' Filme, entkommt der Held am Ende aus einem futuristischen (und doch beinahe mittelalterlichen) Los Angeles, bevölkert von einem Chinesischen Subproletariat (rassistische Anklänge der 'gelben Gefahr'), und rettet sich mit seiner Roboter-Geliebten in eine leere ländliche Gegend"<sup>16</sup>

Mike Davis' Buch über Los Angeles, *City of Quartz*, spricht natürlich mehrfach *Blade Runner* an. Davis ordnet den Film, zusammen mit anderen wie *Chinatown* und *The Two Jakes*, dem Genre *film noir* zu. Er zieht eine Linie von Chandler (dem durchsichtigen Vorbild für Deckardt natürlich - Davis spricht von einem "schlagend Chandleresken Los Angeles des Dritten Millenniums") bis zum *post-noir* von James Ellroys *Los Angeles Quartett*, das Davis als Genre eines populistischen L.A. Antimythos inter-

14 Denzin 1992, S.10.

15 Garreau 1992, 8.218.

16 Wilson 1993, 8.139.

pretiert.<sup>17</sup> Er ordnet ihn auch ein in die Reihe von "Science Fiction-Filmen über die Umweltzerstörung von Los Angeles und den Niedergang der Menschheit", zusammen mit Filmen wie *Planet of Apes* und *Omega Man*.<sup>18</sup> Geoffrey O'Brien schließlich erwähnt den Film selbstverständlich in seinem unvergleichlichen Buch über das Kino, "The Phantom Empire".<sup>19</sup>

Auch die Stadtpolitiker sind infiziert: Mark Pisano, Leiter des größten Planungsverbands in den USA, macht sich Sorgen über eine mögliche *Blade Runner-Zukunft* von L.A. Im Schlußkapitel von "LA 2000: The Final Report of the Los Angeles Millennium Committee" liest man:

"Wo wird Los Angeles 2000 seine Community finden? Natürlich ist da das *Blade Runner* Szenario: die Verschmelzung individueller Kulturen zu einem gemeinen Polyglottismus voller ungelöster Feindseligkeiten. Da steht auch die Möglichkeit bevor, daß die bewaffneten Lager fortbestehen, aus denen gelegentlich Angriffe oder Waffenstillstandsverhandlungen vorgetragen werden."<sup>20</sup>

Und so weiter und so fort. Woher diese intellektuelle Popularität? Bei einem 1995 in Berlin abgehaltenen Forum über Film und Stadt hat jemand offenbar eingeworfen, es seien vor allem die Deutschen, die über *Blade Runner* redeten, was immer aus dieser Beobachtung nun geschlossen werden soll. Ich halte das für Unsinn, hier plappern "die Deutschen", wer immer das ist, sicher brav nach. *Blade Runner* zu nennen, scheint zu einer Art Reflex geworden zu sein, wenn man "postmoderne" Stadtformen beschreibt, auch wenn Filmtheoretiker diesen Film als ausgesprochen un-postmodernistisch klassifizieren.<sup>21</sup>

Wie kommt es also, daß so viele Sozialwissenschaftler und vor allem Stadtforscher gerade diesen Film erwähnen und daß *Blade Runner* bei Soziologen bei weitem mehr Eindruck gemacht hat als bei der Filmkritik? Und wie kommt es, daß *Blade Runner* immer wieder herhalten muß für das Argument, Film sei wichtig für die Sozialtheorie zeitgenössischer Gesellschaften und besonders für eine Theorie der postmodernen Stadt? Ich weiß es nicht und will das hier als Frage stehen lassen.

Im Kontext der Urbanistik, verstanden als intellektuelles und wissenschaftliches Genre, könnte eine mögliche Antwort sein, daß *Blade Runner* eben blendend eine Metapher illustriert, die in der Stadtforschung eine ehrwürdige Geschichte hat und gegenwärtig in der "global-city"-Debatte neue Aspekte hinzugewinnt: die Metapher von der "Dual City" oder der "Divided City", die zahllosen stadtsoziologischen und stadtökonomischen Theorien zugrundeliegt.<sup>22</sup> Es geht dabei immer in der einen oder anderen Form um die These, große Städte folgten einem Grundmuster der fortschreitenden Spaltung in arm und reich, in eine offizielle und eine informelle Ökonomie, und damit korrespondierend in räumlich immer stärker segregierte Hälften.

17 Davis 1993, S. 44, S. 21. Ellroys gräßliches Quartett: *White Jazz, LA. Confidential, The Big Nowhere, The Black Dahlia*.

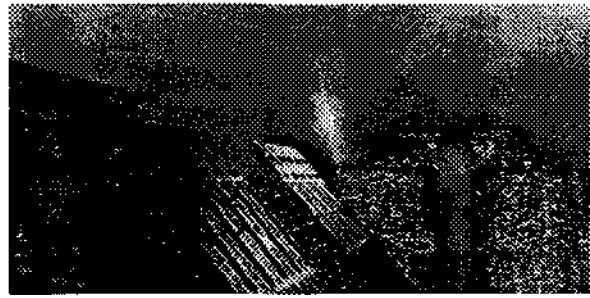
18 Zitiert nach Dunaway 1989, S. 223.

19 O'Brien 1993.

20 Zitiert nach Garreau 1992, S. 284.

21 O'Brien 1993.

22 Zur Karriere des Konzepts in der Stadtforschung siehe Scott 1988, Fainstein/Harloe 1992; für repräsentative Untersuchungen, in denen das Konzept zentral verwendet wird, zum Beispiel Mollenkopf/Castells 1994, Fainstein/Gordon/Harloe 1992, Sassen 1991. Bisweilen wird diese Betrachtungsweise durch den Rekurs auf so grundlegende Analysen des Städtischen wie Levi-Strauss' dualer Repräsentation jeder menschlichen Ansiedlung gerechtfertigt.



Wenn man sich nun in *Blade Runner* von der (jedenfalls im Film eher spärlichen) SF-Geschichte über die Androiden löst und zunächst auf die Architektur und Stadtlandschaft des Geschehens sieht, entdeckt man eine recht eindrucksvolle Stadtgestalt. Eine Stadtlandschaft, die in Gestalt einer Mischung von Metropolis und babylonischem Kitsch topographisch, organisatorisch, kulturell und so weiter radikal zweigeteilt ist. Und natürlich wird diese Stadt und ihre Gestalt schon im Vorspann als Zukunft von Los Angeles, der Hauptstadt der dritten Welt annonciert. Ridley Scott entwirft damit in diesem Film, ähnlich wie auch in anderen Filmen wie *Black Rain* oder eben in dem eingangs erwähnten *Someone to Watch over Me*, Bilder einer (zukünftigen/ archaischen) Metropolengesellschaft, in der verschiedene Schichten und ethnische Gruppen materiell-räumlich, in der Horizontale wie in der Vertikale, brutal segregiert sind. Die wichtigste vermittelnde und notdürftig Ordnung garantierende Einrichtung ist die Polizei, und ein Minimum an Menschlichkeit wird durch bestimmte alltägliche Antihelden bei der Polizei aufrechterhalten. Ansonsten wird die Stadt von einer Oberwelt der Investoren und Konzerne (in den Hochhäusern der Cities) und einer mafiosen Unterwelt (auf Straßenebene und darunter) beherrscht. Zwischen diesen beiden Instanzen gibt es gewisse Korrespondenzen, die wieder in das Polizeisystem hineinreichen. Stadtbürger und Stadtverwaltung im "europäischen" Sinn kommen nicht mehr vor. Polizeisystem, formelle und informelle Ökonomie funktionieren im Interesse eines alles beherrschenden Elektronikonzerns. Das ist die "Dual City" des *Blade Runner*.

Und nun höre man einen Altmeister der Stadtsoziologie, Manuel Castells: "Wir bewegen uns von einer Situation sozialer Ausbeutung zu einer Situation funktionaler Irrelevanz. Wir werden den Tag sehen, an dem es ein Privileg sein wird, ausgebeutet zu werden, denn noch schlimmer als ausgebeutet zu werden ist, ignoriert zu werden."<sup>23</sup> Castells spricht hier von den "global cities", die fortschreitend gespalten seien. Gespalten in einen globalisierten Kern einerseits, die Vororte sozusagen *einer* ortlosen, zusammenhängenden planetaren Weltstadt, und andererseits bedeutungslose, nicht einmal mehr ausbeutbare örtliche Sub-Sub-Proletariate.

Saskia Sassen, eine andere "Global Cities"-Forscherin, bemerkt dazu:

"Die beherrschende Erzählfigur in Theorien der ökonomischen Globalisierung ist eine Geschichte der Vertreibung. Die Schlüsselkonzepte der *mainstream* Theorien über die Weltwirtschaft, diejenigen, die um die Vorstellung von der zentralen Rolle der Telekommunikation und der Informationstechnologien kreisen, diese Schlüsselkonzepte legen uns nahe, Orte hätten keine Bedeutung

23 Castells 1991, S. 213.

mehr. In dieser Version wird, die Bedeutung globaler Übertragungsprozesse und der gebauten Infrastrukturen (und *corporate headquarters*, sinngemäße Ergänzung BJ) herausgestellt, die Übertragung ermöglichen."<sup>24</sup>

Sassen verweist dann auf den ökonomischen und kulturellen Wertewandel, der dieser Version unterliegt: Informationsdienstleistungen werden höher bewertet als die Erstellung der Produkte, die für sie erforderlich sind. Sie verweist auf die Höherbewertung transnationaler Unternehmenskulturen gegenüber der Mannigfaltigkeit örtlicher Kulturen, insbesondere der Einwandererkulturen, die viele der "unsichtbaren Jobs" der globalen Informationswirtschaft bereitstellen. Im Ergebnis gehe solchen Theorien das Gespür für die Ortsgebundenheit und die materiell-gegenständliche Basis der globalen Weltwirtschaft verloren.

Mit anderen Worten: Das Castellsche Ignorieren und die Spaltung der Städte findet vor allem im Globalisierungsdiskurs selbst statt, in den wirklichen Städten bleibt Ausbeutung vorerst funktional, und sie bestehen wie eh und je aus unzähligen lokalen Kulturen. Weibliche Orte zum Beispiel, haben ihre besonderen Zeiten und entgehen den Globalisierungstheoretikern gerne. In einer (für sie) bemerkenswerten Fußnote schreibt Saskia Sassen über "Unternehmenslandschaften" fragt Saskia Sassen:

"Wie ist Globalisierung in die gebaute Gestalt der Stadt eingeschrieben? Die Antwort ist gewöhnlich, daß sie in die Räume der neuen transnationalen Unternehmenskulturen eingeschrieben ist. Wenn man in diese Räume wieder Orte einführt, indem man die amalgamierten 'Anderen' wieder in die Betrachtung einbezieht, wird klar, daß der Raum der Unternehmenskultur ein umstrittener Raum ist. Die Geschäftstürme, die diese Kultur versinnbildlichen, sind auch bevölkert von Armeen von Niedriglohn-Arbeitern, zum großen Teil Frauen, viele Einwanderer ... Und bei Nacht übernimmt noch einmal eine ganz andere Arbeiterschaft die Regie in diesen Türmen, einschließlich der Vorstandsbüros, und prägt diesen Räumen eine Vielfalt von Nichtunternehmenskulturen auf. Könnten diese nichtunternehmerischen Formen der Aneignung Unternehmensarchitektur neu prägen? ... Allgemein ausgedrückt: könnten Nichtunternehmenskulturen, wenn ihnen nur zur Repräsentation verholfen würde, sich erneut in die Unternehmensarchitekturen einschreiben lassen?"<sup>25</sup>

(Eine eindruckliche narrativ-fiktionale Version dieser Beobachtung wird in dem französischen Film *Milch und Schokolade* gegeben.)

Man kann nun Sassen so interpretieren, daß die Vertreibungsstory der *global economy*-Rhetoriker vor allem in der *Stadttheorie* stattfindet. Sie zeigt *auch*, welchen Anteil die Stadttheorie daran hat, die wertmäßigen Voraussetzungen für die Globalisierung zu schaffen. Genau das gilt auch für Filme wie *Blade Runner*. Was in Filmen wie *Blade Runner* vollkommen fehlt, ist die reflexive Ebene, die Sassen einzieht - eine reflexive Ebene allerdings, die mir ebenso in Theorien wie der von Castells zu fehlen scheint.

Können Stadtfilme genuine Beiträge zur Urbanistik leisten? Zwar fallen mir nur wenige Filme ein, die nicht nur in Städten spielen und in denen nicht nur Städte spielen, sondern die von *Stadttheorien* handeln. Aber ein Film wie Greenaways *The Belly of an Architect* ließe sich durchaus unter anderem als höchst ironischer Film über das Verhältnis von Architekten zu ihren Städten lesen. Zeitgenössische Stadtinszenierung wird als eine Serie perverser Selbstdarstellungen vorgeführt. Nur wenige Filme wer-

24 Sassen 1993b, S.1.

25 Sassen 1993a, S 33.

den dieses Maß an Reflexion bringen können, das ist einfach nicht die Stärke des Mediums. Und der Greenaway-Film gilt ja auch als schwieriger, das Genre Spielfilm irgendwie pervertierender Film.

Die bisherigen Überlegungen lassen zwei Schlüsse zu: Einmal, daß auch soziologisch anspruchsvoll herkommende Stadttheorien oft genug nicht das Maß an Reflexivität aufbringen, welches das Medium Soziologie gerne dem Medium Film voraus hätte. Die Konfrontation von Film und soziologischem Text kann da heilsam wirken. Zum anderen, daß man das vergleichende Sehen von Stadtfilmen in eine Heuristik der Stadtsoziologie einbauen könnte. Indem man sehr verschiedene filmische Versionen städtischen Lebens einander gegenüberstellt, kann man die empirische Basis stadtsoziologischer Theorie erweitern.

### *Drei Perspektiven*

Die Überlegungen zur Metaphorik filmischer und urbanistischer Diskurse sollen nun noch ein wenig in Richtung Methodik erweitert werden. Drei Perspektiven, in denen man "Die große Stadt im Film" als Gegenstand der Sozialforschung angehen kann, möchte ich kurz skizzieren.

Als potentiellen Gegenstand, sollte man vielleicht besser sagen, denn die Lage ist insgesamt insofern angenehm, als die gefilmte Stadt (im Sinne der gespielfilmten Stadt) der Aufmerksamkeit empirisch orientierter Sozialwissenschaftler bislang entgangen ist. In einem der neusten Methodenhandbücher zur qualitativen Sozialforschung wird Filmanalyse an insgesamt sieben Stellen diskutiert.<sup>26</sup> Dabei handelt es sich fast ausschließlich um ethnographische und Dokumentarfilme, gelegentlich wird Filmanalyse generell im Sinne von "einen sozialen Text lesen" genannt. Als sozialwissenschaftliche Kronzeugen werden dann solche Texte wie Siegfried Kracaurs "The Challenge to Quantitative Content Analysis" herangezogen.<sup>27</sup> Douglas Harper bezieht Spielfilmanalysen nicht explizit in den Kanon seiner "Visual Sociology" ein. Die gleichnamige Zeitschrift hat bislang (1995) keine Analysen von Spielfilmen publiziert.<sup>28</sup>

Man muß sich hier also vorerst nicht auf Einwände der Art einstellen, diese und jene Kollegen hätten schon gezeigt, der und der Weg führe in die Irre oder die und die These sei unhaltbar.. . Die Frage, was erfundene Bilder in der empirischen Sozialforschung zu suchen haben, findet bei vielen Soziologen immer noch die implizite Antwort: Nichts! Sozialforschung hat es demnach mit Geschriebenem, und vor allem natürlich mit Abzählbarem zu tun. Für Bilder dagegen interessieren sich (gewissermaßen) sozialwissenschaftliche Analphabeten - Literaten, vielleicht noch Medienforscher, kaum professionelle Soziologen. *Quod legendibus scripura, idiotibus pictura*, wie es schon im Mittelalter hieß. Erprobte Methoden und gelungene Produkte der Analyse oder der Interpretation, wie sie in den Feldern des Aufschreibbaren und des Abzählbaren zur Verfügung stehen, können damit für eine soziologisch angeleitete Bild- und Tonanalyse nicht vorgezeigt werden.

Welche Zugangsweisen zur sozialwissenschaftlichen Interpretation und Analyse von Stadtfilmen stehen zur Verfügung? Im Prinzip alle in alltagsweltlichen Kino-Attitüden vorgegebenen. Ich möchte einmal drei Attitüden unterscheiden: als naive (selbstverständlich kompetente und geübte) Kinogänger können wir Filme alternativ in drei verschiedenen Haltungen aufnehmen, von Film zu Film, von Situation zu Situation, von Person zu Person einmal mehr in der einen, einmal mehr in der anderen

26 Denzin/Lincoln 1994.

27 Kracauer 1953, eine Kritik an Berelsons einflußreicher Arbeit "Content Analysis in Communication Research" (1952).

28 Harper 1994.

Richtung. Ich beziehe mich mit dieser Einteilung auf einen ähnlichen Vorschlag in Czarniawska/Joerges/Rottenburg (1994). Am Rande sei vermerkt, daß damit von vornherein eine leserorientierte (zuschauerorientierte, jedenfalls rezeptionsorientierte) Perspektive eingenommen wird: Forscher als Zuschauer. Fragen, die sich aus einer autorenorientierten (aber wer sind die Autoren von Spielfilmen - die Drehbuchautoren, die Regisseure, die Hauptdarsteller, die Starkritiker?) oder werk-immanenten Perspektive ergeben, werden ausgeklammert.

In der *ersten*, naheliegendsten Perspektive sucht man nach Zusammenhängen zwischen einer wirklichen Stadt, die man besuchen, ergehen und erleiden kann, und den Bildern im Film über diese Stadt. *Someone to Watch over Me* zum Beispiel ruft unmittelbar New-York-Erinnerungen hervor, wir sagen zu unserer Nachbarin im Kino, sieh mal, das *Chrysler Building*, der *Broadway*, die *Brooklyn Bridge* und so weiter. Und so erinnern wir uns an New York oder jedenfalls an das aus hundert anderen Bildern und Geschichten sedimentierte New York. Erinnerung blendet über in Lernen, wir lernen New York, das wirkliche New York durch einen Film hindurch kennen. In Städten wie New York/Manhattan sind ja bestimmte Quadratmeilen geradezu getränkt vom Schweiß der Filmemacher: Whit Stillmanns Film *Metropolitan* und Jim Abrahams *Big Business* spielen sich um das *Plaza Hotel* herum ab, Polanskis *Rosemary's Baby*, Woody Allens *Manhattan* spielen am und im *Central Park*, Hitchcocks *Der unsichtbare Dritte* spielt in Robert Moses' UNO-Gebäude auf der *East Side*, *West Side Story* auf der *West Side*, *Frühstück bei Tiffany* in der *5th Avenue*, *King Kong* und *die weiße Frau*, *Sleepless in Seattle* und viele andere am *Empire State Building*, das *King-Kong-Remake* am *World Trade Center*, *Barfuß im Park* von Gene Saks im *Greenwich Village*, Scorseses Studie über die Stadt ohne öffentliche Dienste *Die Zeit nach Mitternacht* spielt in *Soho*, Mike Nichols *Die Waffen der Frauen* auf der Strecke *Staten Island/Wallstreet*, Woody Allens *Stadtneurotiker*, aber auch *Sophie's Choice* spielen auf *Coney Island*, John Hustens *Die Ehre der Prizzis* ebenso wie Spike Lees *She's gotta have it* in *Brooklyn*, *The Naked City*, *Es war einmal in Amerika*, *Im Jahr des Drachens* spielen an der *Lower East Side*, und so weiter und so fort. Man könnte diese Listen beliebig lange fortsetzen.

Wir haben mit anderen Worten mehr Sozialgeschichte über solche Stätten aus Filmen gelernt, zum guten Teil höchst sozialrealistischen Filmen, als ein Amerikanistikstudium vermitteln kann, und wir wissen das, und lernen immer noch etwas dazu. Ähnliches kann man an Los Angeles, San Francisco, London, Rom, Berlin oder Paris demonstrieren. lossellianis Film *Die Günstlinge des Mondes* handelt bei aller Verrücktheit und Verrückung eben doch auch von Paris und nicht etwa von Stockholm oder Kairo. Und wie über New York haben wir eine Menge über die reale Stadt Paris aus Parisfilmen gelernt: Jean-Luc Godards *Außer Atem* spielt um die *Champs Elysées*, *Ein Amerikaner in Paris* am *Montmartre*, Marcel Carnés *Hotel du Nord* am *Gare du Nord*, Louis Malles *Zazie* in der Metro und am Eiffelturm, Polanskis *Frantic* an der kleinen Freiheitsstatue, *La Reine Margot* im Louvre, *Vollmondnächte* von Eric Rohmer an der *Place des Victoires* und in den Vororten, *Les amants du Pont Neuf*, der *Glöckner von Notre Dame*, wo es der Titel sagt. Auch noch *Blade Runner*, der im Jahr 2019 spielt, ist ziemlich verbindlich in Los Angeles lokalisiert und handelt irgendwie von dieser Stadt. Das Argument gilt auch in historischer Perspektive: *Metropolis* und *Symphonie der Großstadt* handeln von einem anderen Berlin als *Der Himmel über Berlin*. Zusammengesehen ergeben sie eine Sozialgeschichte Berlins. Und so weiter und so fort.

Die erste Perspektive also: Aus Filmstädten über reale Städte lernen. Vor allem auf einer unmittelbar dokumentarischen Ebene kann man derartige Lernprozesse zu regelrechten historischen Feldfor-



schungen über bestimmte Städte ausbauen. Man darf nicht vergessen, daß die materiale Ebene der meisten Filme - ihre Tatorte, ihre Landschaften, ihre Architektur, ihre Fahrzeuge und Inneneinrichtungen, ihre Bahnhöfe, Polizeistationen, Standesämter, Gefängnisse, Friedhöfe, Krankenhäuser, Badeanstalten, Hotels, Kaufhäuser und Fußballstadien - kurz, ihre gesamte dingliche Rhetorik - tendenziell realistisch ist und dokumentarischen Wert hat. Nur die Handlungen sind erfunden, der materiale Rahmen ist gefunden, an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten. Selbst bei Filmen, die nicht *on location* gedreht sind, wird mit großem Aufwand der Eindruck der Naturtreue hergestellt: nur wenige Zuschauer wissen und können glauben, daß die Geschichte *Les amants du Pont Neuf* nicht in Sichtweite von *Notre Dame* abgepielt wurde, sondern auf einer Wiese in Südfrankreich.

In dieser Perspektive eignen sich Filme von bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten hervorragend für Ethnographien und Historiographien materialer Kulturen. Das gilt selbst noch für historische Filme, wenn sie so sorgfältig und aufwendig recherchiert und ausgestattet sind wie etwa einige Merchant/Ivory-Produktionen von Geschichten, die vor der Erfindung der Kamera spielen. Bis zu einem gewissen Grad läßt sich das auch verallgemeinern auf eher narrative Elemente, vor allem jene natürlich, die eng an bestimmte materiale, etwa verkehrstechnische, Bedingungen geknüpft sind. Man denke an all die Genres, die zum Großstadtfilm gehören wie die Zwiebelturmkirche zu Bayern: die Hotelfilme, die Autorenfilme, die Bankeinbruchfilme.

Zur *zweiten Perspektive* dann. Wir sehen Filme natürlich keineswegs nur direkt als Berichte über bestimmte Orte, oder Typen von Orten, sondern stellen sie in weitere symbolische Verweisungszusammenhänge. Dazu sind in erster Linie Identifikations- und De-Identifikationsprozesse mit bestimmten Figuren und Orten eines Films zu rechnen. Dann aber auch die Herstellung und Rekombination aller nur erdenklicher Beziehungsmuster. Kino, mit seinen in filmtheoretischen Arbeiten vielfach rekonstruierten Bildersprachen, ist immer schon eingebaut in umfassendere kulturelle Kontexte. Filme verarbeiten andere, frühere Filme, und Filmemacher können sich darauf verlassen, daß viele Zuschauer die Verweisungszusammenhänge bestimmter Filmszenen erkennen und für ihre eigenen Deutungen mehr oder weniger geschickt nutzen.<sup>29</sup> Kompetente Filmerfahrung setzt aber auch voraus, daß man eine Unzahl kultureller Deutungsmuster und narrativer Grundstrukturen beherrscht, die nicht im Film selbst repräsentiert sind. Und die Wirkung eines Films wird davon abhängen, in welche solche Deutungszusammenhänge die Zuschauer ihn bringen, jenseits der konkreten, sozusagen kontingenten Filmgeschichten oder Filmorte, die gezeigt werden. Auch wenn wir von der *story* zeitweilig ergriffen sind und für Augenblicke vergessen, daß es "nur Kino" ist, was wir sehen, oder "nur der Alexanderplatz", ist es diese Erfahrungsebene, die Filmkenner, Amateure wie Professionelle, so sehr fesselt an diesem Medium.

Die Verlängerung dieser zweiten Attitüde in die Stadtfilmforschung bedeutet dann, daß man Filme als Ausdruck bestimmter kulturell vorgegebener Deutungs- und Erzählformen im Hinblick auf bestimmte Städte, und dann eben auch die großen Städte generell begreift. Man nimmt an, daß die großen Städte, ihre Ordnungen und ihre Unordnungen nicht zuletzt aus diesem Stoff gemacht, in diesem Sinn diskursiv sind. Die Bedeutungen bestimmter Stadtlandschaften, bestimmter Architekturen, bestimmter auf der städtischen Bühne inszenierter sozialer Dramen und so weiter, diese Bedeutungen werden dann analysiert unter dem Gesichtspunkt, welche Rückgriffe auf kulturelle Reservoirs an Bildern und Ideen in einem Film praktiziert werden und welcher Rhetorik in ihrer Verknüpfung ein Stadtfilm

<sup>29</sup> Wiederum am Beispiel *Blade Runner* beschreibt O'Brien diesen Prozeß der Rekombination immer schon dagewesener Bildmixturen (1993, S 192f.).

seine Effekte verdankt. Man kann dann, fragen; Was zeichnet gelungene Stadtfilme aus, in denen Deutungsmuster effektiv neu kombiniert und dadurch Betrachterreaktionen ausgelöst werden? Gerade auch wenn ein Film Neues anbietet, wie zum Beispiel Mike Leighs *Naked* über London, wirkt das ja nur vor dem Hintergrund bereits bekannter und eingeübter Bilder als neu. In *Naked* werden bestimmte Selbstverständlichkeiten, die wir aus Londonfilmen kennen, etwa die klare Klassenerkennlichkeit der Akteure und Lokalitäten, konsequent unterlaufen. Die Anerkennung, die der Film bei der Kritik gefunden hat, und die Schwierigkeiten, die er vielen Normalkinogängern bereitet, hängen, wie ich glaube, mit den daraus resultierenden Irritationen zusammen.

Analysen von Stadtfilmen in dieser zweiten Perspektive werden somit Bezüge zu vorgängigen Symbolisierungsweisen der Metropolen herstellen - vor allem auch außerhalb des Mediums Film: in der Literatur, in der Werbung, in der Urbanistik, vielleicht auch in Liedern und Spielen, oder auch in bürokratischen Verlautbarungen, im ganzen Schilder- und Hinweiswesen einer großen Stadt. Den möglichen Beitrag zur Stadtforschung und -theorie hat Detlev Ipsen in einer Rezension der Arbeiten in Thomas Steinfelds und Heidrun Suhrs Zusammenstellung "In der großen Stadt" zur Frage der Ergiebigkeit und des Nutzens literarischer Materialien für die Stadtforschung sagt: "Wie bei den Texten selber, so geht es mir auch bei den Interpretationen: Die Reichhaltigkeit der soziologischen Einsicht übertrifft die so mancher umfangreicher soziologischen Studie ... Die Zivilisationstheorie und die Modernisierungstheorie allein bilden noch keinen kohärenten Rahmen, der uns die Möglichkeit gäbe, langfristige Entwicklungen der Raumstruktur bis in die Gegenwart zu begreifen".<sup>30</sup>

Die zweite Perspektive also: Verortung von Stadtfilmen in umfassenderen Diskursen, Analyse von medienüberschreitenden narrativen und metaphorischen Verweisungszusammenhängen und somit Positionierung von effektiven Stadtfilmen als Teil von Stadt. Die Beziehung zwischen filmischer Darstellung und ihrer Interpretation und empirischer Forschung ist demnach komplizierter, als die konventionelle Vorstellung von den zwei Kulturen es nahelegt, sicherlich im Hinblick auf den gegenseitigen Nutzen ebenso wie auf die lauenden Gefahren . . . Man darf allerdings den Aspekt einer direkten Ergiebigkeit für stadttheoretische und stadtplanerische Kontexte nicht überschätzen. Filme bieten selten einen geradlinigen Diskurs, den man in akademisch-urbanistische Diskurse einarbeiten könnte. Filme lancieren oder prägen und verstärken Bilder, die nicht ohne weiteres in lineare Argumentationen überführt werden können. Wenn sie gut gemacht sind, dann verändern sie selbstverständlich gewordene Sichtweisen, manchmal ermutigend, manchmal verstörend, manchmal verspielt.

Eine *dritte* Einstellung zum Kino ist schließlich die des Versinkens in der Welt der Bilder. Man vergißt die Welt da draußen, und man muß sich schütteln wie ein nasser Hund, wenn man den Kinosaal verläßt, um in die mundane Wirklichkeit zurückzukehren. Die Leinwand ist hier nicht transparent, sie gibt nicht den Blick frei auf etwas jenseits der Bilder, sondern ist selber grundlos. Wie sähen sozialwissenschaftliche Weisen der Annäherung an die bewegten und sprechenden Bilder in Transposition dieser dritten Einstellung zu Filmen aus, die man die leidenschaftliche nennen könnte?

Während man in der ersten und der zweiten Perspektive dem Hin und Her zwischen imaginärer und handfester Metropole nachspürt, bleibt diese Perspektive in einem bestimmten Sinn filmimmanent. Die Städte liegen hier nicht hinter der Leinwand. Sie liegen auf der Leinwand. Auch gefilmte Städte sind reale Städte, und man kann sie genauso untersuchen und theoretisieren wie die richtigen.

30 Steinfeld/Suhr 1990; Ipsen 1992, S. 424f.

## *Eine Bemerkung zur Methodik*

Imaginäre Wirklichkeiten, wie sie in literarischen, einschließlich filmischen Diskursen aufgebaut werden, lassen sich also auf sehr unterschiedliche Art zu sozialwissenschaftlich-soziologisch zulässigen Versionen in Beziehung setzen: als unvereinbare Gegenteile - Romane/Filme und Soziologie handeln von verschiedenen Welten; als unter Umständen aufeinander hinführend und komplementär: Romane/Filme erfassen Aspekte derselben Wirklichkeit, auf die auch Sozialforschung gerichtet wird, die ihr aber entzogen bleiben, weil sie methodisch ausgefiltert werden; oder als in wichtigen Hinsichten nicht voneinander trennbar, teilweise austauschbar und letzten Endes gleichermaßen narrativ.

Für Bücher, insbesondere für das Verhältnis von realistischem Roman und empirischer Sozialforschung, ist das in der Literaturwissenschaft und der Wissenssoziologie ausführlich diskutiert und einigermaßen unstrittig. Hier geht es mir darum, daß alles, was man über das Verhältnis von Literatur/Sozialempirie sagen kann, für das Medium Film womöglich doppelt zutrifft: Gefilmte Welten sind gleichzeitig näher an den Wirklichkeiten, auf die sich empirische Sozialforschung richtet, und weiter von ihnen entfernt als literarische.

Viele Filme sind näher an den mundanen Wirklichkeiten der Soziologie als geschriebene Literatur, weil die Grenzen zwischen den "soziologiefähigen" Anteilen der Erfahrung und anderen, unheimlicheren Anteilen tendentiell verschwimmen. Das hängt andererseits maßgeblich damit zusammen, daß Filme primär mit nicht-sprachlichen Anregungen und Ausdrucksmitteln arbeiten (in Soziologie *und* Literatur sowohl als Gegenstand wie als Mittel der Darstellung so gut wie abwesend). Anders gesagt, Filme erzielen ihre Wirkungen überwiegend in einem Erfahrungsbereich, der sich logozentrischen Formen der Behandlung und linearen Formen der Nacherzählung tendenziell entzieht. Muß man daraus schließen, daß solche Erfahrungen nicht beforschbar sind?

Soweit man diese Frage zu verneinen bereit ist, bieten sich Filme als Gegenstände der Sozialforschung an. Über "den Film" ist viel geschrieben worden. Zum Beispiel, er sei ein quintessentiell urbanes Medium; oder er sei das Medium der Analphabeten. Beide Metaphern sind natürlich, wie jede gelungene Metapher, falsch und auch ein bißchen anstößig. Sie besagen, Filme seien ein für moderne Städte überaus charakteristisches Medium der Kommunikation in und über die Stadt. Und sie besagen, Filme seien ein vorschriftliches (manchmal ist auch gemeint: nachschriftliches) Kommunikationsmedium, dem es an Intellektualität und zumal sozialwissenschaftlicher Aussagekraft grundlegend mangelt.

Wie aber kann man Filmanalysen dazu heranziehen, stadtbezogene Diskurse, Praktiken und Materialitäten zu erfassen, an die man mit einem versprachlichten Methodenrepertoire nicht so gut herankommt? Und zwar ohne den Vorgang gleich wieder zu vertexten? Das dürfte das Hauptproblem der vielen semiologischen Analysen im Gefolge von Barthes "Sémiologie et urbanisme" sein.<sup>31</sup>

Das methodische Grundprinzip sollte wohl sein, solange wie technisch irgend möglich "im Medium zu bleiben". Selbstverständlich ist die sozialwissenschaftliche Präsentation letzten Endes immer zu einer Wiedervertextung gezwungen. Es dürfte aber auch für die sprachliche Form dieses Endprodukts einen Unterschied machen, wann man das Bildmedium und seine Modalitäten der Reduktion und Verdichtung verläßt: ob man lange bei den Bildern verweilt und mit allerlei Verfahren der Bildverdichtung

31 Barthes 1985; siehe dazu auch Sobchack 1993, 1994.

arbeitet, oder ob man schnell und entschieden Distanz nimmt zu den Bildern (und zum Hören) und sich auf die verschiedenen Formen des sozialwissenschaftlichen "Redens über..." verläßt. Ein langes Verweilen bei den Bildern, ganz unabhängig, in welcher der drei angedeuteten Perspektiven sie gesehen werden, verlangt geeignete Verfahren der Datenreduktion und Datendemonstration. Man muß Verfahren haben, die Bilder wie Sätze behandeln, verdichten und präsentieren. Das wird in vielen Fällen ganz und gar unformalisiert geschehen: Geduldiges Sehen und Hören und Wiedersehen und Wiederhören wird das Aufspüren von Beziehungen der gesuchten Art ermöglichen. Man wird dann zu interpretativen Texten kommen, die den Weg, auf dem sie zustande gekommen sind, nur andeutungsweise zeigen und in denen Bilder, zumal bewegte, und Töne/Geräusche nicht mehr vorkommen.<sup>32</sup>

Auch in der normalen Sozialforschung lassen sich abstrakte Folgerungen und pauschale Interpretationen ja nur im Prinzip, fast nie praktisch zu den zugrundeliegenden Beobachtungen zurückverfolgen. Der Glaube, daß präsentierte Daten resümés, sprich Tabellen und Diagramme, stimmen, muß genügen. Aber es gibt eben Konventionen der Datenreduktion und -Präsentation, auf die man sich mehr oder weniger verbindlich geeinigt hat - es gibt eine Art zeremonieller Fassade der Forschungspraxis, die es (jedenfalls Initiierten) erlaubt, auf den im Einzelfall prinzipiell nicht erbringbaren Nachweis eines methodisch kontrollierten Vorgehens zu verzichten. Das gilt im übrigen für die experimentellen Disziplinen ebenso wie für die eher historisch verfahrenen, es gilt für quantifizierende ebenso wie für qualifizierende, aber es gilt natürlich besonders für nicht-quantitative Vorgehensweisen.

In der Filmanalyse gibt es solche Konventionen der Datenreduktion kaum. Zumindest in der dritten der oben angesprochenen Perspektiven (in der Fragen des Realitätsstatus gefilmter Städte eingeklammert werden) müßte die Maxime lauten: deine Daten so, wie du sie auch in anderen Städten produzierst. Man wird dann schnell feststellen, daß eben in anderen, den wirklichen Städten die Daten eben von anderen bereits vorproduziert vorliegen, und daß es in wirklichen Städten leichter fällt, Beobachtungen zu sammeln, die bereits vorstrukturiert sind oder gar, soweit man quantitative Ansätze verfolgt, ihre Zahlen schon eingeschrieben bekommen haben (Warenpreise, Einkommen, Alter, Geschoßflächenzahl, Promillegrenzen, IQ, HIV-Staus und so fort).

Leinwandstädte werden praktisch immer so präsentiert, daß quantifizierbare oder sonstwie im Gegenstand (für Sozialforschung) geeignet vorstrukturierte Beobachtungen sich nicht anbieten. Fast immer laden sie eher als zu einem Besuch beim statistischen Amt oder der Stadtbibliothek dazu ein, wie Garreau im oben angeführten Zitat sagt, "... im Hundertkilometertempo aus einem Kabrio mit völlig unbeeinträchtiger Rundumsicht" beobachtet zu werden. Und viele Stadtforscher, die ihr Interesse Stadtfilmen zuwenden, werden Fragen verfolgen, für deren Beantwortung die Fahrten durch die Straßen mehr versprechen als die Arbeit in den Stadtarchiven. Das Problem beginnt denn auch mit Garreaus Nachsatz: "(U)nd dann beginnt der Ansturm auf die Sinne."

Wie soll dieser Ansturm einer disziplinierten Beobachtung unterzogen werden? Vor allem: Wie kann man der Versuchung widerstehen, Disziplinierung mit einem schnellen Wechsel vom Film-Sehen/Hören zur Filmbeschreibung, vom Bild/Ton zum geschriebenen Text zu erkaufen? Es wird darauf ankommen, Verfahren zu entwickeln, die es erlauben, solche Übergänge hinauszuschieben. Und es wird darauf ankommen, die Momente zu markieren, in denen solche Verschiebungen von einem Medium in das andere erfolgen, Momente der unabweisbaren Disziplinierung durch Versprachlichungs-/ Ver-

32 Alle Beiträge in diesem Bericht sind von dieser Art, mit Ausnahme der Arbeit von Dorothea Kress, zu der ein Videosay existiert.

schriftlichungsschritte. Zwei Fragen also: die Frage, wie man "möglichst lange im Medium bleiben" kann, und die Frage, welche Schritte früher oder später vom Film, dem Verstehen (oder auch Nichtverstehen) im Medium des Sehens und Hörens, zurückführen ins Buch oder den Vortrag oder in die Konversation, mit anderen Worten in schriftlich-begriffliche Medien des Verstehens. Damit muß man experimentieren. An dieser Stelle möchte ich lediglich, im Einklang mit dem Werkstattcharakter meiner Überlegungen, einen eher technischen Vorschlag in die Diskussion bringen: Ein altes Werkzeug der Filmemacher, das in sehr vielen Varianten praktiziert wird, um die Brücke vom Script, vom Drehbuch in den Film, genauer gesagt ins Filmen, zu schlagen, ist das *Storyboard*.<sup>33</sup>

Warum nicht beim Problem, wie man vom Film, genauer gesagt vom Filmesehen, zurück in die Interpretation, das (Manu)Skript des (sozialwissenschaftlichen) Betrachters kommt, einen ähnlichen Weg zurück nehmen? Man könnte versuchen, *storyboardähnliche* Darstellungsformen zu entwickeln, die näher am bildlichen Medium bleiben und dennoch verdichten und quasi-begrifflich strukturieren.<sup>34</sup> Ein ähnliches Verfahren könnte sich an der klassischen Standphotographie orientieren, die ja im Kontext der Reklame für und der Dokumentation von Spielfilmen von vornherein zum Zweck der resümierenden Präsentation/Repräsentation von Filmen kultiviert worden ist.

### *Von den Bildern zu den Leitbildern: zum Beispiel "Die Informationsstadt"*

Das Kino wird 100 Jahre alt. Und wie es sich so trifft (man muß den Wechsel von einer Epoche zur anderen ja, wenn immer möglich, mit den Jahrhunderten synchronisieren), vollzieht sich eben jetzt auch der seit langer Zeit einschneidendste Wandel in der *Kinotechnik*: Vom Filmen "richtiger", "lebendiger" Akteure und Landschaften zu ihrem optischen Fingieren per Computersimulation. Es bietet sich an, deshalb zum Schluß an einen Filmklassiker zu erinnern, der wiederzuentdecken bleibt, nämlich *Tron*, einen frühen "virtual-reality"-Film des Disney-Konzerns, der auch - wen wundert es - mit der großen Stadt zu tun hat.

*Tron* war 1982 der erste (wenn auch zugegebenermaßen nicht besonders effektive) Film, in dem konsequent digitale Effekte eingesetzt wurden, und *Tron* hat eine Ideologie erzählt und ins Bild gesetzt, die in ungeahntem Ausmaß erfolgreich und einflußreich war: den konnexionistischen Mythos in der wissenschaftlichen und populären Computerkultur.<sup>35</sup>

Der Film arbeitet und endet darüber hinaus mit einer eindrucksvollen Metapher: der neue, dezentral organisierte, nutzerfreundliche und von den Kommandostrukturen der alten IBM-Technologie befreiende Computer *gleicht einer Stadt*. Heute, keine zwei Jahrzehnte nachdem dieses Filmende erfunden wurde, kann man sagen, daß es prophetisch war für einen neuen, gerade in vollen Schwung kommenden urbanistischen Mythos, oder sagen wir, mit den Stadtplanern, ein urbanistisches Modell: das Modell von der Informationsstadt. So wie in der Vergangenheit die großen Visionen und Leitbilder der

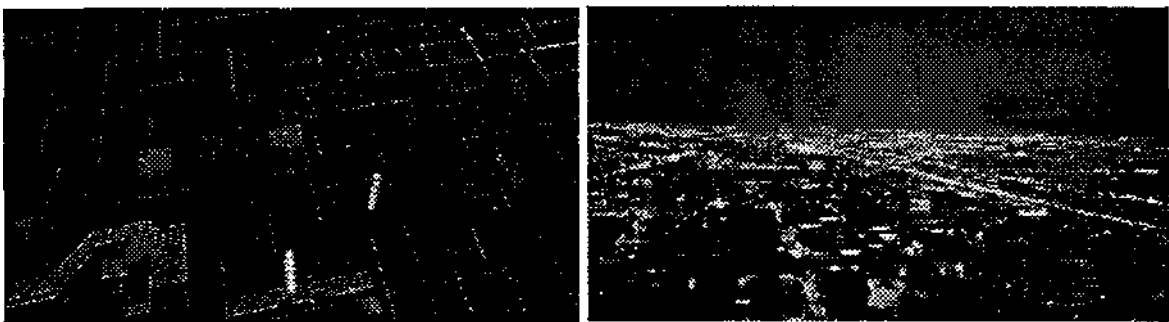
33 Dazu zum Beispiel Peeters et al. 1992.

34 Nicht alle Filmemacher bedienen sich allerdings des Storyboards. Eine lustige Geschichte, im vorliegenden Zusammenhang: Peter Greenaway spricht sich in einem Interview zum Genre des Storyboard gegen dieses Verfahren aus (für sich), zusammen mit dem Interview drucken die Herausgeber "zwei Seiten (aus einem Storyboard Greenaways) für *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber...*" ab. Aber ein Blick auf die Abbildung genügt, es handelt sich um ein Storyboard von *Drowning by Numbers*; später hat Greenaway die Entstehung dieses Films nacherzählt und sich dort einer Version des Storyboard bedient, die ebensoviel beiträgt zum Verständnis seines Vorgehens wie der begleitende Text.

35 Siehe dazu Joerges 1987, 1990.

Stadt vermutlich regelmäßig zuerst im Kino projiziert und bildmächtig auf die Einbildungskraft auch von Stadtplanern und von Stadtmanagern eingewirkt haben, bevor sie in den Lehrbüchern auftauchten, so kann man das auch für das Leitbild Infostadt zeigen.

Viele Urbanisten und Stadtplaner sehen heute die Lösung der Probleme der großen Städte in ihrer *Informatisierung*.<sup>36</sup> Die großen Konzerne im Verkehrs- und Kommunikationsgeschäft engagieren sich massiv in der Forschung zu diesem Konzept und in seinem Marketing, denn hier sieht man die Dienstleistungsmärkte von morgen.<sup>37</sup> Teleshopping, Telebanking und Telearbeit sollen durch die sogenannten neuen Medien einen neuen Stadttypus hervorbringen. In Foren wie zum Beispiel HABITAT II nimmt dieser Diskurs der informatisierten Stadt bereits einen bestimmenden Platz ein. In der Stadt der Zukunft - wen wundert's daß sie jetzt oft "die virtuelle Stadt" genannt wird - sollen Computertechnik und Stadttechnik eine glückliche Ehe eingehen, ganz wie im Abspann von *Tron*.



In einem neueren Film, *Johnny Mnemonic* von Robert Longo und William Gibson<sup>38</sup>, der (wenn auch selbstverständlich auf einer viel effektvolleren technischen Ebene) bei der Bildersprache für die Veranschaulichung elektronischer Welten Anleihen macht, die für *Tron* erfunden wurde, wird die zukünftige Informationsstadt ganz anders präsentiert. Ähnlich wie in *Blade Runner* die Weltraumkonzerne in L.A. - *Johnny Mnemonic* spielt im gleichen Jahr wie *Blade Runner* - beherrschen auch in *Johnny Mnemonic* weltumspannende Multikonzerne die elektronischen Vorstädte der *global city*. Sie heißen Tokio, Zürich und Beijing. Indessen mischen sich LoTek-Gruppen (Niedrigtechnologien) aller Art in die Informationskriege der Multikonzerne ein. "Aber die LoTeks warten in ihren Festungen, in den alten Stadtkernen, wie die Ratten in den Mauerlöchern der Welt", heißt es im Vorspann. In einer ganz ähnlichen Architektur und Raummetaphorik wie in *Blade Runner*, aber entgegen dem eskapistischen Ende dieses Films, werden in *Johnny Mnemonic* Szenen des Widerstands gegen die Informationsstadt ins Bild gesetzt. Auch handelt es sich nicht mehr um Elektronikkonzerne, die die Informationsstadt und die globale Informationswirtschaft beherrschen. In *Johnny Mnemonic* heißt der größte Konzern Pharmacom - ein Pharmariese. Es geht nämlich um Information über die Heilbarkeit einer ansteckenden, tödlichen, pandemischen Krankheit - NAS (*nerve attenuation syndrome*). Manche meinen, sie werde durch Implantate

36 Vgl. zu dieser Thematik zum Beispiel Castells 1989,

37 Siemens, Daimler, Sony und so weiter.

38 Die Filmhandlung basiert auf einer von Gibsons frühen Kurzgeschichten, wiederveröffentlicht in "Burning Chrome" (1986), ist also fast zeitgleich mit *Tron* erfunden worden.

verursacht. Aber der ehemalige Arzt Spider, der Retter Johnnys, führt sie auf Informationsüberlastung zurück.<sup>39</sup>

In der großen Stadt steht dem optimistischen Bild von der zukünftigen Informationsstadt, wie es in Filmen wie *Tron* präsentiert wird, das pessimistische von Filmen wie *Johnny Mnemonic* gegenüber.<sup>40</sup> So wie in der Kunst dem positiven Leitbild von Pygmalion das pessimistische der Olympia (in Hoffmanns Erzählungen) gegenübersteht. Aber man muß sich nicht mit dieser Feststellung begnügen. Man kann aus der vergleichenden Interpretation solcher Leinwandstädte etwas erfahren über die laufende Produktion der Städte, in denen wir leben und arbeiten.

39 Der Film hat eine - im Vergleich zur reichlich einfältigen Handlung in *Tron* - nicht unkomplizierte Akteursstruktur. Die handlungsauslösende Situation ist der Versuch einer Forschergruppe von Pharamacom, ihre Resultate an ein LoTek-Gruppe zu verraten.

40 Natürlich geht auch dieser Film gut aus. Er endet mit der Zerstörung von Pharamacom und mit der weltweiten *low-tech-style* Satellitenausstrahlung der NAS-Forschungsergebnisse zur Kurierung von NAS.

## LITERATURHINWEISE

- Augé, Marc, 1995, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by John Howe, London/New York: Verso.
- Barthes, Roland, 1985, "Sémiologie et urbanisme", in R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- Berelson, B., 1952, *Content Analysis in Communication Research*, Glencoe, IL: Free Press.
- Cappetti, Carla, 1993, *Writing Chicago: Modernism, Ethnography and the Novel*, Columbia University Press.
- Castells, Manuel, 1989, *The Informational City*, Cambridge: Blackwell.
- Castells, Manuel, 1991, "Die zweigeteilte Stadt - Arm und Reich in den Städten Lateinamerikas, der USA und Europas", in Tilo Schabert (Hg.), *Die Welt der Stadt*, München: Piper, 192-216.
- Czarniawska, Barbara, Joerges, Bernward, Rottenburg, Richard, 1994, *Metropolen: Ordnung und Unordnung. Überlegungen zu einem gemeinsamen Forschungsprogramm*, Wissenschaftszentrum Berlin.
- Czarniawska-Joerges, Barbara and Pierre Guillet de Monthoux (eds.), 1994, *Good Novels, Better Management: Reading Organizational Realities in Fiction*, Reading: Harwood Academic Publishers
- Davis, M., 1990, *City of quartz. Excavating the future in Los Angeles*. New York: Verso.
- Denzin, Norman K., 1991, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London etc.: Sage.
- Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln (eds.), 1994, *Handbook of Qualitative Research*, Sage.
- Dunaway, David King, 1989, *Huxley in Hollywood*, New York.
- Fainstein, Susan S., Ian Gordon and Michael Harloe (eds.), 1992, *Divided cities: New York and London in comparative perspective*, Cambridge, MA: Blackwell. Fainstein, Susan S., Harloe, Michael, 1992, "London and New York in the Contemporary World", in Fainstein/Gordon/Haloe, S. 1-28. Fanger, Donald, 1965, *Dostoyevsky and romantic realism. A study of Dostoyevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Cambridge, MA: Harvard University Press. Garreau, Joel, 1992, *Edge City. Life on the New Frontier*. New York etc.: Doubleday.
- Harper, Douglas, 1994, On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads, in Denzin/Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, 393-412.
- Ipsen, Detlev, 1992, Rezension von Steinfeld/Suhr (1990), *Soziologische Revue*, 15, 424. Joerges, Bernward, 1987, Computer als Schmetterling und Fledermaus, *Soziale Welt*, Heft 2, 188-204. Joerges, Bernward, 1990, Images of Technology in Sociology, *Technology and Culture*, 31(2), 202-227. Klotz, Volker, 1969, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München: Carl Hanser. Kracauer, Sigfried, 1953, The challenge to qualitative content analysis, *Public Opinion Quarterly*, 16, 631-642. Mollenkopf, John H., and Manuel Castells (eds.), 1991, *Dual City: Restructuring New York*, New York: Russel Sage Foundation.



- Mönninger, Michael, 1993a, "Schönheit aus Irrtum. Versuch, das Chaos der Städte zu verstehen", in *Städte bauen, Kursbuch* 112, 128-134.
- Mönninger, Michael, 1993b, "Die Vernichtung des Raumes - Zukunftsmodell Hongkong - die steingewordene Vision der Moderne", *FAZ*, 259, 6. Nov. 1993.
- O'Brien, Geoffrey, 1993, *The Phantom Empire*, New York: Norton & Company.
- Peeters, Benoit, Jacques Faton, Philippe de Pierpont, 1992, *Storyboard - le cinema dessine*, Brüssel: Editions Yellow Now.
- Sassen, Saskia, 1992, "Hard Times in the City", in *The Times Literary Supplement*, September 18, 11.
- Sassen, Saskia, 1992, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Savitch, Henry, 1992, *Post-Industrial Cities*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Schulte-Sasse, Linda, 1990, "Stadt und Heimat. Die Metropole im Film des Dritten Reiches", in Thomas Steinfeld und Heidrun Suhr (Hg.), *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt/M.: Anton Hain, 133-158.
- Scott, A.J., 1988, *Metropolis: From the Division of Labor to Urban Form*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Sobchack, Vivian, 1993, *The Address of the Eye. A Phenomenology of Cinematic Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian, 1994, "The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", in Hans Ulrich Gumbrecht and K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford, CA: Stanford California Press.
- Steinfeld, Thomas, und Heidrun Suhr (Hg.), 1990, *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt/M.: Anton Hain.
- Waldo, Dwight, 1968, *The Novelist on Organisation and Administration*, Berkeley: Institute of Government Studies.
- Webber, Melvin M., 1964, "The Urban Place and the Nonplace Urban Realm", in M.: Webber et al. (eds.), *Explorations in Urban Structure*, Philadelphia.
- Wilson, Elisabeth, 1993, *The Sphinx in the City: Urban Life, The Control of Disorder, and Women*, Berkeley: University of California Press.



**DREIMAL BERLIN IST KEINE METROPOLE**

Unordnungsbilder einer großen Stadt im Film

*Vorüberlegungen*

Über das nahe Verhältnis von Film, Stadt und Urbanistik ist viel gesagt worden<sup>40</sup>. Insbesondere Spielfilme, so heißt es, waren von Anfang an ein ausdrucksstarkes Medium moderner Metropolen. Es werden immer wieder Spielfilme von Urbanisten zitiert und benutzt, um Themen und Behauptungen der Stadtforschung anschaulich zu machen. In Anbetracht der Massenwirksamkeit des Kinos ist man jedoch erstaunt darüber, daß es so gut wie keine soziologischen Analysen von Stadtfilmen gibt.<sup>41</sup> Man könnte daher von einem durchaus attraktiven, aber dennoch illegitimen Verhältnis von Stadtsoziologie und Stadtfilm sprechen. Vielleicht ist in der Tat auch hinderlich, daß Spielfilme, wie behauptet wird, vor allem deutungsmächtige Metaphern städtischer Unordnung entwerfen, Soziologie es hingegen mit der Frage nach sozialer Ordnung zu tun hat. Umso beunruhigter, so meine ich, müßte in den Sozialwissenschaften endlich die Frage ernst genommen werden: Wie kann man Spielfilme als Datenmaterial zu einem erweiterten Verständnis moderner Metropolen und deren Ordnung und Unordnung heranziehen?

Mit dieser Fragestellung ist die Annahme verbunden, daß Un/Ordnung von großen Städten in medienübergreifenden Diskursen erzeugt wird. Es wird vermutet, daß das Kino an der Produktion von Ordnungs- und Unordnungsvorstellungen maßgeblich beteiligt ist. Beispielhafte Interpretationen von Stadtfilmen und medialen Inszenierungen sollten es ermöglichen, mit manchmal unüberschaubaren, oft widersprüchlichen und überkomplexen Stadtwelten in Berührung zu kommen. Dies geschieht in der Absicht, Einsichten in die Logik von Prozessen des Organisierens zu erzeugen, die mit linearen Theorien nicht erklärt werden können.

Wie Filmtheoretiker immer wieder betonen, liegt die Bedeutung des Kinos im Geschichtenerzählen: "Was Filme zeigen und darstellen wird vom Zuschauer in hohem Maße als Erzählung aufgefaßt, also unter entsprechenden Erwartungshaltungen erlebt und bewußt gemacht. Daß das Kino vom Erzählen lebt und die audiovisuellen Medien die Geschichtenerzähler unserer Zeit sind, gehört darum zu jenen Aussagen über die Kultur, die man immer wieder zu hören bekommt und die kaum je in Zweifel gezogen worden sind."<sup>42</sup> Das Kino als Geschichtenerzähler, mit dem Blick des oder der Danebenstehenden, bezieht die Zuschauer in eine bestimmte Weise mit ein: Spielfilme eröffnen subjektive Erfahrungsweisen städtischer Lebenswelten, die Raum lassen für mehrdeutige, emotionale und ambivalente Aspekte von großen Städten.

Mit einer erzähltheoretischen Orientierung ist eine weitere Vorannahme verknüpft: daß Realität immer an eine Darstellungsweise gebunden ist und für das Medium Film ein naiver Realismus in Form

<sup>40</sup> Von W. Benjamin, G. Simmel, S. Kracauer bis zu M. Davis' "City of Quartz", siehe auch B. Joerges, 1995.

<sup>41</sup> Die wenigen Veröffentlichungen zum Thema "Stadt und Film" sind entweder filmhistorisch-enzklopädisch angelegt, wie Sorlin, 1991, Belmans, 1977, oder verwenden Spielfilme bzw. Filmausschnitte selektiv und illustrativ zur Veranschaulichung vorgängiger soziologischer Theoriebildung, wie Denzin, 1991 und 1995

<sup>42</sup> Wuss, 1993, S.85.

einer Wirklichkeitsreproduzierenden Abbildtheorie zurückzuweisen ist.<sup>43</sup> Erzählungen werden in Filmen wie im Alltag in einer sehr elementaren Weise dazu benutzt, über die Welt nachzudenken, Wahrnehmungen zu organisieren und Sinn und Bedeutung zu stiften. Was Erzählen ist, läßt sich nicht leicht definieren. Von einem eher intuitiven Verständnis ausgehend kann man sagen: "Wer erzählt, gibt originelle menschliche Erfahrung weiter, und er tut dies auf eine sinnlich-anschauliche Weise, die mit zeitlicher Dauer und Prozeßhaftigkeit der Darstellung rechnet."<sup>44</sup> Spielfilme verwenden lediglich spezielle Ausdrucksformen, sie stellen Geschichten in bewegten Bildern dar.

Am Beispiel von drei populären Berlinfilmen der letzten Jahre gehe ich im einzelnen der Frage nach Ordnung und Unordnung der großen Stadt im Film nach. Die Auswahl der Filme orientiert sich am Kriterium des interessanten Stadtfilms. Man wird unter Stadtfilmen am ehesten Spielfilme verstehen, in denen eine (große) Stadt für das Filmgeschehen wichtig ist. Wo Städte nicht bloß Kulissenfunktionen übernehmen, bauen Filme städtische Schauplätze in Filmhandlungen ein: sie nehmen Teile eines Stadtgewebes auf und verbinden es mit einem künstlichen Gewebe, einer Erzählung, sodaß Darstellung und Stadt, wo sie in Filmen bedeutend wird, ineinandergreifen.<sup>45</sup> Thematisches Leitkriterium für die nähere Filmauswahl ist die Problematisierung öffentlicher Ordnung. Gesucht wurden möglichst aktuelle Berlinfilme, die eine überraschende Fiktion städtischer Ordnung oder deren provokante Umordnung erfinden.

Die drei Filme sind: "Der Himmel über Berlin" (1987, Regie: Wim Wenders), der als einer der schönsten und erfolgreichsten Berlin-Filme der letzten Jahre gilt, "Moebius" (1991, Regie: Matti Geschonneck), ein Spielfilm, der Anleihen aus dem Science-Fiction-Genre entnimmt und nach der Maueröffnung entstand, sowie der Fortsetzungsfilm von Wim Wenders: "In weiter Ferne, so nah!" (1993), ebenfalls ein mit Kritikerpreisen ausgezeichneteter Berlinfilm. Die drei Spielfilme erzählen vom Sonderstatus Berlins als geteilter Mauerstadt, der Wiedervereinigung zweier vormals getrennter Stadthälften und der neuen Berlin-Mitte und entwerfen je eigene Bilder metropolitaner Un/Ordnung. Diese Versionen, ihr Vergleich und ihre Interpretation im Lichte stadtsoziologischer und stadtorganisatorischer Fragestellungen stehen nachfolgend zur Diskussion.

### *Methode*

Dem Konzept des soziologischen Narrativismus zufolge bildet das Erzählen, künstlerische und nicht-künstlerische Formen übergreifend, die primäre Beschreibungsform für Erfahrungen. So heißt es:

"Das Erzählen ist in seinen Dimensionen der Welt Darstellung und -Vermittlung übergreifender, weil es das Gezeigte in Zusammenhänge stellt, Strukturen aufzeigt, die hinter dem Präsentierten bestehen und diese bestimmen, weil es zwischen dem einzelnen Wahrnehmbaren kausale Beziehungen stiftet und damit Geschichten entstehen läßt."<sup>46</sup>

In der narrativen Organisation eines Geschehens werden dabei im Zuge eines Kohärenzzwanges des Erzählens Ordnungskategorien wirksam, die für eine Analyse genutzt werden können. Methodische

<sup>43</sup> Der Filmtheoretiker Bela Balasz formuliert es folgendermaßen: Filme realisieren eine Weltanschauung mit Mitteln diskursiver Bildlichkeit, sie stellen ein anschauliches Denken dar. <sup>44</sup>Wuss, 1993, S.86.

<sup>45</sup> Vgl. Grafe, 1987.

<sup>46</sup> Hickethier, 1993, S.109.

Überlegungen knüpfen hier an eine Tradition der interpretativen Sozialforschung an, die mit Erzähltexten arbeitet.

Forschungslogisch impliziert der Begriff des Erzählens, daß Stadtfilme an Formen narrativer Grundmuster gebunden sind, die ganz allgemein betrachtet zeitliche, räumliche, kausale und/oder metaphorisch-allegorische Zusammenhänge zwischen einzelnen Ereignissen entwickeln. Die spezifische Organisationsweise von Filmerzählungen versucht der Filmtheoretiker Branigan deutlich zu machen, indem er sie mit anderen Kategoriensystemen vergleicht:

"Narrative involves such processes as creating a scene of action, defining a temporal progression, and dramatizing an observer of events. Narrative is a particular way of assembling and understanding information that is best contrasted to a nonnarrative way of assembling information. Nonnarratives may be found in classifications, inventories, indexes, diagrams, dictionaries, recipes, medical statements, conference papers, job descriptions, legal contracts, and in many other places."<sup>47</sup>

Für ein weiteres Vorgehen resultieren spezifische Methodenprobleme daraus, daß die Tradition des Erzählens vornehmlich auf Sagen und kaum auf Zeigen gegründet ist, Filmwirkungen jedoch stark auf Zeigen und Wahrnehmbar-Machen begründet sind.<sup>48</sup> Man spricht vom filmkünstlerischen Erzählen als komplizierte Wechselwirkungen zwischen diegetischen und mimetischen Ausdrucksformen. Als diegetische Darstellungsweise gilt im allgemeinen, wenn durch den Autor selbst oder durch einen fingierten Erzähler ein Geschehen geschildert oder kommentiert wird. In einer mimetischen Ausdrucksweise wird eine Filmgeschichte als Spektakel auf der Leinwand durch lebendige und handelnde Charaktere dargestellt. Spielfilme verweben so den Eindruck des konkret-sinnlich Erfahrbaren oder Erlebbareren mit einer Erzählung, die den Betrachter fortträgt.

Zwei Überlegungen stehen für die Entwicklung eines Analyseverfahrens im Vordergrund:<sup>49</sup>

(a) Erzähltheoretische Prämisse:

Man geht davon aus, daß die Sequenzen einer Erzählung irgendwie bedeutungsvoll zusammenhängen. Im Sinnverstehen von Spielfilmen geht es dann darum, daß "...hinter diesem Schein des allgemein Verständlichen die Strukturen der Gestaltung hervorgehoben und die zusätzlich noch vorhandenen Bedeutungsebenen und Sinnpotentiale aufgedeckt werden. Eine hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen."<sup>50</sup> Demzufolge wird eine Geschehenswahrnehmung durch die Auswahl, das Hinzufügen oder Weglassen und die zeitliche Anordnung von Ereignissen gestaltet und verdichtet, sodaß in der Regel der Eindruck eines kohärenten, wenn auch mehrdeutigen Filmwerkes entsteht. Erzähltheoretische und dramenanalytische Verfahren analysieren die gestaltete Abfolge eines Geschehens in der Zeit.

<sup>47</sup> Branigan, 1992, S. 192.

<sup>48</sup> Das ist vermutlich die Begründung, weshalb es kaum soziologische Analysen von Spielfilmen gibt: das sozialwissenschaftliche Methodenrepertoire ist stark logozentrisch ausgerichtet.

<sup>49</sup> Zu Verfahren der Filmanalyse und -interpretation siehe Aumont/Marie, 1988, Ball/Smith, 1992, Bordwell, 1989/91 und 1985/93, Faulstich 1988, Kuchenbuch 1978, Silbermann/Schaaf/Adam, 1980, Whittock, 1990, Wuss, 1990.

<sup>50</sup> Hickethier, 1993, S. 33.

## (b) Bild und Gesprochenes

Die Besonderheit einer audio-visuellen Erzählung besteht im Realitätseindruck des filmischen Einzelbildes, der durch Bewegungsbilder noch verstärkt wird. Panofsky und Kracauer betonen beide den mimetischen Aspekt kinematographischer Darstellungen.

"Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten. Er hilft uns in wirksamer Weise, die materielle Welt mit ihren psycho-physischen Entsprechungen zu entdecken. (...) Das Kino kann als ein Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern."<sup>51</sup>

Dabei geht es weniger darum, daß die Bildwirkungen mit dem gesprochenen Wort korrelieren, sondern daß das Zeigen selbst als "Wahrnehmbar machen" eine Rolle spielt.<sup>52</sup> Filmisches Wahrnehmbar-machen benutzt konventionalisierte Film-Codes, die bewußt gemacht und deren Sinnbeziehungen verdeutlicht werden können. Speziell für Filmanalysen ist dabei von einer "Umfangungleichheit" zwischen verbalen Äußerungen und Bildsprache auszugehen. Bilder und Wörter laufen kommentierend nebeneinander her, überkreuzen sich oder stehen gegeneinander, sodaß auf je eigene Weise die Dimension des Zeigens, also die bildhafte Darstellung, mit der Dimension des Sagens, also dem Gesprochenen, entlang eines Handlungsgeschehens zusammenspielt.

## Verfahren

An die methodischen Überlegungen zur narrativen Organisation eines Geschehens in Spielfilmen anschließend, wird ein Analyseverfahren entwickelt, das Begriffe von der narrativen Organisation eines Geschehens und filmischen Gestaltungsregeln forschungspraktisch umsetzen soll. Das Verstehen der audio-visuellen Erzählweise eines Films charakterisiert Branigan folgendermaßen:

"Film narrative is a way of understanding data under the illusion of occurrence; that is, it is a way of perceiving by a spectator which organizes data as if it were witnessed unfolding in a temporal, spatial, and causal frame. In understanding a film narrative, a spectator employs top-down and bottom-up cognitive processes to transform data on the screen into a diegesis - a world - that contains a particular story, or sequences of events."<sup>53</sup>

In den Filmanalysen ist dieser bottom-up und top-down Prozeß ein hermeneutisch angeleitetes Verfahren. Mögliche Deutungen oder Lesarten von Spielfilmen werden aus dem filmischen Verweisungszusammenhang, also aus Sinnbezügen im Wechsel von Teil und Ganzem erschlossen. In der Frage nach Ordnung und Unordnung der Filmstadt geht es um das Rekonstruieren von Regelmäßigkeiten und Gestaltungsprinzipien auf den Ebenen von räumlichen, zeitlichen, mehr oder weniger kausalen und/oder metaphorisch-allegorischen Zusammenhängen.

Ausgehend von diesen bedeutungsgenerierenden Prämissen, konzentrieren sich die Filmanalysen auf vier Fragestellungen: Es sind dies: (a) die Frage nach der filmischen Erzählkonstruktion, (b) die Frage nach einer "dinglichen Rhetorik", (c) die Frage nach städtischen Schauplätzen und Ereignissen

<sup>51</sup> Kracauer, 1993, S.389.

<sup>52</sup> vgl. Wuss, 1993, S.88.

<sup>53</sup> Branigan, 1992, S.115.

und (d) abschließend die Frage nach einer Allegorie der großen Stadt. Obwohl diese Punkte analytisch unterschieden werden können, spielen die Filme immer auf mehreren Ebenen zugleich, sodaß in den Filminterpretationen diese Trennschärfe oftmals nicht aufrechterhalten werden kann.

(a) Die Analyse beginnt mit der Frage nach der filmischen Erzählkonstruktion. Es wurde bereits erwähnt, daß in Filmerzählungen das Zeigen eines Geschehens in einer dramatischen Handlung (Mimesis) von der narrativen Organisation durch einen Erzähler (Diegesis) unterschieden werden kann. In einer mimetischen Erzählweise stellen die Protagonisten stellvertretend für den Autor und für Stadtbewohner deren - prototypische - Überzeugungen, Wünsche, Beziehungen, Tätigkeiten, Konflikte und so fort dar. In einer diegetischen Erzählweise spricht erzähltechnisch der - meist unsichtbare - Erzähler aus der Perspektive der Kamera, die zugleich das Konzept des Beobachtens formuliert. In der narrativen Organisation eines Geschehens werden in der Regel bewährte Erzählformen verwendet. Filmkonventionen legen hier eine Bedeutungsgenerierung durch je spezifische Formen des Erzählaufbaues und der Kameraführung nahe. In der Filmtheorie heißt es:

"Der Kamerablick organisiert das Bild, er setzt den Rahmen, wählt den Ausschnitt, der von der Welt gezeigt wird, er bestimmt, was zu sehen ist."<sup>54</sup>

Als relevante Beschreibungskategorien gelten: die Größe der Kameraeinstellung als Nähe-Distanz-Relation, die Dauer der Einstellung, wodurch Aufmerksamkeiten gelenkt werden, der Blickwinkel der Kamera, der die Sicht auf das Geschehen bestimmt, sowie die Bewegung der Kamera, die Beziehungen zwischen Charakteren, Gegenständen und Räumen herstellt. Darüber hinaus legt die Montage der Bildsequenzen eine bestimmte Kausalität (oder Nicht-Kausalität) durch eine sequenzielle Abfolge der Ereignisse nahe.<sup>55</sup>

(b) Die Frage nach der dinglichen Rhetorik nimmt bezug auf den Bildcharakter der Filmerzählung und sucht nach signifikanten Objekten. Verwiesen sei hier auf Kracauer, wenn er von der "Errettung der physischen Realität" spricht und sagt, nur die Bilder auf der Leinwand entfalten Momente der physischen Realität und erzählen damit Geschichten, entwickeln Vorstellungen über den Sinn der konkret erfahrenen Dinge. Sowohl gegenständliche Dinge als auch Dekoration und Beschaffenheit von Räumen schaffen Bedeutungen im Filmgeschehen und dienen der Charakterisierung der Protagonisten. In der Interpretation geht<sup>56</sup> es darum, stimmige Bedeutungen der symbolischen Objekte zu finden.

Nicht nur die zitierten Gegenstände als solche, auch die ästhetische Anordnung von Dingen und Personen gilt es zu berücksichtigen. Ähnliches meint Rudolf Arnheim, wenn er über "anschauliches Denken" spricht: "Ein Ding im Räume sehen heißt, es in seinem Zusammenhang sehen".<sup>57</sup> Wie in der Bildtradition der darstellenden Künste, ist für Spielfilme folgendes wichtig:

"Wie in ihm Gegenstände, Dinge, Menschen abgebildet werden, wie sie sich selbst zueinander in Beziehung setzen, zeigt nicht nur eine ästhetische Ordnung, sondern immer auch eine soziale, und der Betrachter wird in diese dargestellte Situation mit einbezogen. (...) im Bild werden also soziale Verhältnisse sichtbar gemacht, die sich durch die Darstellung formulieren. Nicht erst die

<sup>54</sup> Hickethier, 1993, S.57. Für Bela Balasz sind Einstellung und Blickwinkel der Kamera konstitutive Bestandteile, durch die Filme auf schöpferische Weise den Dingen ihre Form geben.

<sup>55</sup> Für eine detaillierte Beschreibung filmischer Erzähltechniken siehe: Bordwell, 1989, S.169ff.

<sup>56</sup>

<sup>57</sup> Arnheim, 1980, zitiert nach Möbius, 1990, S.87.

Bewegung macht die sozialen Beziehungen deutlich, sondern bereits das Gefüge der Figuren und Gegenstände zueinander."<sup>58</sup>

(c) Eine dritte Interpretationsebene betrachtet die Schauplätze eines Filmgeschehens und damit Stadträume in ihrer spezifischen Verwendung. Gefragt wird nach den narrativen Raumkonzeptionen, nach speziellen räumlichen Ordnungs- oder Unordnungskonstruktionen der Filmstadt. Genau genommen entsteht ein Spielfilm durch das Aneinanderfügen einzelner Ereignisse, hier gedacht als raum-zeitliche Einheiten, die erst in der Filmmontage in - mehr oder weniger - durchgängige Handlungsfäden oder Plots eingesponnen werden. Allein aus der Perspektive einer Erzählkonstruktion betrachtet, wird das räumliche Geschehen zuwenig berücksichtigt. Bei der Frage nach den filmischen Schauplätzen wird also der Entfaltung der Handlung im Raum vor der Entfaltung in der Zeit der Vorrang gegeben. Es geht da bei um Wechselbeziehungen zwischen lokalen Ereignissen, räumlichen Eigenschaften und Charakteren.

(d) Die hier beschriebenen Analysemethoden werden anschließend auf eine Interpretation der Allegorie der großen Stadt im Film angewandt. Gefragt wird nach dem allegorisch-metaphorischen Gebrauch von Begriffen und Vergleichen, der "... bei weitem nicht bloß eine Sache der Verzierung (ist), er hat voll und ganz am Fortschritt der Erkenntnis teil: Er ersetzt einige verbrauchte 'natürliche' Arten durch neue aufschlußreiche Kategorien, er entwickelt Fakten, revidiert Theorien und beschert uns neue Welten."<sup>59</sup> Wenn nach ver-rückten, überraschenden Perspektiven auf die Stadt Berlin gesucht wird, ist diese Ebene der Allegorien gemeint. In den Schlußfolgerungen wird es darum gehen, eine Bedeutungs vielfalt von zunächst unvertrauten Beschreibungsweisen für eine Übersetzung in urbanistische Diskurse zu nutzen.

## **DIE FILME**

In der Nacherzählung der Filme wird das "Sichtbare" wird auf der Ebene phänomenologischer Anschauung beschrieben, wohl wissend, daß eine bildhafte Darstellung nicht ohne Verluste in eine logozen-trische Argumentation übersetzt werden kann. Nach einer kurzen Wiedergabe der Filmgeschichte wird die detaillierte Schilderung auf dramatisch wichtige Knotenpunkte beschränkt und die Gesamtstruktur und die Argumentationslinien eines Films nur in groben Umrissen festgehalten.<sup>60</sup>

### **1. Film: "DER HIMMEL ÜBER BERLIN"**

Zwei Engel, Damiel und Cassiel wandern durch Berlin. Sie beobachten Stadtbewohner und Besucher und spenden Trost, in den Wohnungen, auf den Straßen und in öffentlichen Räumen. Seines Engeldaseins leid, beschließt Damiel "auf die andere Seite des Flusses" hinüberzuwechseln und Mensch zu werden. Er verliebt sich in die Trapezkünstlerin Marion, die im Zirkus Arlekan auftritt. Damiel, zum Erdbewohner geworden, begegnet Marion in einer Hotelbar und die beiden beschließen ein zukünftiges, gemeinsames Leben.

<sup>58</sup> Hickethier, 1993, S. 53.

<sup>59</sup> Goodmann, 1987, S. 108.

<sup>60</sup> vgl. Kuchenbuch, 1978, S. 15.



### (a) Zur filmischen Erzählkonstruktion: die große Stadt als Ozean von Stimmen

Für die Beschreibung einer narrativen Ordnung und eines fiktionalen Raums sind nun Anfang und Ende sowie Wendepunkte einer Erzählung zentral. Der Anfang als "dichte Stelle" enthält die Exposition der Figuren und der Situation. Für die Analyse metropolitaner Unordnung und Ordnung werden jene Stellen der Anfangssequenzen interessant, an denen die Stadt Berlin selbst ins Spiel kommt.

Der erste Blick auf Berlin, übrigens in monochromem Schwarz-Weiß gefilmt, fällt in gleicher Höhe als Totale auf das Dach der Gedächtniskirche, von wo aus, in gleicher Höhe oben im Freien stehend, der Engel Damiel auf das Geschehen am Breitscheidplatz herabblickt. Die im Zweiten Weltkrieg größtenteils zerstörte Kirche steht in einem filmischen Bedeutungszusammenhang, der im Verlauf des Filmgeschehens noch greifbarer wird. Zunächst ist festzuhalten, daß es sich um eine Ruine handelt, die Spuren und Überreste des Zweiten Weltkrieges trägt, und daß die Aufmerksamkeit der Kamera nicht zufällig einem erhobenen, sakralen Ort gilt, der "Gedächtnis"kirche heißt.

Im zweiten Blick auf Berlin nähert sich die Kamera aus der Flugperspektive. In einer drehenden Bewegung gleitet sie am Funkturm vorbei und fährt auf eine Häuserzeile zu, dann auf ein einzelnes Wohnhaus. Auf der Tonspur ist in der Nähe des Funkturms die Stimme des Radiosprechers zu hören: RIAS Berlin, der amerikanische Sender begrüßt seine Zuhörer. Die Kamerafahrt wird innen in einem Wohnraum fortgesetzt, wobei wie aus einem Fenster eintretend, zunächst eine Wohnung mit Bewohner, dann auch die Nachbarwohnungen mit ihren Mietern vorgestellt werden. Die Wände scheinen für die Kamera durchlässig zu sein. Später rückt die Kamera näher an die Bewohner heran, deren innere Stimmen jeweils kurz zu hören sind.



Als nächster öffentlicher Stadtraum wird die Staatsbibliothek vorgeführt. Die beiden Engel, Damiel und Cassiel, wandern durch das Gebäude, beobachten die Besucher an den Lesetischen und begleiten sie beim Entziffern von Texten. Die inneren Stimmen der Bibliotheksbesucher, die wiederum zu hören sind, sammeln sich im Raum und schwellen an zu einem vielstimmigen Chor, dessen wehevoller Charakter durch den Einsatz von sphärischen Musikklingen verstärkt wird. Die Kamera begleitet daraufhin Damiel bei seiner Fahrt in der U-Bahn und fordert, aus subjektiver Perspektive gefilmt, die Zu-

schauer auf in den Gesichtern der Fahrgäste zu lesen. Zu hören sind wiederum in Form von Tonfetzen Selbstgespräche der Passagiere.

Das Augenfälligste an der Darstellungsweise des Anfangsgeschehens ist die Kamerabewegung: Sie hält sich nicht an konventionelle raum-zeitliche Begrenzungen. Der Betrachter wird in der ersten Stadtepisode mit einem Standbild über den Dächern der Stadt konfrontiert. In der zweiten Annäherung findet auf ungewöhnliche Weise eine gleitende Verschränkung von Innenräumen und Außenräumen statt. Das Schweben des Kamerablicks entspricht der imaginierten Organisation von Raum und Zeit aus einer Engels-Perspektive. Zugleich erinnert der schwerelose Kamerablick an die Unbegrenztheiten und Schwerelosigkeit der Kindheit und schiebt für den Betrachter Wahrnehmungsweisen der Stadt mit Wahrnehmungsweisen aus der eigene Kindheitsgeschichte ineinander.

Hinweise auf die Bedeutung des Kindseins werden gegeben: Nur Kinder können die beiden Engel sehen, immer wieder fängt eine subjektive Kameraführung direkte Blicke von Kindern ein. Verstärkt wird dies durch die Stimme eines Erzählers, der einen märchenhaften Text über das Kindsein rezitiert: "Warum bin ich ich und warum nicht Du? ... Wann begann die Zeit und wo endet der Raum?" Diese Fragen werden an späteren Stellen wiederholt, sie stellen eine Art Grundthema dar.

Die Zuschauer erfahren sich auf diese Weise enthoben aus einer linearen Zeit-Organisation und als quasi-organischer Bestandteil der Stadt Berlin. Der Film inszeniert hier Stadt sehr stark auf einer Gefühlsebene: Ein grenzenloses In-der-Stadt-sein wird als dominante Befindlichkeit erlebt. Nicht eine erzählte Geschichte, ein durchgängiges Handlungsmuster ist erkennbar, sondern sehr lose Fäden von Stadtbeobachtungen, die zunächst zusammenhanglos bleiben. Es entsteht der Eindruck einer Welt der unbegrenzten Gegenwart und des Gleichzeitigen. Wiederholt wird auf die Anwesenheit der Vergangenheit in der Gegenwart hingewiesen, indem Stadtbilder aus dem heutigen Berlin verwoben werden mit Dokumentaraufnahmen aus dem kriegszerstörten Berlin.

Ein Hauptthema des Films klingt an: das Aufschreiben und Erzählen von Geschichten. Gleich zu Beginn des Films wird der Staatsbibliothek eine besondere Bedeutung als Aufbewahrungsort von Schriften gegeben. Erzählungen und die Stimme von Erzählern werden an späteren Stellen, gleichsam als Themen in Variationen, wiederkehren. Um das Aufschreiben geht es in den Notizbüchern von Daniel und Cassiel. Ein alter Mann, Homer der Erzähler genannt, taucht auf. Der amerikanische Regisseur Peter Falk, ein Ex-Engel, wie sich herausstellen wird, zeichnet mit einem Bleistift und einer Kamera das Geschehen vor seinen Augen auf. Selbstgespräche schließlich sind das, was von den Bewohnern zu Hause, den Passanten, Passagieren in der U-Bahn, den Besuchern der Bibliothek, zu hören ist.

Wer sind die Hauptfiguren als Repräsentanten einer städtischen Ordnung, und welche Formen von Kollektivität werden in diesen ersten Bildern über Berlin vermittelt? Die beiden Engel Daniel und Cassiel stellen überirdische Wesen dar, aus deren Perspektive gefilmt die Stadt Berlin als "unwirklich", d.h. konventionellen Realitätsvorstellungen enthoben erscheint. Berlin ist so gesehen ein Ort, der aus isolierten Individuen, isolierten Räumen und isolierten Gedanken zu bestehen scheint. Dieses unendliche, isolierte Sprechen der Stadtbewohner existiert im städtischen Raum unsichtbar nebeneinander. Die Un/Ordnung der Stadt Berlin wird zunächst inszeniert als Ozean an Stimmen, die sich zu keiner kollektiven Erzählung formieren.

Die Protagonisten verkörpern, dramenanalytischen Überlegungen zufolge, in einer Filmgeschichte immer wichtige Dimensionen eines Konflikts. Die Engel Daniel und Cassiel sind zunächst nichts als Beobachter und Begleiter der Stadtbewohner, sie sind Zuschauer und Erzähler. Das Motiv Daniels "auf

die andere Seite des Flusses" wechseln zu wollen, deutet den Wunsch nach Überwindung von trennenden Distanzen und - metaphorisch gewendet - nach Aufhebung der Teilung Berlins an. Mit dem Wechsel vom Engel- zum Menschsein ändert sich die Erzählweise: Der zweite Teil des Films, nachdem Damiel Mensch geworden ist, stellt in eher konventionellen Farbbildern, und damit näher an einer aktuellen Wirklichkeitsillusion, die Geschichte der Begegnung von Marion und Damiel dar. Eine Besonderheit des Films "Der Himmel über Berlin" ist somit, daß er zwei unterschiedliche Organisationsweisen von filmischem Raum und filmischer Zeit etabliert. Der Perspektivenwechsel erfolgt, als der Protagonist Damiel, ein Engel, zum Erdbewohner wird und geht einher mit einem Wechsel von teilweise illuminierenden Schwarz-Weiß-Bildern zu Farbbildern. S/W-Filme gelten im allgemeinen als abstrakter oder werden mit einem Dokumentarstil assoziiert. Die Erzählperspektive raum-zeitlicher Unendlichkeit und dementsprechender Verschränkung des Blicks wechselt zu einer kohärenten Geschichte und geht einher mit einer Dynamisierung des Raumes und der Zeit. Auch die Schauplätze des städtischen Raums wechseln: Es sind Straßen, vornehmlich Geschäftsstraßen, durch die sich der Protagonist bewegt.

Beim Übertritt ins Menschendasein erfährt die Berliner Mauer eine spezielle Bedeutung: Sie wird zum "obligatorischen Durchgangspunkt" durch den ein "echter Berliner" durch muß.<sup>61</sup> Der Übergang geschieht genau im Zwischenraum der Berliner Mauer: Damiel fällt in Ohnmacht und wird von Cassiel auf die Westberliner Seite getragen.

(b) Zur dinglichen Rhetorik: Souvenirs



Welche signifikanten Objekte werden im Film verwendet und welche Geschichte wird mit der dinglichen Rhetorik im Zusammenspiel von Schauplätzen, Figuren und Gegenständen erzählt?

Zunächst fallen die Szenen im Zusammenhang mit dem Zirkus Arlekan auf, in dem die Trapezkünstlerin Marion auftritt. Die dingliche Rhetorik des Zirkuszeltens, der Gegenstände, Möbel und Wagen der Zirkusleute versprüht einen nostalgischen Glanz. Irgendwie ist hier in diesen kleinen Para-

<sup>61</sup> Obligatorische Passagepunkte sind laut Callon/Latour schmale Durchgänge, die von Akteuren benutzt werden müssen um an diverse Ziele zu gelangen. OPPs können aufgrund geographischer Bedingungen errichtet werden (Brücken, Tunnel etc.), durch gesellschaftliche Nadelöhre wie bürokratische Kontrollen oder kulturelle Instanzen mit Definitionsmacht entstehen.

diesen - schon der Begriff deutet auf die Dimension von Ewigkeit:- die Zeit stehengeblieben. Der Zirkus, genauso wie ein alter Mercedes, der zum Bunker fährt, die Imbißstände, ein Antiquitätenladen, ein altes Sofa am Potsdamer Platz, dies alles könnten Relikte aus den fünfziger Jahren sein. Sie entfalten eine dingliche Rhetorik von Erinnerungstücken, die Geschichte haben und ein gewisses Sehnsuchtpotential verkörpern. Diese Gegenstände sind überdies klein dimensioniert und haben etwas Provinzielles an sich, sie stellen eine Welt der kleinen Leute dar. Es könnten Relikte der Wiederaufbauphase des zerstörten Berlin sein. Das ist vielleicht der Gesamteindruck der dinglichen Rhetorik im Zusammenhang mit dem Bild der Stadt Berlin: Die Zeit ist in und mit diesen Gegenständen stehengeblieben.

Als Bild lesbar wird diese Interpretation in einer Szene, in der der alte Mann, der Erzähler Homer, vor einem Souvenir-Laden am Potsdamer Platz steht und mit einer Miniatur-Drehorgel spielt. In der dinglichen Rhetorik, wie sie die Drehorgel verkörpert, dreht sich die Geschichte im Kreis. Die subkulturellen Inseln, allen voran der Zirkus Arlekan, erfüllen im Zusammenspiel mit der Rhetorik von Souvenirs aber auch die Funktion, die geteilte Stadt Berlin auf "menschliche Dimensionen" zu reduzieren. Die Bildkomposition zeigt den Zirkus auf der einen Seite in einem Niemandsland, den immer wiederkehrenden Stadtbrachen, auf der anderen Seite vor anonymen, großstädtischen Wohnsilos. Die kleinen zeitenthobenen Paradiese füllen auf diese Weise eine Leere aus, die die Spuren des Zweiten Weltkrieges hinterlassen haben.

#### (c) Schauplätze und Ereignisse: Stadtbrachen für Grenzgänger



Die Verwendung städtischer Schauplätze als Handlungsräume der Figuren beginnt mit dem Zitat einer Ruine, den Überresten der alten Gedächtniskirche. Die später wiederholt zitierten Stadtbrachen, der leere Potsdamer Platz, der Anhalter Bahnhof, verlassene Straßen im Nahbereich der Berliner Mauer, sind Orte für männliche Einzelgänger. Es geht um die Suche nach einer Geschichte: Homer sucht den Potsdamer Platz von einst, Peter Falk sucht nach dem Stoff für ein Drehbuch am ehemaligen Anhalter Bahnhof, genauso wie sich Daniel im Niemandsland um eine eigene Geschichte bemühen wird. Städtisches Brachland und leere öffentliche Plätze werden auf eine bestimmte Weise dargestellt. Die Bildkom-

Position spielt mit krass unpassenden Größenverhältnissen: in den Stadtwüsten oder vor einer endlos sich dahinziehenden Mauer scheinen die einzelnen Figuren verloren.

Städtische Ereignisräume bestehen in diesem Film großteils aus Stadträumen, die an Wunden der Vergangenheit erinnern. Paradoxerweise gewinnt deshalb der Betrachter gerade hier einen Eindruck von der Einzigartigkeit Berlins, wo Geschichte sich als Brachland in die Stadt eingeschrieben hat und durch Leerstellen an die Vergangenheit erinnert. Auch die sogenannten Wahrzeichen von Berlin, wie Funkturm, Gedächtniskirche, Siegessäule, Kurfürstendamm, Anhalter Bahnhof, sind in der Art der Darstellung Hieroglyphen der Erinnerung.

Ausgenommen von der Schwere geschichtlicher Suchbewegungen bleiben die Vergnügungsorte Zirkus und Musikklub. Sie bilden eine Art von utopischen, zeitenthobenen Enklaven und sind im Rahmen von subkulturellen Milieus auf kollektive Erlebnisse hin angelegt. Die soziale Topographie dieser Orte ist - ganz im Sinne des bekannten "gendered space" von Stadtkulturen - weiblich konnotiert, sie werden über die Protagonistin Marion in das Filmgeschehen eingeführt. Immer wieder wird das Motiv des Spiels inszeniert: die Zuschauer begleiten Marion in einen Keller, wo eine Musikband spielt, in den Zirkus, wo sie eine Vorstellung gibt oder beim Spiel mit Kindern beobachtet wird. Einmal mehr wird damit Weiblichkeit in den Dienst der Inszenierung von Vergnügen und der Formulierung einer positiven Utopie oder Imagination des "ganz Anderen" aus Sicht des Mannes genommen. Marion verkörpert zugleich die imaginäre Dimension der Filmstadt: Sie ist als Trapezkünstlerin eine ähnlich artistisch-artifizielle Figur und der irdischen Schwere enthoben wie die Darbietung Berlins aus der Sicht von Engeln.

Die Verhältnisse von Bewohnern und Stadt werden so zwei verschiedenen Möglichkeiten zugeordnet: die Schaffung von geschlossenen Gegenwelten, vornehmlich Frauen, Kindern und Jugendkulturen vorbehalten, oder eine Existenz in den offen brachliegenden Zwischenzonen der Stadt, reserviert für männliche Einzelgänger.

#### (d) Allegorie der großen Stadt: eine Archäologie der Geschichte

Eine letzte Frage zielt auf eine Allegorie der großen Stadt: Unter welche begrifflichen oder bildhaften, manchmal indirekten Vergleiche lassen sich die dramatisierten Handlungsräume zusammenfassen? Ein Interpretationsangebot ergibt sich in "Der Himmel über Berlin" aus der Inszenierung eines Films im Film, aus der Verdoppelung der Protagonisten und Schauplätze. Die Rolle des Autors und Regisseurs spielt Peter Falk, er verkörpert in der Figur des Regisseurs als Ex-Engel - Beobachter, Geschichtenschreiber und Trostspender - einen Kommentar zum Filmemachen.

Drehort im Film und damit architektonisches Zeichen für Berlin ist ein Bunker, ein Relikt aus dem Zweiten Weltkrieg. Liest man diesen Schauplatz als Metapher, dann stellt Berlin einen Zufluchtsort für Überlebende dar. Die Stadt Berlin als großer Bunker, als Schutzraum, ist eine Möglichkeit der bildhaften Übersetzung der geographischen Isolation und Abgeschlossenheit von West-Berlin vor 1989. Diese Interpretation macht auch das Phänomen, daß die Zeit im "Himmel über Berlin" stillzustehen scheint, sinnfällig.



Auch die Stadtbrachen kann man entziffern als Erinnerungsspuren des Zweiten Weltkrieges. Die historischen Ereignisse haben wüstenähnliche Inschriften in den öffentlichen Stadträumen hinterlassen. Für die - männlichen - Protagonisten, die Engel Daniel und Cassiel, den Regisseur Peter Falk, den alten Mann namens Homer, geht es darum, Anschlüsse an eine Geschichte zu suchen oder zu erfinden.

Die Unordnung der Stadt kommt auf paradoxe Weise als Abwesenheit vor: Keine chaotischen Massenszenen, keine lebendig-überquellenden Straßenszenen werden inszeniert. Zwischengeschnittene Bilder des Krieges geben einen expliziten Deutungshinweis auf Traumata von Tod und Zerstörung, die nicht überwunden sind. Zusammenfassend kann man die Erzählkonstruktion der großen Stadt in "Der Himmel über Berlin" als Allegorien einer Archäologie der Geschichte interpretieren: in den materialen Hinterlassenschaften der Vergangenheit, in nur fragmentarisch Erhaltenem versuchen die Protagonisten gestörte Zusammenhänge zu rekonstruieren.

## **2. Film: "MOEBIUS"**

Der Mathematiker und Systemtheoretiker Professor Cross wird von Brüssel nach Berlin gerufen, um einen abwesenden Kollegen an der Humboldt-Universität zu vertreten. Bald nach Professor Cross' Ankunft wird bekannt, daß ein U-Bahnzug mit zahlreichen Passagieren verschwunden ist. Berlin feierte am Vortag die Neueröffnung einer U-Bahn-Teilstrecke Potsdamer Platz - Bellevue. Unter massivem Druck der Medienöffentlichkeit machen sich die Verantwortlichen der Berliner Verkehrsbetriebe auf die Spurensuche. Professor Cross vermutet, daß es sich um ein Experiment seines Kollegen Professor Strand handelt.

(a) Zur filmischen Erzählkonstruktion: die große Stadt im Exzeß

Der Film beginnt mit einem Anruf abends in Brüssel bei Professor Cross. Er werde dringend in Berlin gebraucht, teilt ihm die Assistentin Nadja mit, um die Arbeit von Professor Strand fortzuführen. Die Kameraeinstellung zeigt Cross am Schreibtisch sitzend, im Hintergrund ein Fenster mit direktem Blick

auf das hell beleuchtete Atomium - Wahrzeichen der EU-Hauptstadt und Modell eines gewissen Typs von unsichtbaren und ungreifbaren Phänomenen par excellence. In dieser Anfangssequenz wird ein Protagonist der Geschichte, der Mathematiker und Systemtheoretiker Cross, skizziert. Das künftige Filmgeschehen wird aus einer Perspektive der identifikatorischen Nähe zu dieser Figur entwickelt werden. Durch ihn wird der Zuschauer in das Geschehen und in eine sukzessive Spannungssteigerung involviert. Schon die atmosphärische Grundstimmung der ersten Sequenzen deutet Geheimnisvolles an. Rätselhaft ist auch die spontane Einwilligung Professor Cross', die ohne näheres Nachfragen erfolgt.

Der Film beginnt dort, wo die Stadt in Erscheinung tritt, mit einem Blick auf Berlin von oben. Die Kamera bietet einen eher konventionellen Panoramablick auf die Stadt, sie suggeriert eine allwissende Erzählposition, die vorstellig macht, daß alles überschaubar geordnet ist. Die Kamera nähert sich dann, am Fernsehturm vorbei, einem zentralen Handlungsort, dem Hauptbahnhof, dargestellt als Überkreuzung von Fernverkehr und städtischem U-Bahnsystem. Man erkennt von oben die Gleisanlagen und hört die Stimme eines Rundfunksprechers, der Verkehrsbehinderungen aufgrund eines Fußballspiels und die Eröffnung einer Teilstrecke der U-Bahn ankündigt.

Eine Benutzerperspektive auf die Filmstadt setzt am Bahnsteig des Hauptbahnhofs ein, wo Nadja auf Professor Cross wartet; sie begegnen sich bezeichnenderweise auf einer Treppe, in einem Bereich zwischen zwei Ebenen. Später erblickt man Straßenszenen und Szenen auf einem U-Bahnsteig, die deutlich machen, daß auf der Benutzerebene alles in großstädtischer Unordnung ist. Die irdische Perspektive wird in der BVG-Leitzentrale fortgesetzt, wo die Bediensteten der städtischen öffentlichen Verkehrsbetriebe es mit alltäglichen Ausnahmesituationen zu tun haben. Professor Cross und Nadja hingegen sind Benutzer des Individualverkehrs, sie fahren mit einem Taxi zum Mathematischen Institut, das sich in einer Villa abseits des turbulenten Stadtzentrums befindet.

Eine dritte Perspektive auf die Stadt wird anhand des unterirdischen U-Bahnsystems entwickelt. Ein Zugführer bereitet einen U-Bahnwagen auf den Einsatz vor. Auf der Tonspur setzt Musik ein, die die unheimliche Atmosphäre des Tunnels verstärkt und den Zuschauer auf Bedrohliches gefaßt macht. Der U-Bahnzug wird im Laufe des Geschehens - indem er aus der Dimension des Sichtbaren verschwindet - selbst Protagonist und Akteur in der Filmgeschichte. Deutlich wird dies in der Szene, in der aus der subjektiven Position des U-Bahnwagens die unterirdischen Gleise gefilmt werden und Herztöne zu hören sind: zwischen den Stationen Bellevue und Potsdamer Platz beginnt das Herz des U-Bahnwagens zu schlagen.

Im Gegensatz zu "Der Himmel über Berlin", wo sukzessive zwei unterschiedliche Erzählweisen in der Anordnung von Raum und Zeit inszeniert werden, ist die strukturierende Betrachtungsweise in "Moebius" eine Darstellung der Stadt Berlin auf drei voneinander getrennten Ebenen, deren jeweilige Ordnungsvorstellungen das Verschwinden eines U-Bahnzuges in eine Vierte Dimension überschreitet. Die Filmgeschichte spinnt die Auswirkungen dieses Exzesses fort.

Der Fortgang der Filmereignisse setzt zunächst die Welt der BVG-Leitzentrale in Aufregung, die zwar routinemäßig zusätzliche Transportanforderungen zu bewältigen weiß, vor dem Ausschreiten eines U-Bahnzuges aus der Schienenführung aber kapitulieren muß. Fahrpläne und Einsatzpläne der Verkehrsbetriebe sehen Maßnahmen für quantitative Überlastungen vor, können jedoch ein unerklärliches Geschehen nicht einordnen bzw. nicht in die Logik zweidimensionaler Tabellen und Schautafeln übersetzen. Mit Auftreten des Zwischenfalls findet in der Leitzentrale der spielerische Umgang der Beamten untereinander ein Ende, und es treten klare, hierarchische Dienstordnungen in Kraft, mit eindeutigen

Befehlswegen. Eine vorgreifende Interpretation könnte dies, als Hinweis darauf deuten, daß die Einzigartigkeit des Phänomens die Ordnungskompetenzen dieses Verwaltungstyps überfordern wird.

Wer sind die Protagonisten als Stadtbewohner? Professor Cross und Herr Arnold, Leiter der BVG, sind in einem weiten Sinn Repräsentanten öffentlicher Ordnungsinstitutionen und als solche in unterschiedliche Diskurse involviert: Professor Cross als Systemtheoretiker ist mit der Rekonstruktion von Ordnungs- und Unordnungsvorstellungen in Form von Modellen beschäftigt. Herr Arnold, Stadtmanager und damit Vertreter eines professionell-praktischen Genres, hat das öffentliche Verkehrssystem am Laufen zu halten und gleichzeitig Ordnung zu schaffen. Das Verschwinden des U-Bahnzuges stellt nun eine exzentrische Ausnahmesituation her, in der die Ordnungsverfahren der jeweiligen Organisationsfelder um so deutlicher sichtbar werden.



Das erschütterte Vertrauen in das öffentliche Verkehrsnetz setzt fieberhaft die verschiedenen städtischen Akteure in Bewegung: Herrn Arnold, Professor Cross, der seinen Kollegen Professor Strand im Zug vermutet, die Verantwortlichen aus Politik ebenso wie die lokale Fernsehberichterstattung. Sie alle sind mit einem Deutungsmanagement, dem Erklären und Interpretieren des Ereignisses beschäftigt. Die Berliner Verkehrsbetriebe werden sich in der Folge auf die Suche nach dem verschwundenen Zug machen und auch dabei konsequent einem Diskurs der Praktiker folgen. Parallel dazu wird Professor Cross auf theoretischem und experimentellem Weg Erklärungen und Übersetzungen für dies Verschwinden des U-Bahnwagens erfinden.

Stadtbewohner schließlich sind als Benutzer von öffentlichen Verkehrsmittel und als Empfänger von Medieninszenierungen ins Geschehen involviert.

### *(b) Zur dinglichen Rhetorik: Verkehrs- und Kommunikationsnetze*

Mit den ersten Schauplätzen wird eine ganz bestimmte dingliche Rhetorik eröffnet: Der Hauptbahnhof, der U-Bahnhof, Straßen, Fernzüge, U-Bahnzüge und Autos sind Bestandteile des Verkehrsnetzes der



Großstadt. Immer wieder werden Schienennetze, Gleisanlagen, Bahnsteige, Treppenauf- und -abgänge, Überführungen und Brücken gezeigt.

Eine andere Art dinglicher Rhetorik machen die Kommunikationsmedien der großen Stadt aus: Telefonsysteme, Überwachungskameras und Bildschirme spielen für das verkehrstechnische Organisieren eine ebenso große Rolle wie die Massenmedien Zeitung, Radio und Fernsehen für das öffentliche Leben. Die Kommunikationsmedien haben einerseits mit Informationen und andererseits mit Sensationen zu tun, mit Übertragungen und Inszenierungen städtischer Ereignisse.



Das Massenmedium Fernsehen, beispielsweise, erzeugt seine eigenen Bilder vom Geschehen, wobei einmal mehr die imaginäre Dimension der großen Stadt einhergeht mit einer Symbolisierung von Weiblichkeit im Dienst der Kontrollierbarkeit von Unordnung. Deutlich wird dies in einer Szene, wo die Mutter eines vermißten Jungen am Bahnsteig vor laufender Kamera von einem Fernsehreporter interviewt wird. In der medialen Öffentlichkeit kommentiert das Verschwinden des Zuges die betroffene Mutter, Frau Sengbusch. Es geht um den verlorenen Sohn, der in Gefahr sein soll. Die öffentliche Inszenierung im Fernsehen bereinigt auf diese Weise eine unheimliche Dimension, indem sie einer unbekanntem Größe das bekannte Gesicht eines Familiendramas gibt. Im Gegensatz zu Nadja, der attraktiven und verführerisch agierenden Assistentin von Professor Strand, präsentiert Mutter Sengbusch keine gefährlichen erotischen Anteile: eine Mutterfigur wird entsexualisierter Medienstar. Gezielt beschränkt der Film "Moebius" das Auftreten von Nadja auf den Privatbereich von Professor Cross, als weibliche Symbolfigur personifiziert sie die undurchschaubare aber um so faszinierendere Vierte Dimension. Parallel zur Metaphorik des öffentlichen Verkehrssystems mit einer phantastisch-untergründigen Dimension - die man ja auch erotisch-sexuell interpretieren kann - werden somit zwei unterschiedliche Imaginationen von Weiblichkeit verwendet und jeweils öffentlichen und privaten Räumen zugeordnet.

### (c) Schauplätze und Ereignisse: Institutionen und Übersetzungen

Auch topographisch werden die Zuschauer mit der Stadt der Wissenschaft und deren Ordnungsversuchen, der Praxis von Stadtmanagern und ihrer professionellen Verwaltung und Organisation der Stadt, sowie der Stadt des visuellen Mediums konfrontiert, der Stadt, wie sie die fiktiven Stadtbewohner auf ihre Bildschirme projiziert bekommen. In einer metaphorischen Sprechweise darf man wohl behaupten, die an eine Karikatur grenzende Inszenierung der jeweiligen Ordnungsverfahren führt dem Zuschauer institutionelle Gemeinplätze vor.

In einer buchstäblichen Sprechweise wird man sagen können, die wichtigen städtischen institutionellen Schauplätze sind Orte einer Übertragung und Aufzeichnung (ausgestattet mit Telefon, Computer und Bildschirmen und Schautafeln). Darunter fallen die BVG-Zentrale, das Universitätsinstitut und das Rathaus. Der Film evoziert immer wieder die Vorstellung von der großen Stadt als komplexem, vielschichtigem Organisationsfeld und Prozessen des Interpretierens, Erklärens und Übersetzens. Die Bedeutung des Themas "Übersetzung" für die Filmhandlung, so könnte man bildhaft herauslesen, wird am Beispiel des Transportsystems selbst und dem strategischen Punkt eines Überganges deutlich. Eine neu eröffnete Querverbindung des Berliner U-Bahnsystems soll eine Übersetzung zwischen dem Potsdamer Platz und Bellevue leisten, also Ost- mit Westberlin, das ehemalige "Herz der Stadt" mit dem neuen Sitz der Bundesregierung verbinden. Auf dieser Teilstrecke verschwindet der U-Bahn-Zug. Metaphorisch gesprochen: Der Exzeß des U-Bahnzuges überschreitet die institutionellen Gemeinplätze.



Neben der real begangenen und befahrenen Stadt sind außerdem Einsatzpläne, Schautafeln und Computermodelle Orte des Geschehens. Was in der Dimension des Sichtbaren spielt, wird in der Schaltzentrale, verkehrstechnisch plan- und berechenbar, in Stadt- und U-Bahn-Plänen gebändigt, als Zahlenkolonnen überschaubar gemacht. Routinemäßiges Organisieren in der Welt der Verkehrsbetriebe besteht aus Delegieren, Regulieren und Überwachen.

Die BVG-Leitungsebene, Repräsentanten der städtischen, planbaren Ordnung, setzen im Ausnahmefall auf die Strategie, daß nichts verschwinden kann. Sie halten deshalb in nächtlichen Großein-

Sätzen an Schauplätzen des unterirdischen Gleissystems Ausschau nach dem verschwundenen Zug. Ihr Vorgehen kommt einer Gesamterhebung nahe, Erfolg verspricht die hohe Zahl an eingesetzten Suchmannschaften und die vollständige Erfassung des U-Bahnsystems. Diese Anstrengungen werden erfolglos bleiben.

Im Universitätsinstitut des Systemtheoretikers Cross werden am Schauplatz Computer die zweidimensionalen Pläne der BVG durch weniger kontrollierbare, vielverzweigte, hybride Simulationsmodelle ersetzt. Cross ist als Mathematiker mit der Existenz von unberechenbaren und unsichtbaren Phänomenen vertraut. Er ist im Hörsaal sogar ein wenig von der unfaßbaren Welt der Vierten Dimension und den Rhetoriken von Transformation und Chaostheorie fasziniert. Professor Cross geht deshalb im Ausnahmefall anders vor. Auf der Suche nach Professor Strand und dem U-Bahnzug begibt er sich unplanmäßig in das unterirdische U-Bahnsystem; er fährt scheinbar zufällig kreuz und quer durch die Stadt und übernachtet sogar auf dem Bahnsteig. Unvermutet wird er den verschwundenen Zug hören und den Fahrtwind spüren. Er findet schließlich eine Erklärung für die Überschreitung des Zuges in die Vierte Dimension. Die neu eröffnete Querverbindung zwischen Potsdamer Platz und Bellevue macht das U-Bahnsystem zu komplex und damit unberechenbar. Nicht eine fortgesetzte Suche im unterirdischen Gleissystem wird zum Erfolg führen, sondern das Schließen der neuen Querverbindung.

(d) Allegorie der großen Stadt: öffentliches Verkehrssystem und untergründige Infrastruktur



"Moebius" verwendet für Berlin die Allegorie der großen Stadt als öffentliches Verkehrs- und Kommunikationssystem mit einer unsichtbaren, unheimlichen Infrastruktur. Die U-Bahn verkörpert eine untergründige Kehrseite des modernen urbanen Lebens und zugleich die Faszination einer Vierten Dimension. Durch Komplexitätssteigerung wird die U-Bahn zu einem geschlossenen System und macht "seltsame Schleifen", was systemtheoretisch als Kennzeichen selbstbezüglicher Einheiten gilt. Im U-Bahnnetz überschneiden und kreuzen sich in schnellem Tempo Lebenswelten mit technischen Infrastrukturen, die nicht mehr öffentlich kontrollierbar sind. In dem Phänomen eines fließenden Raumes in der Zeit (Vierte Dimension) kann man natürlich auch eine beschleunigte soziale Metamorphose symbolisiert sehen, wo-

bei Rationalität als Mittel der Realitätskontrolle nicht (mehr) hinreicht. Unsichtbarkeit kann man folglich auch als Krise der Repräsentation interpretieren; wenn Phänomene ortlos werden, verlieren sie eine Darstellbarkeit in zeitlichen und räumlichen Kategorien. Das Problem des Deutungsmanagements in Prozessen der Überschreitung ist demnach Ausdruck einer prekären, flüchtig gewordenen Beziehung von Ort und Raum im Gebot der Geschwindigkeit.

Im Exzeß des öffentlichen Verkehrswesens wird bereits in den Anfangsszenen eine sexualisierte Bedeutungsebene deutlich: Nach einem Fußballmatch bewegen sich die erhitzten Zuschauer zu den U-Bahnzügen. Es geht um die Dimensionen von Spannung, Entladung und Leere, die Türen öffnen sich wie Schleusen, sie nehmen Menschenströme auf. Die sexuelle Metaphorik wird in der Szene weitergesponnen, wo Mutter Sengbusch ihren Sohn zum Bahnsteig begleitet. Der Junge steigt ein und Vorstellungen von Regression, die Deutung eines U-Bahn-Systems als Geburtskanal und dessen wiederholte Durchquerung durch den Jungen werden wach gerufen. Im kumpelhaften Umgang der Beamten in der BVG-Leitzentrale wird sogar ausdrücklich davon gesprochen: die Geburtenrate sei sprunghaft angestiegen, deshalb würden mehr U-Bahnzüge benötigt.

Professor Cross erläutert den Zusammenhang des öffentlichen Verkehrssystems mit einer untergründigen Infrastruktur unter Zuhilfenahme eines topologischen Modells, dem Moebiusband. Auf dieser in sich verschränkten Schleife ist die Innenseite immer schon mit einer Außenseite verbunden. Damit wird eine Perspektive auf das Sichtbare und Funktional-Berechenbare in Frage gestellt und geöffnet für emergente Phänomene und Prozesse, die für Außenbeobachter unberechenbar und unvorhersehbar sind. Man kann die untergründige Infrastruktur als etwas Unsichtbares und Unformuliertes, das jedoch ständig Wirkungen entfaltet, betrachten. In Zusammenhang mit dem Organisationsfeld der Berliner Verkehrsbetriebe wird effektiv inszeniert, daß ein komplexes, erweitertes System das Fassungsvermögen und die Vorstellungskraft eines linearen, hierarchisch strukturierten, administrativen Denkens übersteigt.

Die Allegorie der großen Stadt als öffentliches Verkehrssystem eröffnet auch eine Perspektive auf die Zukunftsstadt als Verkehrsweg. Kennzeichen dieser (post)modernen Metropole ist der Verkehr als "Durchfahren". Und sofern nicht Stadt als energetischer Fluß die Subjekte völlig verschwinden läßt, wird einer Verkehrspolitik als Gestaltungsmittel für eine künftige Stadtentwicklung besondere Bedeutung verliehen. Das U-Bahnnetz steht im übertragenen Sinn natürlich auch für alle anderen städtischen Netzwerke. Man kann dann zum Beispiel die Kunst des Organisierens auch als gekonntes Verknüpfen von unterschiedlichen Netzstrukturen, als Cross-Over und Re-Entry verstehen.

Im Diskurs der Wissenschaft jedenfalls bleibt die Vierte Dimension problematisch: Der verschwundene Mathematikprofessor Strand taucht in "Moebius" nicht wieder aus der Vierten Dimension und damit aus der Unendlichkeit oder Zeitlosigkeit auf. Es wird damit die Vermutung nahegelegt, daß er keine Möglichkeiten (mehr?) hat, sich in geschichtlich veränderten Dimensionen zu bewegen. Der Systemtheoretiker Professor Cross hingegen weiß eine allgemeine Erklärung, aber keine praktikablen Übersetzungsmöglichkeiten in den Diskurs der Praktiker. Seine Forderung, die neue U-Bahn-Querverbindung zu schließen, scheitert an den ganz anderen Ordnungsvorgaben und Aufgaben der Berliner Verkehrsbetriebe.

### 3. Film: "IN WEITER FERNE, SO NAH!"

"In weiter Ferne, so nah!", entstanden 1993, ist eine Art Fortsetzungsgeschichte des Films "Der Himmel über Berlin", die die historischen Ereignisse nach dem Mauerfall auf ihre Weise reflektiert. Diesmal beobachtet der Engel Cassiel die Veränderungen in Berlin: am Potsdamer Platz, in Berlin-Mitte und am Alexanderplatz, das alltägliche Leben der Stadtbewohner, Stadtbesucher, Politiker, neuen Geschäftemacher und alten Männer. Auch er will in eine irdische Existenz überwechseln. Auf dem Weg zu Damiel, nunmehr Pizza-Bäcker in Berlin-Mitte, begegnen ihm die ersten Schwierigkeiten in Gestalt von Ganoven und polizeilichen Ordnungshütern. Der Weg Cassiels als Karl Engel durch Berlin wird auch künftig von Schicksalsmächten gekreuzt. Schließlich wird er Hilfe eines dubiosen Geschäftsmannes, nachträglich will er sich auf die Seite des Gesetzes stellen. Karl Engel findet in der sich wandelnden Metropole jedoch keinen Halt. Sein irdischer Aufenthalt wird nur von kurzer Dauer sein.

#### (a) Zur filmischen Erzählkonstruktion: Stille Beobachtung und unwillkommene Teilnahme

Der Einstieg in die Filmgeschichte beginnt mit einem close-off: die Kamera nähert sich im direkten Anflug dem Engel der Siegestsäule und öffnet zuerst langsam, dann immer schneller die Linse. Man blickt, wie durch eine Camera Obscura, von weiter Ferne auf die Siegestsäule. Sphärische Klänge verstärken die getragene Stimmung. Der erweiterte Bildausschnitt lenkt die Aufmerksamkeit auf die monumentale Figur auf der Siegestsäule vor dem Wald des Berliner Tiergarten als Hintergrundmotiv. In dieser Rahmenkonstruktion wird die große Stadt gewissermaßen als zweite, sekundäre Natur ins Spiel gebracht.

Schließlich umkreist die Kamera von nahem die Engelsfigur, auf deren Schulter Cassiel steht und in die Ferne blickt. Während im Bildmittelpunkt die Figuren still stehen, fliegt die Stadtlandschaft im Hintergrund in einer schwindelerregendem Tempo vorbei, wird die große Stadt in alle Himmelsrichtungen entgrenzt. Die matte Farbtönung des Films verwandelt sich in ein Schwarz/Weiß, die Welt ringsum wird unwirklich. Dann springt Cassiel ab.

Die nächste Szene zeigt den Protagonisten auf irdischer Ebene vor dem Monument. Er wird auf der Verkehrsinsel vom Straßenverkehr umkreist, Autos wiederholen hier die Kamerabewegung um die Siegestsäule. Cassiel verfolgt die Autofahrer mit seinen Blicken, während er Bruchstücke ihre inneren Monologe hört, und er hört von Ferne Damiels Gesang. Auffallenderweise wird die Siegestsäule im Tiergarten der einzige identifizierbare Schauplatz im ehemaligen Westteil der Stadt bleiben. Auch in der dritten Szene wird die Bewegung auf irdischer Ebene fortgesetzt, wenn auch mit verminderter Geschwindigkeit. Damiel fährt in Berlin-Mitte auf einem Rad singend durch die Straßen, während Cassiel als unsichtbarer Begleiter vorne auf der Gepäcksablage des Rades sitzt. Die filmische Erzählkonstruktion stellt auf diese Weise die Stadt aus zwei Perspektiven dar: aus der überirdisch-unbeteiligten Beobachtungsperspektive, wie im Auge einer Windrose, und aus einer irdischen, vorläufig noch abstrakten Teilnehmerperspektive, die in der Nähe zu Figuren und Ereignissen Eindrücke von Verkehrsströmen sammelt.

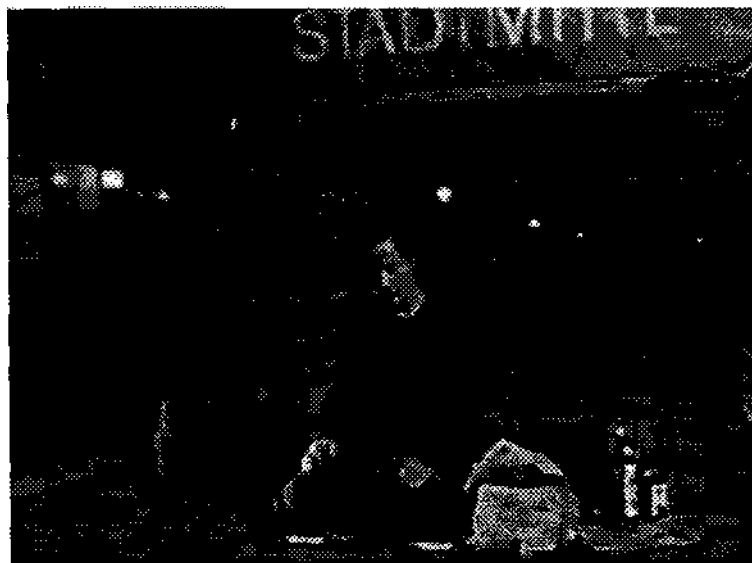
In der nächsten Sequenz wird eine historische Deutung des Geschehens geliefert: Michael Gorbatschow, Repräsentant der politischen Wende, liest in einem Hotelzimmer, vor einem Schreibtisch sitzend, in russischer Sprache eine Regierungserklärung zur Wiedervereinigung Deutschlands. Cassiel

beobachtet ihn. Ein Fenster ist einen Spalt weit, geöffnet - einen Moment lang wird das S/W des Films zur Farbe, dann wieder zu S/W. Gorbatschow unterschreibt das Dokument.

Dann steuert die Kamera durch eine Wolkenschicht hindurch ein zweites Mal auf die Stadt von oben zu. An ein filmisches Zitat aus "Der Himmel über Berlin" reihen sich Bilder, die einen veränderten Potsdamer Platz als Baustelle zeigen. Berlin im Umbau: Container als Unterkünfte der Arbeiter und Baugerümpel stehen zwischen Überbleibseln von Kunstinstallationen, Sperrmüll, ausrangierten Fahrzeugen und improvisierten Hütten. Die Filmszenen legen die Interpretation nahe, daß die einstmals subkulturellen Inseln dem Neuen Städtebau weichen müssen. In der Nähe einer dicht befahrenen Straße hält der weibliche Engel Raffaella einen Sterbenden in ihren Armen. Die Zeichen der Zeit setzen sich in der filmischen Erzählordnung fort. Entstand in "Der Himmel über Berlin" durch eine Verschränkung von Innen- und Außenräumen ein ozeanisches Gefühl des Aufgehobenseins, erlebt der Zuschauer nunmehr durch den abrupten Szenenwechsel, durch das wiederholte Abbrechen von Erzählsträngen und dem Eindruck einer unmotivierten Kamerabewegung im Raum ein Gefühl der Orientierungslosigkeit.

Der Film stellt aus der unbeteiligten Beobachterperspektive von Cassiel ein Geäst an Figuren vor, die zusammenhangslos einem Geschehen naheilen: ein abgebrannter Detektiv namens Winter, ein mysteriöser Auftragsgeber namens Baker, eine Frau mit ihrer Tochter Raissa, ein alter Mann, Konrad, der an der Peripherie in einer alten Ziegelfabrik wohnt. Die Erzählung nimmt eine Wendung, als Cassiel in die irdische Geschichte in einem Moment der Dehnung von Zeit eintritt: Während das Mädchen Raissa von einem Balkon in die Tiefe stürzt, steht die Zeit still und Cassiel fängt sie unten auf. An diesem ersten Wendepunkt wird die Konstruktion von Zeit, als beobachterabhängige Beschleunigung und Verlangsamung und damit als geschichtstragendes und -brüchiges Moment, anschaulich gemacht.

Die Bedeutung von Zeit für die Erzählkonstruktion, und damit eine Temporalisierung städtischer Ordnungsvorstellungen, wird in der Figur von Emit Flesti, "Time itself" buchstabengetreu rückwärts gelesen, personifiziert. Emit Flesti als fluktuierende Zeit, ähnlich unberechenbar wie der Wandel der Stadt anmutet, tritt in unterschiedlicher Verkleidung auf und stellt für Karl Engel im Lauf des Geschehens so etwas wie eine dämonische Schicksalsmacht, einen prophetischen Wahrsager und Mahner dar.



Der Ort des Übertritts von Cassiel in das Menschendasein, der "obligatorische Passagepunkt", ist diesmal der Alexanderplatz. Man wird an den berühmten Stadtroman von Döblin erinnert. Weitere Parallelen von Cassiel respektive Karl Engel zur Romanfigur Franz Biberkopf werden im Lauf der Geschichte aufgerollt. Cassiel stellt eine Art Anti-Held dar, der - ähnlich wie Franz Biberkopf - anständig bleiben will und dennoch Alkohol und Glücksspiel verfallt und in kriminelle Geschäfte verwickelt wird. Seine Schwierigkeiten beginnen damit, daß er eine bürgerliche Identität und einen Personalausweis benötigt. Da Engel irregulär, d.h. ganz einfach nicht vorgesehen sind, ist ein Ausweis nur durch Fälschung zu beschaffen. Es fehlt ihm, mit anderen Worten, an einer Identitätsausstattung als Voraussetzung für eine eigene Geschichte.

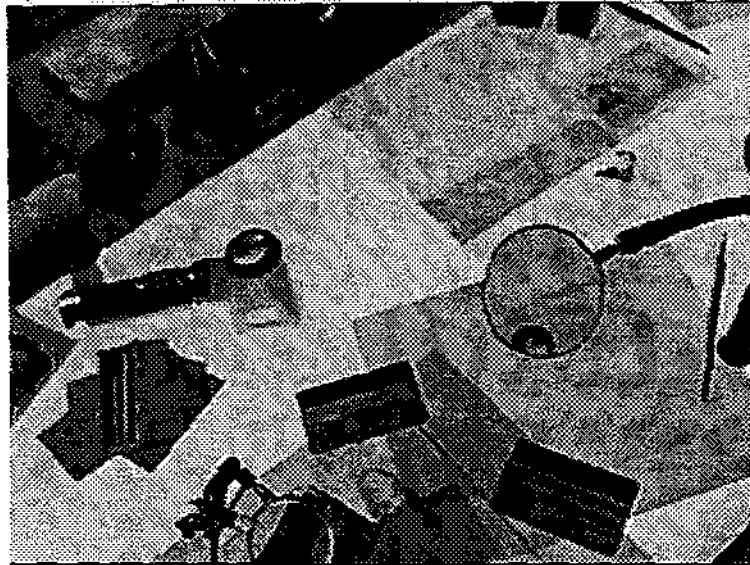
Vom personifizierten Schicksal Emit Flesti verfolgt, wird Karl Engel zum Herumtreiber, der sich aus den Geschehnissen um ihn herum keinen Reim machen kann. Er irrt betrunken durch die Finsternis in Berlin-Mitte und schlägt sich als Bettler und Kleinkrimineller durch, bis sein Lebensweg eine andere Richtung nimmt. Diese Episode markiert einen weiteren Wendepunkt in der Erzählung. Im Alten Museum betrachtet Cassiel ein expressionistisches Gemälde, das ihm seine eigene Stadtwahrnehmung in subjektiv gesteigertem Ausdruck zurückspiegelt: chaotisch, dissoziiert, bedrohlich. Ihm wird schwindlig, wiederum fängt die Umgebung an, sich zu drehen, und er fällt auf den Kopf. Karl Engel erlebt ähnlich wie Franz Biberkopf eine Wiedergeburt und beginnt, sein Leben handelnd zu gestalten. Zufälligerweise springt er in den fahrenden Wagen des dubiosen Geschäftsmannes Baker. Es entwickelt sich ein beinahe freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden, als Karl Engel Baker in einer verzwickten Situation das Leben rettet und dafür eine Beteiligung an dessen Geschäften einfordert.

Karl Engel kündigt seine Loyalität auf, als er vom illegalen Waffenhandel Bakers erfährt: Er jagt das unterirdische Lager in die Luft. Was wie eine Bewährung des Helden aussieht und ihn auf die Seite des Gesetzes bringen soll, bleibt kurzfristiger Schein. Ein verhängnisvolles Schicksal hat bis zuletzt Gewalt über ihn. Sein Austritt aus der Geschichte vollzieht sich in einer ähnlich spektakulären Dehnung der Zeit wie sein Eintritt. In einer Schiffsschleuse, interpretierbar als Grenzmarkierung zwischen Stadt und Umland/Natur, will Cassiel seine Freunde aus der Gefangenschaft von Erpressern retten, muß jedoch mit seinem Leben bezahlen. Im gleichen Moment hält Emit Flesti das Rad der Zeit für einen Moment an. Die Zeit steht lange genug still, um den Film für das utopische und unwirkliche Ende hin zu öffnen. Der Sprung hinaus aus der Zeit und der Geschichte - zugleich hinaus aus der Stadt Berlin - gelingt auf einem Schiff, einer Art Arche Noah, auf dem plötzlich alle Protagonisten vereint sind.

Die Stadt Berlin, die in der unbeteiligten Beobachtungsperspektive Cassiels glücksversprechend aussah, entwickelt in einer Teilnehmerperspektive zentrifugale Kräfte, die Karl Engel in eine Randexistenz schleudern. Für Cassiel, stellvertretend für all jene, denen Berlin von Ferne als das Paradies erschien, wird der Eintritt in die Zeitgeschichte zu einem unwillkommenen Aufenthalt. Man könnte aber auch sagen, Karl Engel ist kein Typ der Stunde, wie der skrupellose Geschäftemacher Baker, der diverse Chancen nutzen kann. Aber auch im alternativen Gegenmilieu in Berlin-Mitte findet Cassiel keinen Halt. Die einstigen idyllischen kleinen Paradiese, die die Zuschauer aus "Der Himmel über Berlin" kennen, sind verschwunden. Cassiels Freund Damiel, nunmehr Pizzabäcker in Berlin-Mitte, könnte im Film stellvertretend für Kleingewerbetreibende stehen. Die Trapezkünstlerin Marion arbeitet hinter dem Tresen in einer Bar - prototypisch für viele Berliner Künstlerinnen unterhalb der etablierten Kunstszene. Wie in "Der Himmel über Berlin", wenn auch in anderen Formen, wird hier eine Utopie vermittelt. Wurde vormals, in subkulturellen Enklaven ein ozeangleiches Stimmungsbild von Spiel und Vergnügen

erzeugt, wird nunmehr, in Künstlerkreisen der Exklave Berlin.Mitte Mehrsprachigkeit (Englisch, Italienisch und Französisch) demonstriert. Die abgeschlossene Welt des Zirkus Arlekan ist einer mobilen Artisten-truppe gewichen, die an mehreren Orten der Stadt ihr akrobatisches Können zur Schau stellt.

### **(b) Zur dinglichen Rhetorik: Zitate und Fälschungen**



Der Film spielt nicht nur auf die literarische Berlinvorlage an, sondern bemüht durchgehend eine Rhetorik des Zitierens aus unterschiedlichen Kontexten.

Am augenfälligsten ist das Auftauchen von Waffen, Spielkarten, Pornovideos sowie protziger Autos. Diese signifikanten Objekte wecken Assoziationen zu amerikanischen Gangsterfilmen. Genauer gesagt enthält der Film viele Mafia-Anspielungen, angefangen bei Daniels Pizzeria "Del Angelo" bis zu Szenen mit dem Gangsterboss Baker am Spieltisch und dem Eintreiben von Schutzgeldern durch Emit Flesti. Der Privatdetektiv Winter hingegen könnte einem Roman von Raymond Chandler entsprungen sein. Und wenn in der Schlüsselszene gegen Ende des Films Emit Flesti das Rad der Zeit anhält, wird der oder die KinogängerIn vielleicht an den Film "Metropolis" von Fritz Lang denken. In einer weiteren reflexiven Steigerung wird man wohl sagen dürfen, "In weiter Ferne, so nah!" seinerseits re-präsentiert filmische Präsentationen und zitiert aus unterschiedlichen Genres.

Die dingliche Rhetorik des "Unechten" oder "Unauthentischen" wird auf der Handlungsebene mit gefälschten Personalausweisen fortgeführt. Fälschung und Betrug haben eine überlebenswichtige Bedeutung erlangt. Zu dieser Praxis gehört auch, daß Photos retuschiert werden, um darauf abgebildete unliebsame Personen zum Verschwinden zu bringen. Das unentscheidbare Spiel mit Original und Fälschung und mit dem Manipulieren von Dingen findet nicht nur im Film statt, sondern wird mit dem Betrachter selbst veranstaltet. Was auf der Ebene dinglicher Rhetorik als bunte Mixtur an Nachahmungen inszeniert wird, findet in den verwendeten Erzählformen des Films seine Fortsetzung. Diese lassen keine eindeutige Zuordnung zu einem Genre zu, vielmehr wird eine Reihe bekannter Erzählkonventionen durchdekliniert. Elemente von Gangsterfilmen, Situationskomik aus Slapstick-Komödien, tänzerische



Elemente aus Musical-Filmen sowie tragisch-feierlicher Ernst des großen Gefühlskinos finden "In weiter Ferne, so nah!" zusammen

Festzuhalten ist ferner, daß es keine kontinuierliche Entwicklung eines Handlungsablaufes in der Zeit gibt. Zum einen wird in der filmischen Erzählweise mit einer scheinbar regellosen Temporalisierung und Dynamisierung des Geschehens gearbeitet, zum anderen ist Emit Flesti, die personifizierte "Time itself", ein Meister der Verwandlung. Er spricht in vielen Zungen, manchmal in Paradoxien, und bringt damit Vorstellungen von "der Moderne" als uni-lineare Entwicklung heillos durcheinander. Anstelle dessen werden diverse Rhetoriken von Zeit vorgeführt. Es taucht ein "Zahn der Zeit" in einer versteckten Filmrolle auf. Uhren als Zeitmesser werden in unterschiedlichen Größen vorgeführt: Taschenuhren, Wanduhren bis hin zu einem riesigen "Zeitrad". Dehnung und Straffung der Zeit wird durch ein Bunjee-Seil symbolisiert, das Abfließen von Zeit in manchen Szenen durch ein plötzlich einsetzendes Ticken unüberhörbar gemacht.

(c) Schauplätze und Ereignisse: Halbwelten und Baustellen



Die narrative Raumkonzeption von "In weiter Ferne, so nah!" stellt eine doppelte örtliche Polarisierung her: Berlin-Mitte versus die Peripherie der großen Stadt, das urbane Zentrum versus eine Naturlandschaft. Zugleich vermischt und verzerrt die Filmerzählung die Gegensätze. Stadt wird zur zweiten Natur, so wie in den Anfangssequenzen. Berlin-Mitte erhält den Charme einer provinziellen Kleinstadt, die Peripherie gibt sich als ehemaliges Produktionszentrum zu erkennen. Kontrastierungen werden auf vertikaler Ebene fortgeführt. Es fällt auf, daß sehr oft Schauplätze der Handlung obere Gebäudeetagen, ebenso wie die Plattform des Brandenburger Tors, der Siegesengel auf der Säule oder unter der Erde ein Security-Center, unterirdische Lagerhallen und der Keller eines Fälschers sind. Die topographischen Polarisierungen kann man wiederum interpretieren als Fortführung der alten Zweiteilung der Stadt in veränderter Form: Etwas geht nicht zusammen, eindeutige Zuordnungen jedoch verschwinden. Man kann jedoch die seltsamen Halbierungen und den Sachverhalt, daß die Stadt sich ins Unermeßliche auszudehnen scheint, auch als Akt der Auflösung einer zentralperspektivischen Raumkonstruktion deuten.

Welcher Art sind nun die Schauplätze als Handlungsräume der Figuren? - Man könnte in diesem Zusammenhang von Berlin als einer einzigen großen Baustelle sprechen. Im Detail werden die Zuschauer mit alten, funktionslos gewordenen Produktionsstätten und noch in Konstruktion begriffenen Neubauten konfrontiert. Ein solcher ehemaliger Produktionsort ist beispielsweise die eingestürzte Kalkbrennerei am Stadtrand, wo ein alter Mann namens Konrad wohnt. Im Übergangsprozeß haben sich an manchen dieser Orte Halbwelten breitgemacht. Ein Fälscher treibt in einem verfallenen Keller im Hinterhof sein Unwesen, der Ganove Baker mietet alte unterirdische Waffenlager- und Produktionshallen. Es sind nicht öffentlich kontrollierbare oder zumindest nur schwer zugängliche Räume, an die ausgelagert wurde, was mit der Fassade einer modernen Metropole nicht übereinstimmt oder besser gesagt, unerwünscht ist: illegale Waren (Waffen, Videos, gefälschte Ausweise) und hilflos-verlorene Menschen, die zu Agenten von Randzonen degradiert werden.

Im Entstehen begriffen sind gewissermaßen die paradigmatischen Schauplätze der neuen Metropole Berlin: der Potsdamer Platz, der Alexanderplatz und Berlin Mitte. Diese Orte - noch Riesenbaustelle oder in bescheidenerer Renovierung - sind erst in Umrissen erkennbar, es wird deutlich sichtbar gebaut oder umgebaut.

Man kann darüber hinaus bemerken, daß viele Szenen immer wieder an sog. Transit-Orten angesiedelt sind: in verschiedenen Hotelzimmern, am Hafen, in einer Schiffsschleuse, am Flughafen, in U-Bahnschächten oder in den Straßen. An diesen Orten dominiert eine Schattenwirtschaft, die mit kriminellem Geschäftemachen und Organisieren zu tun hat. Die subkulturellen Enklaven, die den Zuschauern aus "Der Himmel über Berlin" bekannt sind, sind verschwunden. Spiel findet - wenn überhaupt - nur mehr dann statt, wenn es um Betrugerei geht. Vom Umbau der Stadt unberührt bleiben die Wahrzeichen und Monumentalbauten wie Siegestsäule und Brandenburger Tor. Sie stehen in einem eigentümlichen filmischen Erzählkontext, es sind Beobachtungsorte für Engel und infolgedessen nicht in das irdische Geschehen involviert.

#### (d) Allegorie der großen Stadt: Simulakren

Wiederum gibt der Film ein Interpretationsangebot durch einen - fingierten - Film im Film vor. Noch einmal übernimmt Peter Falk die Rolle eines Regisseurs. Er und sein angeblicher Assistent Daniel verschaffen sich Zutritt zum Security-Center der unterirdischen Überwachungszentrale des Flughafens Tempelhof. Es wird vorgegeben, eine Location für einen geplanten Film zu suchen, mit der Absicht, die Sicherheitsbeamten von den Überwachungsbildschirmen abzulenken. Die fingierte Inszenierung sieht folgendermaßen aus: Beide Beamte trauen zunächst ihren Augen nicht, als der berühmte Peter Falk zuerst am Videobildschirm erscheint und dann leibhaftig den Security-Raum betritt. Sie spielen bereitwillig für Probeaufnahmen mit: Der eine Beamte muß am Boden nach seinen Kontaktlinsen suchen, während der andere mit dem Kopf auf dem Schreibtisch zu schlafen hat. Die Scheininszenierung ermöglicht einer Artistentruppe - beobachtet von Videokameras auf dem Rollfeld, aber ungesehen in der Überwachungszentrale - den Zutritt zu dem unterirdischen Waffenlager.

Betrachtet man diese Szenen als Allegorie der Filmstadt und als Stellungnahme zu Bild-Realitäten, fällt zunächst die mehrfache Verschachtelung auf: Peter Falk gelangt vom Bildschirm in den Ereignisraum, Security-Leute, die vor den Bildschirmen sitzen, stehen dann vor einer Videokamera. Es geht hier durchgängig um Simulationen und Imitationen, wobei Echtheit und Wahrheit von Re-

Produktionen, Re-Präsentationen von Realität und einer Realität von Präsentationen spielerisch in Frage gestellt werden. Das Ergebnis ist so angelegt, daß die Videokameras eine objektive Beobachtung simulieren, die lückenhaft bleiben wird. Peter Falk hingegen simuliert eine Inszenierung, die sich als sehr effektiv erweisen wird.



Es wäre verkürzt, dem Film hier eine Medienkritik zu unterstellen. Im Gegenteil - er macht auf diese verquickte Weise darauf aufmerksam, daß Realität selbst über Bilder und Erzählungen konstruiert wird, und wie Realität in Interaktionen geschaffen und inszeniert wird. Die Moral von der Geschichte ist, daß diejenigen, denen eine Kontrolle über Bilder gelingt, auch Wahrnehmungen von Realität kontrollieren - in diesem Fall: auch Wahrnehmungen verhindern und durcheinander bringen - können. Zudem sollte man bedenken, daß die Szene in einem abgeschlossenen, unterirdischen Security-Center spielt, wo die Überwachung und Kontrolle eines Flughafens stattfindet. Die "wirklichen" Ereignisse rollen, bildhaft gesprochen, über die Köpfe der Sicherheitsbeauftragten hinweg und werden durch Simulakren ersetzt.<sup>62</sup> Die Simulakren, für bare Münze genommen, lösen Bilder von ihrer Referenz auf eine Welt "dort draußen" ab. Im Film kommt es aber auch gar nicht auf eine wirklichkeitsgetreue Darstellung an, vielmehr bringt ein erfolgreiches situatives Deutungsmanagement eines angeblichen Regisseurs die Dinge ins Laufen. Er gibt seinem Freund den ultimativen Ratschlag: tell a good story, it does not have to be true.

Die Allegorie von der großen Stadt als Simulakrum ist auch das Rätsels Lösung dafür, daß die Zuschauer sich schwertun, Ordnungs- und Unordnungsmetaphern zu identifizieren. "In weiter Ferne, so nah!" inszeniert die große Stadt als in vielerlei Hinsicht von Bilderwelten, Inauthentizität und fehlender Referenz geprägt. Auf mehreren Ebenen wird eine einfache Zuordnung von Bedeutung in Frage gestellt: eine dingliche Rhetorik von Fälschungen, eklektizistische Anleihen bei Genrezitaten in der Erzählweise des Films und eine Imitation Franz Biberkopfs durch Karl Engel. Auf der Handlungsebene setzten sich die Protagonisten mit der Stadt vermittelt über Vorstellungen, Erinnerungen, Videobildschirmen, Photographien oder Gemälde auseinander, wobei jede dieser Bildverwendungen eigene Manipulierbarkeiten

<sup>62</sup> Baudrillard erinnert daran, das Simulacrum "is never that which conceals the truth - it is the truth which conceals that there is none. The simulacrum is true.", Baudrillard, 1983, S.1, zitiert nach Denzin, 1995, S.198.

bietet. Resümierend betrachtet, fehlen verbindliche Verknüpfungsregeln zwischen Bildmedien und der begangenen und befahrenen Stadt.

"In weiter Ferne, so nah!" führt vor, daß die Konstruktion von Realität von Beobachtungsperspektiven abhängig ist. Darüber hinaus macht der Film anschaulich, daß es in der irdisch-endlichen Zeit keine einheitlichen und herausragenden Beobachterperspektiven gibt. Erst in einer unwirklich-mythischen Naturlandschaft und unendlich-archaischen Erzählzeit - die Rahmenkonstruktion der Filmgeschichte - der irdischen Stadtgeschichte enthoben, sitzen alle Protagonisten in einem Boot. Dieser Schluß läßt - wie die ganze Geschichte - mehrere Deutungen zu. Er könnte ein ironisches Zitat sein, ein melancholisches, pessimistisches Statement über eine nicht geglückte Einheit der vormals geteilten Stadt, oder ganz einfach den Zweck haben, den surrealen oder irrealen Charakter der Erzählung hervorzuheben.

Die Allegorie der großen Stadt als Simulakrum will auf Probleme der Sinndeutung in einer überkomplexen Realität von permanentem Bilder-Output in abrupten Kombinationen aufmerksam machen. Die Allegorie vom Simulakrum geht einher mit einem Verlust an kohärenten Darstellungsmöglichkeiten und sinnvollen historischen Orientierungen. Städtische Unordnung entsteht in "In weiter Ferne, so nah!" durch eine Vermischung vorgefertigter Fiktionen mit einer prekären Anerkennung bestehender Sachverhalte. Aber auch eine positive Utopie wird in diesem Film vorgeführt: Eine Artistentruppe kann durch Mehrsprachigkeit eine erstaunliche Organisationsfähigkeit aufrechterhalten. Die Vielsprachigkeit funktioniert jedoch nur situativ und lokal begrenzt, es finden keine Übersetzungen in einen größeren Kontext statt.

## FOLGERUNGEN

Man kann nun mit Filmhistorikern die Anschauung vertreten, es sei eine allgemeine Eigenschaft von Spielfilmen, aus "history" "stories" zu machen, also Zeitgeschichte und Sozialgeschichte in Form von Einzelschicksalen zu erzählen.<sup>63</sup> Aufgabe einer Filminterpretation wäre demzufolge, Einzelschicksale der Protagonisten zur jeweiligen Zeitgeschichte in Beziehung zu setzen.<sup>64</sup> Überlegungen aus dem Bereich der Neueren Geschichtsschreibung und des Poststrukturalismus kehren diese Sichtweise um. Ebenso wenig wie uns die Vergangenheit in purer, durch Darstellungsmittel unverfälschter Form verfügbar ist, sind historische Zeiträume einheitliche Gegenstände der Betrachtung. Folglich gibt es zum einen keine endgültige "history", die man als Hintergrundwissen für eine Filminterpretation verwenden könnte, sondern nur lose zusammenhängende und widersprüchliche "histories". Zum anderen geht es auch bei "histories", also Geschichtsschreibungen im kleineren Stil, darum, Datenmaterial und Texte zu ordnen und damit eine Geschichte über die Vergangenheit zu erzählen. Daß Geschichtsschreibungen jeweils einer bestimmten Rhetorik folgen, hat H. White gezeigt. Er hat in seinen Untersuchungen vier rhetorische Tropen analysiert: Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie und damit auf eine narrativ-poetische Natur der Vergangenheitsbewältigung aufmerksam gemacht.<sup>65</sup> Auch J. Bruner weist darauf hin, daß die Kraft des Geschichtenerzählens nicht darin liegt, etwas über Wahrheit oder Irrtum in einer

<sup>63</sup> Buchka, 1988, Vorwort.

<sup>64</sup> siehe dazu eine sehr überzeugende Studie von Kaes, 1987.

<sup>65</sup> White, 1986, S.232ff.

externen Welt auszusagen - er spricht von einer Indifferenz gegenüber einer außersprachlichen Welt - sondern darin, Erfahrungsweisen von Wirklichkeit zu organisieren.<sup>66</sup> Wenn es also nicht darauf ankommen sollte, in den drei Berlinfilmen etwas über das "wirkliche Berlin" zu erfahren, bleibt die Frage offen, was wir aus den drei Filmen lernen können.

Erzähltheoretischen Überlegungen zufolge kann man Fiktionen dazu benutzen, selbstverständliche Voraussetzungen unserer Ordnungskonstruktionen in Frage zu stellen:

"In nonfiction, our purpose is to accumulate evidence to confirm a thesis or topic whereas in fiction our purpose is to discover how the text refers to what we already know."<sup>67</sup>

Hier schließe ich an meine Eingangsbemerkungen an, daß exemplarische Interpretationen filmischer Welten und medialer Inszenierungen es möglich machen sollten, mit vieldeutigen und widersprüchlichen Welten in Berührung zu kommen, in der Absicht, Einsichten in die Logik von Prozessen des Organisierens zu gewinnen, die mit linearen Theorien nicht erklärt werden können.

Die drei Berlinfilme nun handeln - zumindest wollen das meine Versionen der Leserin und dem Leser weismachen - wenig vom Klischee überkomplexer Stadtrealitäten mit chaotischen Straßenszenen oder turbulenten Verfolgungsjagden. Die Filmtheoretikerin D. Polan behauptet, daß Erzählungen eine imaginär-erfundene Lösung für ein Problem entwerfen, das in einem bestimmten sozialen Moment auftritt.<sup>68</sup> Die unterschiedlichen Motive, Metaphern und Allegorien der drei Berlinfilme können unter diesem Aspekt als Versuche betrachtet werden, einer problematischen Teilung der Stadt und einer Wiedervereinigung Sinn zu verleihen und Erfahrungsweisen von urbanem Wandel zu organisieren. Laut J. Bruner geht es in der narrativen Bewältigung von Erlebnissen vor allem auch darum, eine Verbindung zwischen außergewöhnlichen Ereignissen und dem Normalen herzustellen. Dabei erscheint es sinnvoll, zwischen dem Narrativen als Form der Mitteilung und dem Narrativen als Form des Wissens zu unterscheiden. Was die Form der Mitteilung oder Darstellung angeht, entwerfen die Filmgeschichten für die geteilte Stadt eine Metaphorik vom fehlenden Glied in der Kette.

Die Metaphern vom fehlenden Glied in der Kette tauchen in den drei Filmen jeweils in der spezifischen Organisationsweise von filmischen Räumen und Zeiten auf. In der Dimension von Zeit werden die Probleme einer Metropole Berlin als stillstehende (Bunker), nicht-anzuschlußfähige oder unformulierte (Moebiusband) und als prekäre (Simulakrum) Geschichte zum Thema gemacht. Erzähltechnisch wird dies umgesetzt in einer Logik von Leerstellen, als Auflösung von Systemstrukturen und Netzen und als Beschreibung einer fluktuierenden Welt, die aus Zitaten besteht. Auch in der räumlichen Dimension spielt in den Filmgeschichten die Metapher vom fehlenden Glied in der Kette eine Rolle: Im ersten Film tritt der Engel Damiel aus der Unsichtbarkeit und Zeitlosigkeit in subkulturellen Enklaven in die menschliche Zeitdimension ein. In "Moebius" deterritorialisiert sich ein U-Bahnzug und gelangt aus unterirdischen Räumen in eine Vierte Dimension. Im dritten Film kann der Engel Cassiel schließlich im Wechsel von mythisch-ewiger Zeit in irdische Zeiten weder eine Chronologie der Ereignisse erstellen, noch einen eigenen Ort finden. Damit wird ein weiteres berlintypisches Erzählmotiv deutlich: die Probleme einer Sinnggebung im Prozeß der Überschreitung. Die drei Stadtfilme evozieren auf diese Weise

<sup>66</sup> Bruner, 1990, 5, 44.

<sup>67</sup> ebenda, S. 196. <sup>68</sup>

Polan, 1986, S. 12.

narrative Formen des Wissens zur Stadtentwicklung, denen eine Vorstellung gemeinsam ist: Dreimal Berlin ist keine Metropole.

Wim Wenders' Film von 1987 setzt die Teilung der Stadt metaphorisch auf der Handlungsebene um: Berlin ist aufgeteilt in Menschen und Engel, männliche Welt und Welt der Frauen und Kinder. Die Filmgeschichte wird vom Wunsch Daniels und Marions, stellvertretend für die Menschheit, wie es in der Schlussszene heißt, nach Aufhebung von trennenden Distanzen getragen. "Der Himmel über Berlin" bietet ein individuelles Lösungsmodell. Die Aufhebung der Teilung scheint nur als geglückte Liebesgeschichte, im Intimbereich persönlicher Beziehungen möglich, die Teilung der Stadt bleibt unüberwindbar. Insgesamt inszeniert "Der Himmel über Berlin" so eine Melancholie der großen Stadt um das verlorene Objekt der Einheit und Identität. Den zitierten Stadträumen wird eine fixierte, an der Vergangenheit haftende Bedeutung zugeschrieben, die trotz Perspektivenwechsel im Laufe des Filmgeschehens nicht mehr aufgelöst wird. Einerseits wird damit auf eine Fähigkeit von Subkulturen zur Organisation und Gestaltung von Stadträumen aufmerksam gemacht, andererseits fehlt diesen eine zukunfts offene Dynamik. So wie sie im Film beschrieben werden, sind sie auf lange Sicht zum Aussterben verurteilt.

"Moebius" hingegen handelt von kollektiven Ängsten, die der Mauerfall und die Aufhebung der Teilung der Stadt ausgelöst haben. Einerseits bietet der Film mit der Verkehrssymbolik und der neu eröffneten U-Bahnstrecke (Geburtskanal) eine libidinöse Deutung der Wiedervereinigung. Andererseits zitiert der Film mit dem Protagonisten Professor Cross wissenschaftliche Rationalität herbei. Der Mathematiker und Systemtheoretiker versagt allerdings bei der Übersetzung eines komplexen logistischen Problems in den professionell-praktischen Diskurs des Stadtmanagements. Die Dialoge zwischen den Protagonisten führen nicht zum Aufbau und zur Aufrechterhaltung eines konsensuellen Wirklichkeitsmodells; die Sichtweisen bleiben inkompatibel. Auch hier gibt es also keine geglückte Direktverbindung zwischen den beiden Stadthälften. Das Ende des Films konfrontiert die Zuschauer mit dem Phänomen autopoietischer Systeme und läßt den Fortgang der Geschichte im Ungewissen. Die künftige Stadtentwicklung im Großen bleibt genauso unberechenbar wie die unbeabsichtigten Effekte einer von oben gesteuerten Erweiterung des U-Bahnsystems. "Moebius" bedient sich einer dramatischen Erzählfigur, um Berlin als eine große Stadt zu inszenieren, in der die Protagonisten mit dem Deutungsmanagement nicht mehr nachkommen.

"In weiter Ferne, so nah!" erzählt eine seltsame Geschichte eines Scheiterns, düster und heiter zugleich. Von weitem erschien dem Engel Cassiel Berlin als das Paradies, von nahe erweist sich die Stadt als undurchsichtiges Simulakrum, als surrealistischer Dschungel der Großstadt, beherrscht von den Mächten individueller Schicksale. Der Wechsel von einer überirdisch-utopischen Perspektive in eine irdisch-begrenzte Handlungsperspektive - metaphorisch als Realisierung einer "Metropole Berlin" interpretierbar - gelingt nicht. Cassiel kann, stellvertretend für die Menschheit, diesbezügliche Chancen nicht verwirklichen, weil zwar ein permanenter Out-Put an Bildern, aber keine gültigen Übersetzungsformulare (im Film fehlt dem Protagonisten beispielsweise ein Personalausweis) für außergewöhnliche Fälle verfügbar sind. Die Identität einer Metropole Berlin scheint hier in weite Ferne gerückt: Im gleichen Boot sitzen die Protagonisten nur am Schluß des Films, außerhalb der großen Stadt und geschichtlicher Zeit in einer mythisch-unendlichen Naturlandschaft. Die Stadtentwicklung wird hier kleinen, mobilen Gruppen überlassen, die im besten Fall durch Mehrsprachigkeit, im schlimmsten Fall durch mafiose Strukturen organisationsfähig bleiben.

## Blurred Genres

Möglicherweise will man sich nicht mit einem Stillstand der Geschichte abfinden, den Dialog zwischen Wissenschaft und Praxis der Stadtverwaltung nicht wie in "Moebius" auf den jüngsten Tag verschieben oder die Entwicklung der großen Stadt nicht wie "In weiter Ferne, so nah!" sich selbst überlassen. Es liegt nahe, wenn es um Fragen der Stadtentwicklung Berlins geht, ins Genre der Stadtplanung und administrativer Reformen überzuwechseln. Man wird jedoch die Einsicht in die Konstruiertheit von Beschreibungen, als Versuche, Unordnung zu bewältigen, auch auf den Bereich von Stadt- und Planungstheorien ausweiten müssen.

Luhmann hat in seinen neueren Publikationen mehrfach darauf hingewiesen, fiktionale Realitäten gehörten

"zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten. (...) . Der Sinn von Fiktionalitäten ist also nicht das Hinzufügen von etwas in einer monokontextuellen Welt. Er erschließt sich erst in einem Wechsel der Betrachtungsebene und im damit verbundenen Zugang zu neuen Konditionierungen, nämlich als Aufforderung zur Beobachtung von Beobachtungen, zur Beobachtung zweiter Ordnung."<sup>69</sup>

Luhmann will mit diesen Bemerkungen auf den Gesichtspunkt der Konstruktion von Realitäten aufmerksam machen. Durch einen Perspektivenwechsel quer durch konventionalisierte Genres sollten wir im Bereich anderer Ordnungsmöglichkeiten etwas über funktionale Äquivalente lernen können.

Eine Verwendung von Spielfilmen bzw. deren Interpretationen wird die Dinge, was Stadtentwicklung betrifft, also nicht vereinfachen, sondern verkomplizieren. Das fängt damit an, daß die Darstellungen von Ordnung und Unordnung in den drei Berlinfilmen eine Metaphorik vom fehlenden Glied in der Kette verwenden. Die Metapher vom fehlenden Glied in der Kette kommt in "Der Himmel über Berlin" als fehlende Geschichtskontinuität vor, die in Form von Stadtbrachen, Stadtwüsten und einer zunächst unendlich anmutenden Identitätssuche der Protagonisten inszeniert wird. In meiner Auslegung von "Moebius" verkörpert ein U-Bahnzug der Berliner Verkehrsbetriebe das fehlende Glied in der Kette: Er verschwindet in die Vierte Dimension, als eine neue Querverbindung zwischen dem Ost- und Westteil der Stadt eröffnet wird. "In weiter Ferne, so nah!" handelt in der vorgeführten Lesart die Metaphorik vom fehlenden Glied in der Kette als Substitution öffentlicher Ordnungsinstanzen durch informelle und brüchige Netze ab.

Wenn es um die Organisierbarkeit einer Stadt im Wandel geht, kommt das fehlende Glied in der Kette im Diskurs städtebaulicher und administrativer Reformen vielleicht anders vor. Fragt man nach dem funktionalen Äquivalent für das fehlende Glied in der Kette im Bereich der Urbanistik, kommt man schnell auf die Idee der blinden Flecken. Des weiteren könnte man sich Gedanken darüber machen: Wie wird in der Stadtentwicklung und Verwaltungsreform die Fiktion einer übergeordneten Planbarkeit, Kontrollierbarkeit und Berechenbarkeit erzeugt und aufrechterhalten? Wie wird in der Stadtplanung die Aufrechterhaltung einer Ordnung im Wandel fingiert?

Man wird sich zum Beispiel dafür interessieren, wie in der Architekturdebatte anschlussfähige Diskurse hergestellt werden, wenn es um historische Kontexte und Berlinbilder geht. Die drei Berlinfilme problematisieren Kontinuität und Diskontinuität von Geschichte. Die Diskussionen um repräsentati-

<sup>69</sup> Luhmann, 1990 a, 8.13.

ve Stadträume bemühen sich ebenso wie "Der Himmel über Berlin", die Einzigartigkeit der Stadt Berlin herauszustellen. Gemeinsam ist, daß beide Male ein retrospektiv gewandtes Berlinbild zitiert wird, wobei einmal Schreckensbilder, das andere Mal Wunschbilder der Vergangenheit dominieren. Schlagworte hier: das werbewirksame Bild vom brodelnden Leben der Zwanziger Jahre soll die Erinnerung an die letzten 60 - 70 Jahre überdecken und den Potsdamer Platz zum Projektionsort imaginärer kollektiver Identitäten machen, deren Unmöglichkeit die Filme vorführen. "Der Himmel über Berlin" als Archäologie der Geschichte will insbesondere zeigen, daß die Leere der Stadtbrachen mit dem Fehlen eines anschließfähigen Geschichtszusammenhangs zu tun hat. "In weiter Ferne, so nah!", als weiteres Beispiel, zitiert bereits im Titel das Fortwirken einer Vergangenheit, die im Filmgeschehen keine kollektiven Zukunftsperspektiven eröffnen wird. Vielmehr läßt dieser Film die Vermutung entstehen, daß die ehemals zweigeteilte Stadt in Zukunft eine dreigeteilte Stadt sein könnte: Ost, West und Berlin-Mitte.

Wechselt die/der ausdauernde KinogängerIn in den Diskurs städtebaulicher und administrativer Reformen rätselt er/sie vielleicht, wie die Fiktion von Kontrollierbarkeit und Steuerung aufrechterhalten wird, vor allem wenn es um die Materialisierung innovativer Ideen geht. Ein aufmerksamer Beobachter von außen wird eine Zunahme an Controlling-Funktionen im Öffentlichen Sektor bemerkt haben. In "Moebius" zum Beispiel, ergeben sich aus dem Zusammenschluß zweier unterschiedlicher Gesellschaftsformationen Probleme, die nicht technisch lösbar sind; auch die Basis des Controlling bleibt auf Technik bezogen. Eine "Vierte" Dimension, die in Stadtplänen, Schaltplänen und Zeittafeln unsichtbar bleibt, greift im Film exzessiv und irritierend ins Geschehen ein und wird standhaft ignoriert. Der Wissenschaftler Professor Cross gibt ein Erklärungsmodell, das aber für eine praktische Kontrolle und Steuerung von Prozessen nicht taugt. Wissenschaftliche Diskurse als erweitertes Controlling erhalten in "Moebius" lediglich die Funktion, eine Rationalitäts- und Realitätskontrolle zu legitimieren. Angesichts des fehlenden Gliedes in der Kette kann die Filmgeschichte dem Zuschauer nicht plausibel machen, wie innovative Entwicklungsprozesse auf städtischer Organisationsebene umgesetzt werden. Zudem erzeugen die öffentlichen Medien je eigene Versionen des Geschehens.

Daß es zur Bewältigung von großstädtischer Komplexität etwa darauf ankommen könnte, Prozesse sich selbst zu überlassen, wie das ja in der Tat in vielen postmodernistisch gestimmten stadtsoziologischen und stadtplanerischen Arbeiten anklingt, diese Fiktion macht der Film "In weiter Ferne, so nah!" hinfällig. Ein fehlendes Glied in der Kette führt im Film zum Verlust einer sinnhaften Orientierung. An die Stelle von signifikanten Verknüpfungsregeln zwischen Raum und Zeit tritt Realität als Artefakt, aufgelöst in beobachterabhängige Bewegungen und verselbständigte Bildmedien. Begibt sich die/der neugierige KinogängerIn ins Genre der Urbanistik, wird sie oder er möglicherweise wissen wollen: Wie wird in der Stadtentwicklung die Fiktion von Machbarkeit und übergeordneten Ordnungsinstanzen erzeugt? Wie wird eine unbeteiligte Beobachtungsperspektive simuliert? Wie gelingt es der Urbanistik sich als Instanz gültiger Realitätsdefinitionen und übergeordneter Rationalitätsmodelle zu etablieren? Welche diskursiven Techniken erzeugen einen unverrückbaren Realismuseffekt, weitgehend geteilte Ordnungsfiktionen von Wirklichkeit? Was hat planerisches Handeln, der tägliche Prozeß des Ordnungschaffens mit Bildern und Bildmedien zu tun?

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes bei weitem sprengen, wollte man versuchen, diese Fragen im einzelnen zu beantworten. Das Nachdenken darüber, wie Ordnung und Unordnung in medienübergreifenden Diskursen erzeugt wird, sollte fürs erste zumindest den Blick für Probleme und Prozesse des Deutungsmanagements schärfen.



Mit der gleichen Berechtigung wie fiktionale Wirklichkeiten unsere "realistischen" oder schlicht bewährten Ordnungskonstruktionen in Frage stellen, mag die Leserin und der Leser auch nach dem Status oder der Gültigkeit meiner Filminterpretationen fragen.<sup>70</sup> Was wir im Kino erleben, kann schließlich von unterschiedlichen Zuschauern auf vielfältige und sich gegenseitig ausschließende Weise beschrieben werden. Zugegeben, Interpretationen sind immer auch anders möglich.

Wenn man freilich die drei Filmanalysen gelesen hat, wird man vielleicht künftig diese Filme und weitere Stadtfilme anders sehen. In diesem Fall sind meine Interpretationen "effektive" Stadtbeschreibungen oder wirksame Übersetzungen von Spielfilmen in einen sozialwissenschaftlichen Diskurs. Stellt man sich auf den Standpunkt eines soziologischen Narrativismus, wird man einräumen müssen, daß auch StadttheoretikerInnen wie R. Sennett oder S. Sassen, L. Mumford oder M. Castells nichts anderes tun als Stadtbeschreibungen im Rahmen eines konventionalisierten Genres zu erfinden. Sie verwandeln kontingente Ereignisse im Prozeß des kreativen Sinnmachens in ein sequentielles, bedeutungsvolles Geschehen. Zu deutungsmächtigen, mit gesellschaftlicher Definitionsmacht ausgestattete Sinnproduzenten werden diese Autoren erst, indem ihre Beschreibungen von einer großen Zahl von Lesern und Leserinnen geteilt und übernommen werden, nicht indem ihre Interpretationen mit einer städtischen Wirklichkeit "dort draußen" übereinstimmen.

An diese Überlegungen sind noch weitere Folgerungen geknüpft. Entgegen den gängigen Bildern von organisatorischem und städtebaulichem Wandel als geplanter Innovation oder als Anpassung an eine veränderte Umwelt, wird mit der Vorstellung von wirksamen Übersetzungen urbaner Wandel an effektive Neubeschreibungen von großen Städten gebunden. In diesem Zusammenhang könnten sich Blurred Genres und die Verwendung von Metaphern und Allegorien als geeignet erweisen, einen Prozeß des permanenten Um-Ordners und kreativen Sinnschöpfens voranzutreiben. In Anbetracht der Narrationen vom fehlenden Glied in der Kette kommt indes die Frage auf, ob es heute noch urbanistische Leitmetaphern gibt, mit anderen Worten, ob die gegenwärtige Rede im postmodernen Diskurs vom "Verschwinden der Städte" oder dem "Unsichtbarwerden der Stadt" nicht an den Verlust übergreifender Metaphoriken gebunden ist.

Wenn man die Vorstellung eines narrativen Wissens akzeptieren kann, in dem Darstellungen und Erklärungen mit Interpretationen, Kausalität mit Aushandlungsprozessen nebeneinander herlaufen, wird man Blurred Genres zur Beschreibung von organisatorischen Welten für zweckmäßig halten. Blurred Genres könnten darüber hinaus dazu beitragen, wie R. Rorty nahelegt, "... die Vorstellung über Bord zu werfen, die Wissenschaft stehe im Zentrum einer Kultur. Es würde uns nämlich helfen, die Idee aufzugeben, die Wissenschaft versuche, das Wesen der Wirklichkeit (...) in den Griff zu bekommen. (...) Dadurch würde uns ferner geholfen, die Vorstellung preiszugeben, es gebe etwas, was uns allen gemeinsam ist und was sich entdecken ließe, ..."71 Statt dessen schlägt Rorty vor, alle Bereiche der Kultur als Werkzeuge zu sehen, als Hilfsmittel zur Neubeschreibung und Neugestaltung unserer Umwelt. Wandel und Innovation leben in dieser Auffassung von einer Vielfalt an Genres und Sichtweisen auf Wirklich-

<sup>70</sup> Fiktion, im Unterschied zu Narration, bedeutet aus der Sicht des Filmtheoretikers Branigan folgendes: "... 'fiction' and its opposite 'nonfiction', involve a quite different question, namely, how can the data that has been organized into a narrative, or nonnarrative, pattern be connected, matched, or fitted to the world and to our projects in the world?", Branigan, 1992, S. 192.

<sup>71</sup> Rorty, 1993, S. 10.

keiten. Die Rolle der Sozialwissenschaftlerin wäre die einer Interpretin, die dazu beitragen sollte, die Reflexion und Konversation zu fördern.

#### LITERATURHINWEISE

- Arnheim, Rudolf, 1980, *Anschauliches Denken*, Köln.
- Aumont, Jacques und Michel Marie, 1988, *L'analyse des films*, Paris.
- Balazs, Bela, 1984, *Schriften zum Film*, Bd.2, Berlin.
- Ball, Michael S. und Gregory W.H. Smith, 1992, *Analyzing Visual Data*, Newbury Park/London.
- Belmans, Jacques, 1977, *La Ville dans le Cinema*, Bruxelles.
- Benjamin, Walter, 1936/1977, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/Main.
- Bordwell, David, 1989/1991, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard.
- Bordwell, David, 1985/1993, *Narration in the Fiction Film*, London and Wisconsin.
- Branigan, Edward, 1992, *Narrative Comprehension and Film*, London.
- Bruner, Jerome, 1990, *Acts of Meaning*, Cambridge.
- Buchka, Peter, 1988, *Ansichten des Jahrhunderts*, München, Wien.
- Gallon, Michel, 1986, "Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc's Bay", in: J. Law (ed.), *Power, Action and Belief*, S. 196-229, London.
- Cites-Cines*, ed. Ramsay, 1987, La Villette.
- Czarniawska-Joerges, Barbara, 1995, "Narration or Science? On Collapsing the Division in Organization Studies", *Organisation*, Vol. 2, No.1, p. 11-33.
- Czarniawska, Barbara and Bernward Joerges, 1995, *Travels of Ideas*, Schriftenreihe der Forschungsgruppe "Metropolenforschung", FS II95-501, WZB.
- Czarniawska-Joerges, Barbara und P. Guillet de Monthoux (eds.), 1994, *Good Novels, Better Management: Reading Organizational Realities in Fiction*, MA: Harwood Academic Publishers.
- Czarniawska-Joerges, Barbara und Guje Sevön (eds.), 1995, *Translating Organizational Change*, Berlin/New York, De Gruyter.
- Davis, Mike, 1990, *City of Quartz. Excavating the future in Los Angeles*, London/ New York: Verso.
- Denzin, Norman, 1991, *Images of postmodern society: social theory and contemporary cinema*, Newbury Park, CA.
- Denzin, Norman, 1995, *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*, London/CA/New Delhi.
- Eco, Umberto, 1972/1991, *Einführung in die Semiotik*, München.
- Faulstick, Werner, 1988, *Die Filminterpretation*, Göttingen.
- Foucault, Michel, 1971, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt/Main.
- Goodman, Nelson, 1984, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/Main.
- Goodman, Nelson, 1987, *Vom Denken und anderen Dingen*, Frankfurt/Main.
- Grafe, Frieda im Gespräch, 1987, Die verfilmte Stadt, in: *Bauwelt* Heft 12.

- Hickethier, Knut und Siegfried Zielinski (Hrsg.), 1992, *Medien/Kultur*, Berlin.
- Hickethier, Knut, 1993, *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar.
- Joerges, Bernward, 1995, "Leinwandstädte. Überlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt" (in diesem Band).
- Kaes, Anton, 1987, *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München.
- Kracauer, Siegfried 1985, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main.
- Kracauer, Siegfried, 1984, *Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologie des deutschen Films*, Frankfurt/Main.
- Kuchenbuch, Thomas, 1978, *Filmanalyse. Theorien, Modelle, Kritik*, Köln.
- Latour, Bruno, 1986, "The Powers of Association", in: John Law (Hg.) *Power, Action und Belief. A New Sociology of Knowledge?*, London, S. 264-280.
- Luhmann, Niklas, Bunsen, Frederick D., Baecker, Dirk, 1990, *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*, Bielefeld.
- Luhmann, Niklas, 1990a, "Weltkunst", in: *Unbeobachtbare Welt: über Kunst und Architektur*, Bielefeld.
- Möbius, Hanno und Guntram Vogt, 1990, *Drehort Stadt. Das Thema 'Großstadt' im deutschen Film*, Marburg.
- Monaco, James, 1980, *Film Verstehen*, Reinbek.
- Panofsky, Erwin, 1993, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Frankfurt/Main.
- Phillips, Nelson, "Telling Organizational Tales", in: *Organization Studies*, 16, Issue 4/1995, Berlin, New York, S. 625-649.
- Polan, Dana, 1986, *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940-1950*, New York.
- Rorty, Richard, 1993, *Eine Kultur ohne Zentrum. Vier philosophische Essays*, Stuttgart.
- Schütze, Fritz, 1976a, "Zur soziologischen und linguistischen Analyse von Erzählungen", in: *Internationales Jahrbuch für Wissens- und Religionssoziologie*, 10, S. 7-41.
- Silbermann, Alphons, Schaaf, Michael, Adam, Gerhard, 1980, *Filmanalyse: Grundlagen, Methoden, Didaktik*, München.
- Sorlin, Pierre, 1991, *European Cinemas, European Societies 1939 -1990*, London.
- Visions Urbaines*, 1994, ed. Centre Pompidou, Paris.
- White, Hayden, 1986 (1991), *Auch Klio dichtete oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*, Stuttgart.
- Whittock, Trevor, 1990, *Metaphor and Film*, Cambridge.
- Winter, Rainer, 1992, *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München.
- Wuss, Peter, 1993, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin.



Axel Krämer

## VON MAUERN UND GRENZEN

Eine Filmanalyse zu *Moebius* (Matti Geschoneck, 1991)



### *Einleitung: Eine Mauer verschwindet*

Mit dem Fall der Mauer ab November 1989 verschwand nicht nur das Bauwerk, das eine ganze Zeit lang als vermeintlicher „antifaschistischer Schutzwall“ gedient hatte, sondern mit ihm auch ein nicht gerade unbedeutendes Beiwerk einer ganzen Reihe von Ost-West-Filmen. Die Grenzübergänge am Checkpoint Charlie und an der Glienicker Brücke beispielsweise, oder die Ödnis am Potsdamer Platz – gerade diese mythenbeladenen Orte haben das Image Berlins ab den sechziger Jahren ganz wesentlich mitgeprägt. Die Filmindustrie hat den Ost-West-Gegensatz immer wieder aufgegriffen (nicht zuletzt der Disney-Konzern mit seinem spektakulär in Szene gesetzten Fluchtfilm *Night Crossing*) und auf dieses Image zurückgewirkt. Berlin war, auf eine griffige Formel reduziert, Brennpunkt und Schnittstelle zwischen Ost und West schlechthin. Heerscharen von Touristen waren in den Westteil der Stadt gereist, um dort dem Suspense nachzuspüren, von dem ihnen etwa Hitchcocks *Torn Curtain* einen gruseligen Vorgeschmack vermittelt hatte; manche wiederum zogen es vor, ein bißchen von der Betroffenheit nachzuempfinden, die *Night Crossing* bei ihnen ausgelöst hatte.

*Moebius* ist nun ein Berlinfilm, der im Jahr 1991 spielt. Von der Mauer ist im Film nichts mehr zu sehen! In der folgenden Filmanalyse bzw. Interpretation soll der Versuch unternommen werden, just den Spuren der verschwundenen Mauer nachzuspüren.

Das Verschwinden ist überhaupt eines der Hauptmotive des Films: Auch eine U-Bahn verschwindet auf unerklärliche Weise, und mit ihr ein gewisser Professor Strand (über den man erfährt, daß er geheimnisvolle Experimente durchführt).

Es ergeben sich eine Menge, Fragen, z.B.: Warum verschwindet die U-Bahn? Und warum ausgerechnet auf einer neueröffneten Querverbindung im Berliner U-Bahnnetz? Wie könnte man sie wieder auftauchen lassen? Und vor allem: Wo sind die Schnittstellen von Fiktion und Realität?

Doch bevor diese Rätsel genauer unter die Lupe genommen werden, wird kurz die Frage erörtert, welche Rolle die Stadt Berlin in *Moebius* spielt (inwiefern *Moebius* ein Stadtfilm ist) und welche Art von Analyse bzw. Interpretation für diesen Film am sinnvollsten sein könnte. Immer wieder sollen Bezüge zu aktuellen stadtsoziologischen Diskursen hergestellt werden, bevor ganz zum Schluß eine Überlegung erfolgt, welchen Beitrag *Moebius* dazu leisten kann.

### *Moebius • Die Stadt als Hauptdarstellerin*

In zahlreichen Filmen dient das Bild bestimmter Städte als Kulisse für eine Geschichte, die sich aus dem Konflikt eines, zweier oder mehrerer Charaktere entspinnt. Idyllische oder atemberaubende, manchmal auch symbolbeladene Bauten, Gebäudeensembles, Stadträume und Silhouetten, die man im Hintergrund des Geschehens sieht oder die zwischen den Szenen eingeblendet werden, unterstreichen häufig den dramaturgischen Verlauf, die Höhe- und Wendepunkte der Handlung. Zumeist bleibt die Stadt jedoch nebensächlich, im Vordergrund stehen die Helden mit ihren Konflikten und die sich daraus ergebenden Verwicklungen und Verstrickungen. *Fahrstuhl zum Schafott* von Louis Malle beispielsweise ist ein Paris-Film, aber in erster Linie wird die Geschichte einer Figurenkonstellation erzählt - die gezeigten Stadträume dienen (wie auch die Musik von Miles Davis) hauptsächlich der atmosphärischen Unterstützung der Handlung (wobei auch eine andere Stadt als Handlungsort denkbar wäre). In Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* aus dem Jahr 1986 ist die Stadt mehr als nur die Kulisse für eine Geschichte - die Handlung ist eng mit der geteilten Stadt Berlin verknüpft. Trotzdem bleibt die Geschichte der Charaktere - Engel und Trapezkünstlerin - im Vordergrund des Geschehens, auch wenn das dargestellte Berlin-Bild in Wenders Film mehr als bloße Illustration der Handlung ist.

Anders verhält es sich mit *Moebius* (Regie: Matti Geschonneck). In diesem Film steht die Stadt Berlin mit ihren ganz spezifischen Eigenheiten im Vordergrund der Filmhandlung - und nicht etwa irgendeine persönliche Angelegenheit eines Helden, auch wenn das dem allerersten Eindruck nach so scheinen mag. Bereits kurz nach Filmbeginn stellt sich nämlich heraus, daß die einzelnen Figuren in *Moebius* keine psychologische Tiefe erkennen lassen - sie alle bleiben in der Kürze und der Bruchstückhaftigkeit ihres jeweiligen Auftretens nicht individualisierbare Gestalten und werden bestenfalls auf die Darstellung von Typen (also Vertretern größerer Gruppierungen) reduziert<sup>72</sup>

Im Mittelpunkt des Films steht also vielmehr die ehemals zweigeteilte Stadt Berlin mit ihren Mythen, ihren historischen Gebäuden, ihren vielen politisch-sozialen Widersprüchen und den dazugehörigen Klischees. Es scheint, als wäre die Stadt der eigentliche Hauptdarsteller des Films. Warum eigentlich auch nicht - Dieter Hoffmann-Axthelm hat unlängst einmal Städte mit Einzelwesen verglichen: „Städte sind Individuen“, bemerkt er lapidar, und „Großstädte sind es bis zur Exzentrik.“<sup>73</sup>

72 Vgl. dazu Asmuth, 1980, S.90 ff.

73 Hoffmann-Axthelm, 1993, S.217.

## ***Moebius • eine surreale Berlinphantasie***

Der Film erzählt eine Geschichte, die schon recht merkwürdig beginnt und sich dann ins Abstruse steigert - *Moebius* ist eine Fiktion, aber auch kein richtiger Science-Fiction-Film; eher eine surreale Berlinphantasie, die an einen wirren Traum erinnert. Und bei genauerem Hinsehen und Hinhören lassen sich überhaupt sehr viele Parallelen zum Narrativen der Träume entdecken: Da gibt es zahlreiche Wortspielereien und Bilderrätsel, die auf Verschlüsseltes und möglicherweise Verdrängtes hinweisen; sie lassen sich (so man will) als Symbole und Sinnbilder deuten und geben Gelegenheit für schöpferische Auseinandersetzung auf verschiedenen Bedeutungsebenen - eben genauso wie (nach der Lehre von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung) das Unbewußte seine spielerische Kreativität im Schlaf entfaltet.

Traumphantasien dienen manchmal dem unmittelbaren, nicht weiter interpretationsbedürftigen Genuß - wir wachen auf und freuen uns über das nächtliche Erlebnis, so als hätten wir es tatsächlich erlebt. Leider sind solche Träume nicht an der Tages-(bzw.Nacht-)ordnung. Im ungünstigeren (und leider häufigeren) Fall verwirrt oder ängstigt uns der Traum eher - wir fragen uns vielleicht einen kurzen Moment lang nach seinem Sinn, vergessen ihn jedoch rasch wieder. Möglicherweise geben wir uns aber nicht so schnell zufrieden und versuchen, das Geträumte zu entschlüsseln. Auch die Tätigkeit des Entschlüsseins kann eine Art von Genuß verschaffen. Im Grunde verhält es sich mit guten Filmen auch so - entweder man erhält einen unmittelbaren Genuß beim Anschauen, der nicht unbedingt einer weiteren Interpretation bedarf, oder aber wir fühlen uns dazu herausgefordert, einen bestimmten Code zu knacken (bzw. ein verschlüsseltes Prinzip zu entschlüsseln). Im Idealfall leistet ein Film (und auch ein Traum) beides: unmittelbarer Genuß und die Anregung zu weiterer Auseinandersetzung.

Die Frage nach dem unmittelbaren Genuß im Falle von *Moebius* sei zunächst noch zurückgestellt. Es dürfte jedoch kaum ein Zweifel bestehen, daß der Film gewisse Rätsel aufgibt. Da *Moebius* starke Ähnlichkeiten mit einem Traum aufweist, erscheint es nicht unbedingt abwegig, sich beim Lösen dieser Rätsel der Vorgehensweise der Traumanalyse zu bedienen. In der folgenden Interpretation des Films werden daher auch Methoden angewandt, die man ansonsten vielleicht nur aus der Jungschen (bzw. Freudschen) Theorie der Traumdeutung kennt - ein zugegebenermaßen etwas ungewöhnliches, aber in diesem Fall vielleicht dennoch angemessenes Verfahren, das unter Umständen zu einem gewissen Mehr-Genuß an *Moebius* beitragen kann.<sup>74</sup>

### ***Traum und Trauma: „Das Eigentliche ist unsichtbar“***

Besonders auffällig in der Machart von *Moebius* ist das Weglassen, das Nicht-Zeigen und das Nicht-Erwähnen des die Stadt lange Zeit ganz besonders prägenden Bauwerks - die Mauer und alle augenfälligen Spuren, die sie nach ihrem Durchbruch im Jahre 1989 hinterlassen hat. Angesichts der Tatsache, daß die Berliner Mauer jahrzehntelang eine einzigartige symbolische Ausstrahlungskraft auf die ganze Welt ausgeübt hatte und der Film im Jahr zwei nach ihrem Fall und im Jahr eins nach der politisch-administrativen Wiedervereinigung Berlins spielt - also in einer geschichtlich äußerst prekären Zeit -

74 Vgl. dazu Zizek, 1992.

liegt der Schluß nahe, daß sich die Geschichte des Films gerade um die (nunmehr unsichtbare) Mauer dreht; an einer Stelle des Films heißt es dann auch: Das Eigentliche ist unsichtbar.<sup>75</sup>

Da der Film die Mauer nun nicht zeigt und nicht erwähnt (nicht einmal die Wörter Ost oder West!) muß für dessen Verständnis buchstäblich die Mauer im Kopf konstruiert werden - ein, wenn man so will, ironisches (und filmästhetisch nicht uninteressantes) Spiel mit einer zu damaliger Zeit aufkommenden Redensart (die bald darauf zum Klischee ausartete).

Auch in Träumen werden nicht selten gerade jene Dinge und Personen ausgeblendet, die Tag für Tag unser Leben (mit)bestimmen. Aus der Sicht der Psychoanalyse - die einzige anerkannte Theorie, die sich mit der Deutung von Träumen beschäftigt - weist das auffällige Fehlen einer Sache in Träumen just auf ihre explizite Wichtigkeit hin; das Ausgeblendete steht nämlich meistens im Zusammenhang mit einem traumatischen Erlebnis.

Als ein solches Trauma hätte Carl Gustav Jung zweifelsohne die Errichtung der Berliner Mauer bezeichnet (wenn er nicht kurz zuvor gestorben wäre). Er war es, der die These von der dissoziierten Welt formulierte - eine Welt, die gespalten ist wie ein neurotischer Mensch, wobei Jungs Ansicht nach der Eiserne Vorhang die symbolische Trennungslinie bildete.<sup>76</sup> Die Anwendung von Begriffen wie Neurose oder Dissoziation auf politisch-gesellschaftliche Verhältnisse war sehr typisch für Jung, da er zwischen der Funktionsweise des individuellen Seelenlebens und den Verhaltensweisen von Gruppen und Gesellschaften fundamentale Parallelen zu erkennen glaubte. In diesem Sinne hätte wohl Carl Gustav Jung Städte ebenfalls als Individuen betrachtet - ganz wie Dieter Hoffmann-Axthelm in seinen Überlegungen zur Metropolenkultur (wobei diese Betrachtungsweise nicht Stadt als totalitäre Einheit meint, sondern vielmehr als eine an einem Ort gebündelte facettenreiche Vielfalt - so wie auch ein einzelner Mensch häufig über ganz unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Seiten verfügt).

Die Stadt Berlin, die durch eine jahrzehntelange physische Spaltung traumatisiert wurde, leidet auch nach der Beseitigung ihrer Mauer weiterhin an ihrer inneren Zerrissenheit - so (oder ähnlich) hätte Jung möglicherweise die Ausgangssituation von *Moebius* beschrieben. Doch ob man eine solche Betrachtungsweise von Stadt nun für angemessen hält oder nicht - so (oder ähnlich) sieht die gesellschaftliche Realität der beginnenden neunziger Jahre auch aus, wenn man der Redensart (oder dem Klischee) von der Mauer in den Köpfen auch nur ein Fünkchen Wahrheit abgewinnen kann. So (oder ähnlich) läßt sich jedenfalls der zentrale Konflikt von *Moebius* gleich nach den ersten Sequenzen des Films interpretieren.

### *Die gespaltene Stadt*

In der allerersten Szene - noch vor der Titelsequenz - erfährt man in einem Telefongespräch von einer mysteriösen dringenden Angelegenheit, deretwegen ein gewisser Professor Cross aus Brüssel im Auftrag eines gewissen Professor Strand nach Berlin gebeten wird. Um was es dabei geht, wird zunächst nicht gesagt - man erfährt nur, daß diese Angelegenheit nicht von einem auf den anderen Tag abgehandelt werden kann. Vielmehr geht es um einen Konflikt, dessen Auflösung eines längeren Aufenthalts von Professor Cross in Berlin bedarf.

<sup>75</sup> Professor Cross in einem Dialog mit Arnold, dem Leiter der Berliner U-Bahn.

<sup>76</sup> Vgl. dazu Jung, 1971, S.68. In einer späteren, vom Verlag mit vielen Abbildungen versehenen Sonderausgabe "Der Mensch und seine Symbole" erscheint ein Foto der Berliner Mauer, unterlegt mit dem Zitat C.G. Jungs.



Unmittelbar nach der Einblendung des Titels folgt eine Kameraeinstellung auf die Stadt aus der Vogelperspektive<sup>77</sup> Diese Aufsicht von einem erhöhten Standpunkt aus auf das Geschehen ist jedoch nicht von bedrohlicher Art (wie das etwa bei steilem Neigungswinkel der Kamera nach unten und einer dramatischen Musikbegleitung der Fall wäre) - vielmehr wird dem Zuschauer ein sehr beschaulicher Blick auf die Stadt, auf den Fernsehturm am Alexanderplatz, auf die Häuser und die Menschen präsentiert.



Sehr schnell stellt sich jedoch heraus, daß die oberflächliche Beschaulichkeit dieses Überblicks nur ein Trugbild ist. Denn eine Stimme aus dem Off - ein Nachrichtensprecher - weist darauf hin, daß es in dieser Stadt überall am brodeln ist. Gleich die erste Meldung verkündet, daß in den drei Bezirken Weißensee, Mitte und Kreuzberg heftige Krawalle toben. Es ist anscheinend so schlimm, daß sogar schon die Polizei ratlos ist, wie es in der Meldung weiter heißt. Eine andere Nachricht verkündet die feierliche Eröffnung der neuen U-Bahn-Querverbindung zwischen den Stationen Potsdamer Platz und Bellevue. Bereits an dieser frühen Stelle des Films wird deutlich, daß der Regisseur mit einer ganz bewußten Ausblendungsstrategie arbeitet, wobei er in dieser (fiktiven) Nachrichtensendung eine Reihe authentischer Begebenheiten aus den ersten Berliner Jahren nach dem Mauerfall symbolisch verdichtet, leicht verändert und dabei das spezifische Ost-West-Vokabular umgeht.

Zum Authentischen: Zu Beginn der neunziger Jahre gab es in Berlin tatsächlich heftige Krawalle, sowohl im Westbezirk Kreuzberg als auch im Osten (man denke nur an die ehemals besetzten Häuser in Friedrichshain) - niemals jedoch hätte die Polizei auch nur ein Anzeichen von Ratlosigkeit zu erkennen gegeben, wie im Film gemeldet wird.

Authentisch (und von größter Bedeutung für die infrastrukturelle Vereinigung der beiden Stadthälften) war die Rekonstruktion des alten U-Bahnnetzes und damit die Lückenschließung zwischen den Teilstrecken in Ost und West. Im Film ist nur die Rede von der feierlichen Eröffnung einer

<sup>77</sup> Vgl. dazu Hicketier, 1993, S. 61 ff.

Querverbindung - und zwar zwischen den beiden Stationen Potsdamer Platz und Bellevue. In der Realität hat es eine derartige Verbindung niemals gegeben (und ist nach Lage der Dinge auch nicht in Planung).

Gerade an den filmästhetischen Verfremdungen realer Begebenheiten erschließt sich die symbolische Bedeutung dieser Szene: Es geht um die - aus oberflächlicher Sicht gesehen - heile, mauerlose Stadt, über die man bei genauerem Hinsehen (bzw. Hinhören) schließlich erfährt, daß sie hin- und hergerissen ist zwischen Chaos und Hoffnung auf eine rosige Zukunft. Diese starke Zwiespältigkeit wird auf der einen Seite durch die Meldung von den Krawallen, auf der anderen Seite durch das Wortspiel der beiden U-Bahnstationen zum Ausdruck gebracht: Die Verbindung des Mythos Potsdamer Platz mit dem Bellevue - übersetzt Schöne Aussicht - deutet den Wunsch nach einer Zukunft an, die an eine weit zurückliegende Vergangenheit wieder anknüpfen soll; freilich kann es dabei nur um eine Epoche gehen, die bereits vor Beginn der NS-Zeit ihren Abschluß gefunden hatte. Eine dritte Nachrichtenmeldung in der Filmsequenz weist auf diese immer noch weitgehend unverarbeitete und gern verdrängte Unstimmigkeit Berliner Zukunftsträume hin: Es ist die einfache Ankündigung eines Fußballspiels im Olympiastadion (also dem symbolbeladensten Bauwerk der Stadt aus der Zeit des Nationalsozialismus). Im Zuge der Vereinigungseuphorie nach 1989 kamen nicht selten nur allzu überschwengliche und großmannssüchtige Visionen von einer europäischen Zukunftsmetropole Berlin auf, wie sie beispielsweise in der aufwendig inszenierten Ausstellung *Berlin morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt* unter der Leitung von Vittorio Magnano Lampugnani<sup>78</sup> oder eben in den Olympiaträumen Berlins zum Ausdruck kamen.

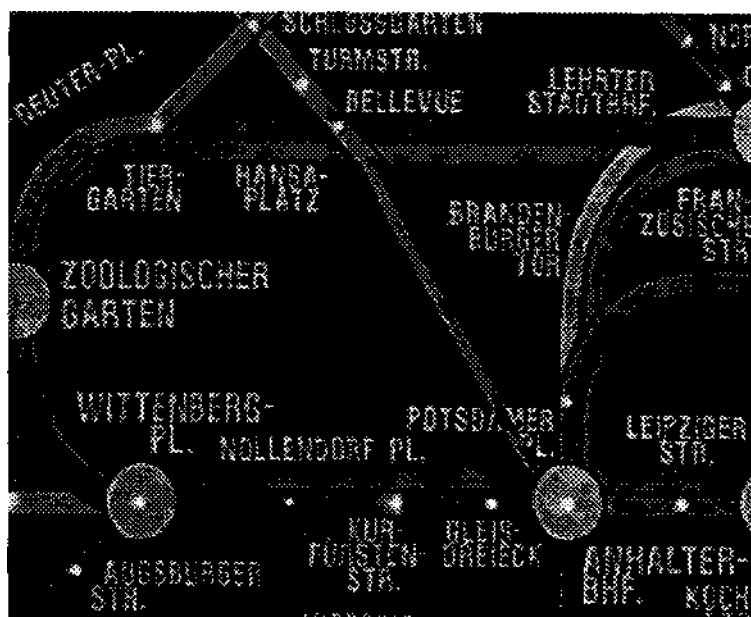
Aber die Nachrichtenmeldung läßt sich auch noch im Zusammenhang mit ganz anderen - ebenfalls authentischen - Begebenheiten dieser Zeit interpretieren: Gerade im wiedervereinigten Deutschland der frühen neunziger Jahre gab es eine Vielzahl rassistischer Übergriffe. Der Schlüssel zu dieser Interpretation deutet sich zunächst im Hinweis auf das Fußballspiel an (die emotional aufgeheizte Atmosphäre nach Fußballspielen offenbart unter manchen Fans nicht selten ausländerfeindliches Gedankengut); in einer späteren Szene des Films stürmen brüllende Fußballrowdies nach Spielende in eine U-Bahn. Kurz darauf wird in einer kurzen Einstellung gezeigt, wie ein Ausländer den Müll, den sie auf dem Bahnsteig hinterlassen haben, zusammenfegt.

Die Ausgangssituation des Films signalisiert also, daß etwas ganz und gar nicht in Ordnung ist in dieser Stadt, auch wenn die beschauliche (Bellevue-)Kameraperspektive mit der dahinplätschernden Begleitmusik den Zuschauer etwas ganz anderes glauben machen will. Schließlich weisen nicht nur die im Widerspruch zum Bild stehenden Nachrichtenmeldungen darauf hin, daß es Schwierigkeiten größeren Ausmaßes gibt - auch das bereits in der Anfangsszene angedeutete Telefonat läßt vermuten, daß der von außerhalb nach Berlin gebetene Professor in einen Problemfall verwickelt wird und irgendwie helfen soll.

Da nun klar ist, daß man dem Blick von oben nicht mehr unbedingt trauen kann, bewegt sich die Kamera nach unten - zuerst wird der Eingang eines U-Bahnhofs gezeigt, schließlich geht es noch tiefer herunter in den U-Bahntunnel. In der Traumdeutung nach Jung (oder Freud) würde dieser Übergang in den Untergrund möglicherweise als ein Hinweis auf tief im Unterbewußtsein verankerte Schwierigkeiten

<sup>78</sup> Die Schreibweise Großstadt wurde vermutlich in Anspielung auf den Maler Georg Grosz gewählt: Sein Gemälde *Metropolis* aus dem Jahr 1917 nimmt die Großstadtheftik des Berlins der zwanziger Jahre vorweg. Auch in dieser Bezugnahme zur Vergangenheit kommt der Wunsch zum Ausdruck, an die kulturelle Bedeutsamkeit der Stadt wieder anzuknüpfen. Vgl. dazu Lampugnani/ Mönninger, 1991.

gedeutet werden - eine Ebene, wo viele individuelle und vielleicht auch kollektive Verhaltensmuster verwurzelt sind. (In einer späteren Szene erscheint auf einem Computerbildschirm das Wurzelgeflecht eines Baumes in Überblendung mit dem Berliner U-Bahnnetz.) Auf einem Betriebsbahnhof steigt ein U-Bahnführer in seinen Zug ein; die Weichen für seine Fahrt werden gestellt - und dann beginnt die mysteriöse Geschichte der U-Bahn, die einfach so von der Bildfläche verschwindet. Sie wird auch aus dem Blickfeld von uns Zuschauern entschwinden, husch - einfach so. Weg ist sie! Es passiert irgendwo auf dieser ominösen Querverbindung zwischen den Stationen Potsdamer Platz und Bellevue, von deren feierlichen Eröffnung in der Nachrichtensendung kurz zuvor noch die Rede war. Wir bekommen gerade noch mit, wie eine Mutter ihr Kind zum Bahnsteig bringt und es verabschiedet - der Vater soll es quasi am anderen Ende der Querverbindung abholen. Doch es wird nicht ankommen. Denn das Verbindungsstück stellt sich nun als Flickschusterei heraus.



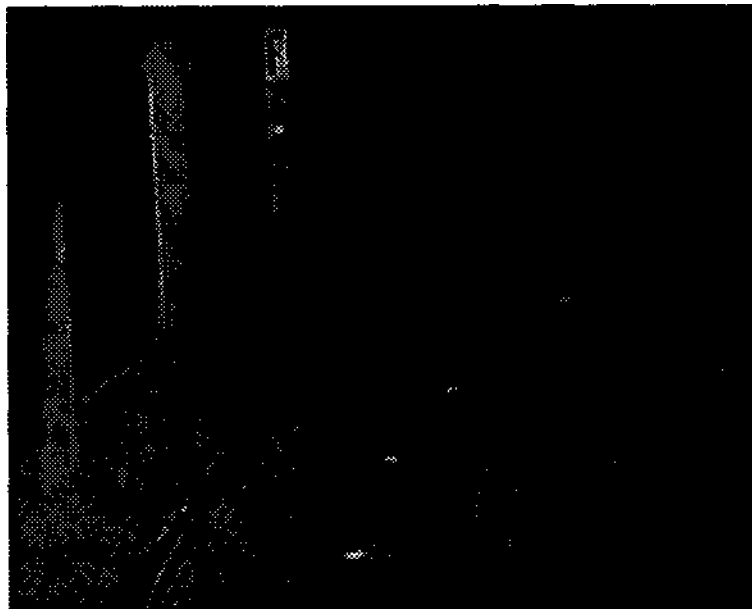
Von nun an läuft alles schief. Nicht nur, daß Menschen verlorengegangen sind - plötzlich sind auch Bewegungsdateien gelöscht und die Rechner melden ERROR. Nichts bewegt sich mehr in dieser Stadt, Irrtümer werden auf einmal offenkundig. Der Fahrer der verschwundenen U-Bahn, Herzgrund, meldet sich nicht mehr zurück. In dem zunächst noch parallel verlaufenden Handlungsstrang offenbart sich derweil das spurlose Verschwinden des Professor Strand (in dessen Auftrag der Brüsseler Professor gerufen wurde). Zwar heißt es, er sei für unbestimmte Zeit auf Forschungsreise - aber man ahnt schon zu diesem Zeitpunkt, daß er in Wirklichkeit gestrandet ist, festsitzt, nicht mehr weiter weiß - möglicherweise befindet er sich in der verschwundenen U-Bahn. Und genau aus diesem Grund wurde jener Professor Cross aus Brüssel zu Hilfe gerufen.

Die - nunmehr entschwundene - U-Bahn, das phantastische Element des Films, ist in weiterem Sinne das Medium, das eigentlich für den Austausch auf der neugeschaffenen Querverbindung der Stadt sorgen sollte. Diese Querverbindung, die nun nicht funktioniert, bezieht sich nicht nur auf die an den „goldenen Zwanzigern“ orientierten Metropolenträume der Stadt - auf einer anderen Ebene ist sie auch ein Sinnbild für den Wunsch nach zwischenmenschlichen Verbindungen. Es stellt sich heraus, daß die Mutter, die ihr Kind zum Bahnsteig bringt, von dessen Vater getrennt lebt; die einzige Querverbindung zwischen den beiden ist das Kind. Es ist, wenn man so will, wie die Querverbindung zwischen den Ber-

linern in Ost und West: Diese beschränkt sich zur Zeit auf; die gemeinsame Vergangenheit und die gemeinsame Zukunft - eine gemeinsame Gegenwart gibt es nicht.

### *Herzleiden*

Der Name des verschwundenen U-Bahnfahrers - Herzgrund - deutet die schmerzlichen Symptome - und vielleicht auch den Grund - dieser ganzen Misere an. Das Herz als Symbol für Liebe, für gegenseitiges Verständnis und für Vereinigung war bereits im Ur-Stadtfilm *Metropolis* die zentrale Metapher, es sollte zwischen dem Hirn (dem Rationalen) und der Hand (die Tat) vermitteln.<sup>79</sup> Auch in *Moebius* spielt das Herz eine zentrale Rolle, wenngleich es als Bild auch nie zu sehen ist (aber ans Ausblenden gewöhnt man sich in diesem Film ja recht schnell). Dafür kann man das Pochen eines Herzens hören, nämlich als Begleitung mehrerer geisterhafter Kamerafahrten durch einen dunklen U-Bahntunnel - es ist die Irrfahrt der verschwundenen U-Bahn, deren Insassen verzweifelt auf ein Licht am Ende des Tunnels hoffen. In der Traumdeutung symbolisieren Fahrten durch einen finsternen Tunnel häufig die bevorstehende (oder erhoffte) Geburt von etwas Neuem.



In weiterem Sinne dreht sich die Geschichte also um ein Herz, das auf Erlösung hofft. Ein Herzleiden umschreibt möglicherweise ganz treffend jene Schwierigkeiten, welche die Berliner in den ersten Jahren nach der anfänglichen und kurzen Phase der Euphorie nach dem Mauerfall miteinander haben: Es ist eine Binsenweisheit, daß sich die Menschen aus dem Osten und aus dem Westen nicht mögen. Die "naiven Ossi" wenden sich von den "arroganten Wessis" ab - und umgekehrt. Enttäuscht stellen beide fest, daß die unterschiedlichen Sozialisierungen in den zwei Stadthälften verschiedene Denkart und Mentalitäten ausgeprägt haben, die ihnen jeweils fremd und unverständlich erscheinen. Lieber schottet man sich ab und bleibt unter seinesgleichen, als die Anstrengung zu unternehmen, das Fremde zu erforschen.

<sup>79</sup> Nahezu sämtliche Filmanalysen von *Metropolis* gehen von dieser These aus. Vgl. dazu Hahn/ Jansen, 1993, S.536 f.

Wenn man vom Herzen einer Stadt spricht, so meint man häufig aber auch deren lebendige Mitte, ihr pulsierendes Zentrum: ein Platz der Begegnung und des Zusammentreffens von Angehörigen verschiedener gesellschaftlicher Gruppen - gleichwohl ein Ort, mit dem sich die Bewohner einer Stadt identifizieren. Solch ein Ort gibt es in Berlin jedoch auch sechs Jahre nach dem Mauerfall nicht: *Auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum* ist der Titel eines Buches<sup>80</sup>, das die Architektenkammer Berlin 1995 herausgegeben hat und das den Nagel auf den Kopf trifft. So wenig die Menschen aus dem Westen und dem Osten auf geistiger und seelischer Ebene zueinander finden, genauso wenig finden sie auf einem gemeinsamen öffentlichen Platz in der Stadt zueinander. In einer der Schlüsselszenen des Films sitzt der Hauptdarsteller - Professor Cross - einsam auf einer Bank im U-Bahnhof Stadtmitte. Auch er ist gewissermaßen auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum. Keine Menschenseele außer ihm ist dort zu sehen - nach einiger Zeit geduldigen Wartens schläft er auf einer Bank ein. Auf einmal wird er von einem Geräusch aufgeweckt - es ist die verschwundene U-Bahn, die man nicht sehen, sondern nur fühlen kann, wie er später erklärt. Verschwunden sei sie, und zwar in die Vierte Dimension: eine in Science-Fiction-Romanen häufig vorkommende Bezeichnung für die Zeitschiene - in einer weitergehenden Deutung vielleicht auch ein Synonym für das nicht Gegenwärtige, das Ausgeblendete, das Entrückte.

Abschottung vor dem Fremden, Rückzug in die Intimsphäre und ein Verfall des öffentlichen Lebens - all dies sind Symptome eines Phänomens, mit dem sich die Stadtsoziologie schon seit mehr als zwei Jahrzehnten beschäftigt. Richard Sennett beispielsweise beklagt in seinem Aufsatz "Im Angesicht des Unterschieds" den Zerfall und die Ausdifferenzierung der städtischen Gesellschaft in Splittergruppen, die einerseits eine jeweils völlig unterschiedliche Kultur ausbilden und somit zwar zu einer gewissen Vielfältigkeit der Stadt beitragen, andererseits jedoch gegenüber anderen Gruppierungen mit Gleichgültigkeit reagieren.<sup>81</sup> Das Problem unserer modernen Stadtgesellschaft liegt laut Sennett darin begründet, daß die narzißtisch gestörten Individuen bei ihren Mitmenschen nur noch Gemeinsamkeiten suchen, anstatt sich in einem produktiven Abgrenzungsprozeß mit den Verschiedenheiten der Anderen auseinanderzusetzen. Allerdings, so Sennett, wird der konstruktiv-zwischenmenschliche Austausch auch durch den Verlust der öffentlichen Sphäre erschwert: Aufgrund einer verlorengegangenen Distanz im Umgang miteinander belasten sich die Menschen gegenseitig mit ihren intimsten Problemen; so mauern sie sich nach und nach lieber ein und verpassen gleichwohl die Chance, durch die Auseinandersetzung mit dem Fremden eine Menge über sich selbst zu erfahren.

82

### *Eine Therapie für die Stadt?*

Wenn eine Stadt an einer inneren Zerrissenheit leidet und diese fortdauernd mit großen Zukunftsvisionen zu kompensieren versucht, dann geht es mit ihr entweder unaufhaltsam bergab, oder sie versucht, sich aus ihrer buchstäblich verfahrenen Situation wieder herauszumanövrieren. Wenn sie das aus eigener Kraft nicht schafft, dann braucht sie Hilfe. Der Gedanke einer Therapie für ein Gebilde wie eine Stadt erscheint zunächst merkwürdig und fremd - allerdings fand diese Idee schon einmal bei Stadtsoziologen und Städteplanern großen Anklang, nachdem Mitte der sechziger Jahre das Buch "Die Unwirtlichkeit

Bodenschatz u.a., 1995.

80 Sennett, 1994, S.159f.

81 Vgl. dazu auch Sennett, 1983.

unserer Städte" von dem Autorenehepaar Margarete und Alexander Mitscherlich publiziert wurde (in welchem eine Therapie für unsere „erkrankten" Städte gefordert wird).<sup>83</sup>

In der Situation, wie sie sich in *Moebius* darstellt, geht es hauptsächlich darum, die Realität der Gegenwart ins allgemeine Bewußtsein zu rücken und damit die Differenz zwischen den Ausflüchten in die Vierte Dimension - den geltungssüchtigen Zukunftsvisionen - und der bitteren (gespaltenen) Gegenwart aufzulösen. In übertragenem Sinne müßte dafür allerdings die Querverbindung zwischen Potsdamer Platz und Bellevue geschlossen werden. Genau diesen Vorschlag unterbreitet Professor Cross in einer Szene dem Leiter der Berliner Verkehrsbetriebe, um die verschwundene U-Bahn wieder auftauchen zu lassen. Er sieht in dieser neugeschaffenen Querverbindung das Problem: Sie habe zu einer allzu komplexen Situation geführt - ein weiteres Wortspiel, wenn man so will. Auch aus der Sicht der Psychoanalyse ist es ein (durch ein Trauma verursachter) Komplex, der einer Geltungssucht zugrundeliegt. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Innensenator im Film den Namen eines berühmten Modeschöpfers trägt (Lagerfeld). Es verwundert daher auch nicht, daß der Vorschlag des Professors (Schließen der Querverbindung) auf Ablehnung stößt - würde doch damit die Frage nach der verklärten Vergangenheit (Potsdamer Platz) und einer eher Ungewissen Zukunft wieder auftauchen. Was die Zukunft betrifft, so betont Professor Cross immer wieder deren Unvorhersagbarkeit - damit verweist er auf den Mangel an Lebendigkeit und Spontaneität, der mit dem Wunsch nach Vorhersagbarkeit und Ordnung untrennbar verbunden ist.

Just im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Unvorhersagbarkeit stellt Cross im Hörsaal einer Universität die besonders unvorhersagbare Wolke einer „sehr zuverlässigen Pendeluhr" gegenüber, er malt beides an die Tafel und deutet damit auf den gefährlichen Zustand des Über-den-Wolken-Schwebens oder des In-einem-Wolkenkuckucksheim-Lebens an: damit verbunden das Risiko, möglicherweise eines Tages aus allen Wolken zu fallen.

Professor Cross ist nicht von sich aus nach Berlin gekommen, um seine Vorlesungen abzuhalten - er wurde quasi konsultiert. Es liegt nahe, ihm eine Art Therapeutenfunktion zuzuschreiben - Cross ist es, der sich in Spaziergängen und U-Bahnfahrten in die untergründige (und abgründige) Situation der Stadt einarbeitet und über Auswege aus der Krise sinniert - dabei sichert ihm die Figur der Nadja ihr „unbedingtes Vertrauen" zu. Aus einem Gespräch zwischen Nadja und dem Brüsseler Professor läßt sich entschlüsseln, daß sich Cross geradezu dazu berufen fühlt, zuzuhören: denn außer im Hörsaal, sagt er, hält er es nirgends länger aus. In einer frühen Szene des Films weist Nadja explizit darauf hin, daß sie seinen Namen mag: Wenn man ihn übersetzt, stößt man auf ein Zeichen, das mit der Gestalt der Stadt in engem Zusammenhang steht; der Historiker Joseph Rykwert erkennt in der alten ägyptischen Hieroglyphe - ein Kreuz in einem Kreis - das ursprüngliche Symbol für die Stadt. Richard Sennett führt in seinem Buch *Civitas* die Symbolik weiter aus und verweist auf die Idee des Austauschs mit der Umwelt in der Kreuzung zweier gerader Linien.<sup>84</sup>

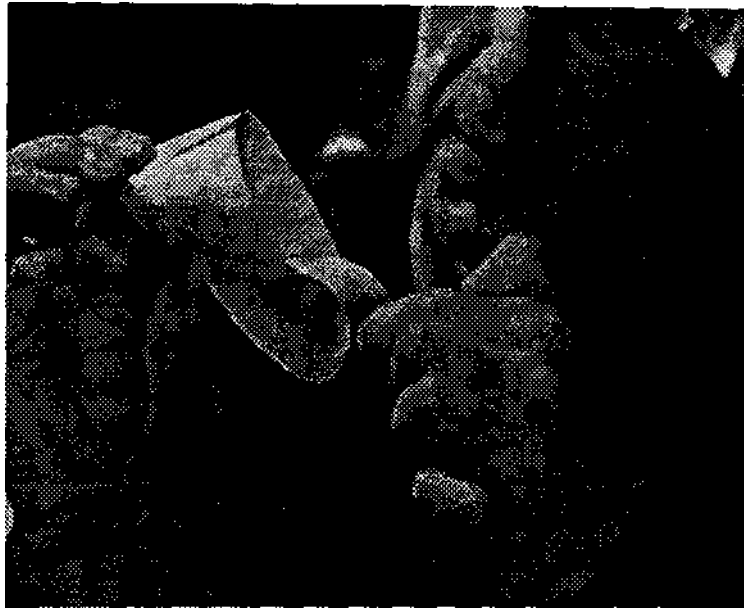
### ***Die Moebiuschleife***

Professor Cross ist sehr darum bemüht, die verfahrenere Situation bewußt zu machen - dazu greift er zu einem Buch mit dem Titel *Anschauliche Geometrie* und wählt daraus die Figur des Möbiusbandes, das

83 Mitscherlich/ Mitscherlich, 1965.

84 Sennett, 1994, S.69.

sich als die zentrale Metapher des Films entpuppt. In einer Schlüsselszene erklärt Cross: Wenn man mit dem Finger auf der Fläche des Möbiusbandes entlangfährt, gelangt man von innen nach außen und von außen nach innen, ohne über den Rand oder die Grenze zu fahren. Dieser beim ersten Hinhören paradox anmutende Mechanismus beschreibt die Situation der Stadt in zweierlei Hinsicht:

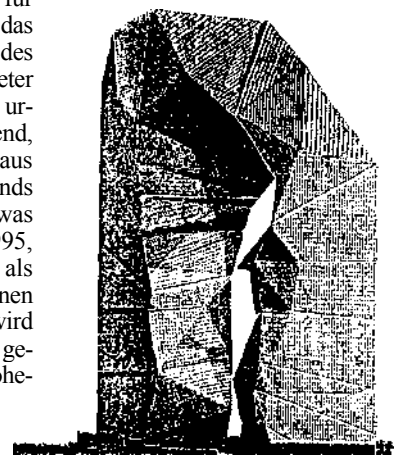


Zum einen stellt sich mit der Maueröffnung die städtebauliche Situation Berlins genau so dar: Das alte Zentrum (Potsdamer und Leipziger Platz) hatte sich im Schatten der Mauer auf beiden Seiten zur Peripherie entwickelt - und nun ist dieser Außenbereich wieder Innenbereich. Man gelangt von innen nach außen (und umgekehrt), ohne die alte Ost-West-Grenze zu überschreiten.

Zum anderen charakterisiert die Beschreibung auch die narzißtische Umgehensweise der Menschen aus Ost und West miteinander: sie kommunizieren zwar (sie wenden sich von innen nach außen), aber sie überschreiten ihre eigenen Grenzen nicht - sie kommen buchstäblich nicht aus sich heraus. Dazu müßten sie nämlich zuerst einmal an ihre eigenen Grenzen stoßen, sich sozusagen im Akt der Auseinandersetzung abgrenzen,<sup>85</sup>

Im Film schneidet Professor Cross das Möbiusband in der Mitte durch - aber nicht etwa quer, sondern längs des Bandes. Dieser Akt des Trennens ist sozusagen eine Variation seines vorhergehenden

85 Ungefähr zu der Zeit, als *Moebius* gedreht wurde, kamen in Berlin kühne Pläne für ein über 100 Meter hohes Gebäude in der Gestalt eines riesigen Moebiusbandes auf, das gegenüber vom Bahnhof Friedrichstraße errichtet werden sollte. Über die Symbolik des Gebäudes an dieser Stelle, dessen Entwurf von dem amerikanischen Architekten Peter Eisenman stammt, wurde heftig diskutiert - viele waren der Ansicht, es würde eine urbanistische Schlüsselrolle einnehmen. Pippo Ciorra beispielsweise deutete vielsagend, das an so exponierter Stelle "signalartig aus dem Panorama (hervorwachsende Haus strebe) symbolisch eine Synthese des Selbstverständnisses des heutigen Deutschlands und eines visionären Deutschlandbildes der Zukunft an". Es repräsentiere "all das, was sich in Wirklichkeit an vielen verschiedenen Orten abspielt". Vgl. dazu Ciorra, 1995, S.200-205. Nach jahrelanger Diskussion verweigerten schließlich sowohl Bezirk als auch der Senat die Baugenehmigung für das Max-Reinhardt-Haus - aus verschiedenen Gründen (vor allem wegen der maßstabsprengenden Baudichte). Doch vermutlich wird der Entwurf einen ähnlichen Mythos erzeugen wie das in den zwanziger Jahren auf gegenüberliegendem Grundstück geplante (und ebenfalls nie gebaute) Mies-van-der-Rohe-Hochhaus in der Gestalt eines Kristalls.



Vorschlags, die Querverbindung zwischen Potsdamer Platz und Bellevue wieder zu kappen: Zum einen läßt sich diese Empfehlung als Aufforderung zur verstärkten Auseinandersetzung mit der Geschichte und den realistischen Zukunftsperspektiven der Stadt deuten (Kappen der Verbindung zwischen überzogener Zukunftseuphorie und Vergangenheitsverklärung); zum ändern als Abgrenzungsprozeß zwischen den unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen (die, wie Sennett genauer ausführt, sich von der Öffentlichkeit zurückziehen, sich einmauern und nur noch auf der narzißtischen Suche nach Menschen mit Gemeinsamkeiten sind). Man kann dies etwa als Aufforderung verstehen, die Mauer im Kopf durch eine - überschreitbare - Grenze zu ersetzen. Nachdem Cross das Möbiusband durchgeschnitten (und die symbolische Grenze gezogen) hat, fällt die Figur entgegen allen Befürchtungen nicht in zwei Ringe auseinander: Sie bleibt sich treu, wird nach dem Durchschneiden sogar noch größer - der Kreis schließt sich also wieder.

Der Schluß des Films bleibt diffus - die verschwundene U-Bahn taucht zwar wieder auf, aber letztendlich ist nicht so klar, warum. Professor Strand bleibt verschollen. Die Querverbindung wird nicht gekappt, möglicherweise wird es weitere Zwischenfälle geben. Eine Erklärung für dieses zunächst schwach anmutende Ende mag eine Anspielung auf die (reale) Ungewisse Situation der Stadt sein, wie sie sich zu Beginn der neunziger Jahre darstellte - sie befindet sich immer noch mitten in einem Prozeß, dessen Verlauf noch keine eindeutig erkennbare Richtung eingeschlagen hat. Vielleicht ist die Stadt Berlin ja tatsächlich dazu "verdammte (...), immerfort zu werden und niemals zu sein", wie es Karl Scheffler einmal formuliert hatte<sup>86</sup>: sozusagen "das Gespenst einer besseren Zukunft"<sup>87</sup>, ständig auf der Suche nach einer anderen Identität, der Gegenwart entzogen und verschwunden in der Vierten Dimension.

### *Schlußbemerkung: Der Traum von der Metropole*

Auch wenn *Moebius* sehr stark an eine Traumphantasie erinnert (und auch wenn sich der Film problemlos wie ein Traum deuten läßt), so gibt es dennoch einen ganz entscheidenden Unterschied zwischen Traum und Film: Mit unseren eigenen Träumen sind wir immer auch persönlich involviert - ob wir das so wollen oder nicht. Im Falle eines Films ist das selbstverständlich nicht so. Es gibt im allgemeinen sehr viel weniger Anlaß, einen Film zu entschlüsseln (als einen selbstgeträumten Traum).

Doch wer die vielen Bilderrätsel und Wortspiele in *Moebius* nicht deuten mag, der muß sich darauf verlassen, den Film ganz unmittelbar genießen zu können. In diesem Fall zeigt sich *Moebius* als ein Phantastischer Film, und zwar als Variation einer dessen Urmotive: die Geschichte vom Mad Scientist, der mit einem gefährlichen Experiment Gefahr für die Allgemeinheit heraufbeschwört. Doch diese Handlung gibt für sich alleine genommen nicht sehr viel her. Der katholische Filmdienst beispielsweise urteilte in einer Kurzkritik, *Moebius* sei „ohne jedes Gespür für die Möglichkeiten des Genre“ inszeniert worden.<sup>88</sup> Wenn man, wie in diesem Fall, *Moebius* dem Genre des Science-Fiction-Films zuordnet, dann mag dieses Urteil zutreffen - dann stellt sich aller Wahrscheinlichkeit nach recht schnell

86 Scheffler, 1910,8.267.

87 Bloch, 1932.

88 Vgl. dazu: Katholisches Institut für Medieninformation (Hg.), 1993/94 (Demo-CD-Rom).



Langeweile ein (da zudem die Logik der Geschichte zusammen mit der verschwundenen U-Bahn irgendwann und irgendwo auf der Strecke bleibt).

Wer es jedoch bei der vordergründig erzählten Geschichte nicht belassen mag (weil er sich vielleicht mit dem hintergründigen Thema des Films involviert fühlt), der wird jede Menge verschlüsselte Hinweise entdecken, die ihn zu einer weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema Großstadt - der Großstadt Berlin - anregen. Um es zusammenfassend zu formulieren: *Moebius* illustriert den Traum Berlins, eine Metropole zu sein und zeigt die Schwierigkeiten auf, die sich dabei ergeben. Viele Großstädte träumen davon, Metropole zu sein, meint Dieter Hoffmann-Axthelm, doch „die wenigsten sind es, (...) Berlin ist am ersten Versuch, in den Zwanziger Jahren, daran kaputtgegangen“.<sup>89</sup>

Der Begriff der Metropole, wie er von Hoffmann-Axthelm beschrieben wird, bezieht sich dabei gerade nicht auf spektakuläre Architekturprojekte, auf die Ausrichtung der Olympischen Spiele oder auf die Anzahl bedeutender nationaler und internationaler Institutionen, die dort ihren Sitz haben: Derlei geltungssüchtige Bestrebungen stehen der Entwicklung von einer Großstadt zur Metropole eher im Weg (gerade davon handelt *Moebius*). Die Metropole im Sinne Hoffmann-Axthelms zeichnet sich vielmehr durch Gelassenheit (statt durch Geltungssucht) aus: „(sie) läßt sich von der Vielheit und Widersprüchlichkeit der Welt überwältigen“<sup>90</sup> und muß nicht mit ihrer eigenen inneren Zerrissenheit hadern. Eine Metropole feiert die Unterschiede ihrer Bewohner; sie erkennt die Grenzen zwischen den verschiedenen ethnischen und anderen gesellschaftlichen Gruppen an und münzt die daraus entstehenden Spannungen in etwas Produktives um: Man könnte dies als eine spezifische Metropolenkultur bezeichnen - eine Kultur, die über eine öffentliche Sphäre verfügt und notwendigerweise auch Grenzüberschreitungen möglich macht.

Wird Berlin in seinem erneuten Bemühen, sich zu einer Metropole zu entwickeln, abermals scheitern? *Moebius* veranschaulicht, daß die innere Zerrissenheit der Stadt auch nach der Beseitigung der Mauer fort dauert. In metaphorischem Sinne läßt sich die Mauer (wie ein Symptom im Lacanschen Sinne<sup>91</sup>) nie wirklich beseitigen. Aber vielleicht besteht gerade in dem eifrigen Bestreben, die Unterschiede der Stadtbewohner zu nivellieren, das größte Problem - anstatt diese etwa „zu akzeptieren und positiv zu wenden“, wie beispielsweise Rolf Reißig in einem Spiegel-Interview vorschlägt.<sup>92</sup> In diesem Sinne ließe sich die Mauer im Kopf in eine konstruktive Grenze umwandeln...

Nicht nur die Menschen aus Ost und West, auch die Angehörigen der vielen verschiedenen ethnischen Gruppen könnten ihren ganzen Erfahrungshorizont in eine öffentliche, spannungsgeladene und urbane Kultur Berlins miteinbringen. Vorausgesetzt, die Stadt wird sich ihrer wichtigsten Zukunftsressource bewußt: nämlich der facettenreichen Zusammensetzung ihrer Bevölkerung.

89 Hoffmann-Axthelm, 1993,8.218.

90 a.a.O., S.219.

91 Vgl. dazu Žižek, 1991.

92 Der Spiegel Nr. 20 vom 13.5.96.

## LITERATURHINWEISE

- Asmuth, Bernhard, 1993, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart.
- Bodenschatz, Harald u.a., 1995, *Auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum*, Berlin.
- Ciorra, Pippo, 1995, *Peter Eisenmann - Bauten und Projekte*, Stuttgart.
- Hahn, Ronald und Volker Jansen (Hrsg.), 1993, *Das Heyne Lexikon des Science-Fiction-Films*, München.
- Hickethier, Knut, 1993, *Film und Fernsehanalyse*, Stuttgart/ Weimar.
- Hoffmann-Axthelm, Dieter, 1993, *Die dritte Stadt*, Frankfurt.
- Jung, Carl G. u.a., 1968, *Der Mensch und seine Symbole*, Düsseldorf.
- Jung, Carl G., 1971, *Traum und Traumdeutung*, Ölten.
- Lampugnani, Vittorio M. und Michael Mönninger (Hrsg.), 1991, *Berlin morgen: Ideen für das Herz einer Großstadt*, Katalog zur Ausstellung, Stuttgart.
- Mitscherlich, Alexander und Margarete, 1965, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, Frankfurt.
- Scheffler, Karl, 1910, *Berlin - ein Stadtschicksal*, 3. Aufl., Berlin.
- Sennett, Richard, 1993, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt.
- Sennett, Richard, 1994, *Civitas*, Frankfurt.
- Zizek, Slavoj, 1991, *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! - Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*, Berlin.
- Zizek, Slavoj, 1992, *Mehr-Genießen - Lacan in der Populärkultur*, Wien.

David Naegler

## DIE STADT ALS IMAGINÄRES MUSEUM

Über Peter Greenaways Film: DER BAUCH DES ARCHITEKTEN (1987)



Giovanni Paolo Pannini: Galerie mit Ansichten von Roma Antica, 1758 (Paris: Musee de Louvre)

### *Die Sichtweise eines Architekten*

Peter Greenaways Film "Der Bauch des Architekten" spielt in Rom und hätte nach Aussage des Regisseurs an keinem anderen Drehort aufgenommen werden können. Die konstitutive Bedeutung, die Gre-enaway dem städtischen Kontext im Filmgeschehen zumißt, rechtfertigt es, den Film, ungeachtet anderer möglicher Lesarten, als Stadtfilm zu betrachten. Stadtfilme sind nur vordergründig dadurch gekennzeichnet, daß sie das Agieren der Filmpersonen vor einer städtischen Szenographie zeigen. Hintergründig gewinnt die Stadt selbst Präsenz, indem sie für die Akteure zum Gegenstand der Wahrnehmung wie auch zur Bedingung des Wahrnehmens wird. Für die Betrachter wird die im Film verdoppelte Stadtwahrnehmung beobachtbar, und die Unterschiede im Vergleich mit der eigenen Wahrnehmung der realen Stadt werden deutlich. Stadtfilme verweisen deshalb auf Möglichkeiten einer anderen als der gewohnten Sichtweise auf die Stadt.

Die filmische Version von Stadt ist grundlegend bestimmt durch<sup>1</sup> die Stadträume und Bauwerke, die von den Akteuren aufgesucht werden, des weiteren durch die Dinge, mit denen diese Räume ausgestattet sind und die in ihren Gebrauchszusammenhängen gezeigt werden. Die Auswahl der Orte und Dinge, die im Film in ihrer räumlichen Konfiguration und materiellen Beschaffenheit sichtbar werden, bilden die *Hinsichten* des Filmes.

Der Protagonist in Greenaways Film ist ein Architekt. Den Rahmen bildet die Vorbereitung zu einer Architekturausstellung, die der aus Chicago angereiste Architekt in Rom initiiert. Das Werk des französischen Architekten Etienne-Louis Boullée (1728-99) soll präsentiert und in dessen ideengeschichtlichen Bezüge zu den umgebenden Architekturen von der Antike bis zur Neuzeit vergegenwärtigt werden. Bei seinen Besichtigungen der Stadt folgt die Kamera dem Architekten an Orte, die im Kontext der Ausstellung bedeutsam sind, darunter das Forum Romanum, das Augustusgrab, das Kolosseum, das Pantheon und der Petersdom. Seine von professionellem Interesse geleiteten Erkundungen führen einen Ausschnitt der Topographie Roms vor, in dem sich die als sehenswert geltenden Monumente aneinanderreihen. Die relative Lage dieser Bauwerke im Stadtraum und deren bauliche Umgebung, Wohngebäude und Gebäude von banalem Nutzen, bleiben der Sichtbarkeit entzogen. Der Architekt vollzieht das Prinzip des Museums nach, indem er der Reihe nach die architekturgeschichtlich bedeutenden Orte aufsucht und sich somit eine Galerie historischer Stilformen zusammenstellt. Die Hinsichten im Film gleichen deshalb dem Durchqueren von Museumssälen, in denen Kunstwerke verschiedener Epochen versammelt und so angeordnet sind, daß der besondere Kunstwert sowie die Einzigartigkeit jedes Werkes ersichtlich werden.

Die *Sichtweise* betrifft die bildliche Inszenierung der Hinsichten. Sie beinhaltet ein Konzept der Beobachtung, das sich durch die Kameraeinstellungen und deren Montage zu Bildsequenzen vermittelt.

Die Sichtweise des Filmes auf die Stadt ist, dem Filmgeschehen angemessen, eine museale. Die Ausstellung, die auf die Formensprache der Architektur fokussiert ist, stellt Unterscheidungskriterien und einen Maßstab der Bewertung bereit. Die in der Ausstellung eingeübte Sichtweise wird von den Exponaten, Architekturzeichnungen und -modellen, auf die Architektur der Stadt übertragen. Die Bauwerke werden in stillgestellten Bildern fixiert, die die Außenansichten in übersichtlichen Betrachterperspektiven zeigen und zu erkennen geben, was der jeweilige Baustil klassischen Vorbildern verdankt und zur Weiterentwicklung einer klassischen Architektursprache beiträgt. In dieser Sichtweise treten die formalen Qualitäten der Architektur hervor, aufgrund derer ihr architekturgeschichtliche Bedeutung zugemessen wird: die Form des Baukörpers, die Proportionierung und stilistische Formulierung der einzelnen Elemente. André Malraux hat den Begriff des "imaginären Museums" geprägt, als das die Stadt Rom sich im Film darbietet:

"Es entsteht eine Welt für sich, die wir die der 'Kunst' schlechthin nennen; die Kunstwerke schaffen eine ihnen eigene autonome Welt. Sie werden nun nicht mehr vorwiegend als Teil des Lebens der Gemeinschaft, der Geschichte usw. betrachtet, sondern nach Gesetzen, die nur dem in die Kunst Eingeweihten bekannt sind. Es entsteht das, was MALRAUX das 'imaginäre Museum' nennt, ein selbständiges Gebiet von der Wirklichkeit gelöst, ein Reich der Kunst mit eigenen Maßstäben und eigener Idealität, erfüllt mit Werken aller Zeiten und Zonen, allen erschlossen und überall verbreitet durch die Technik der Reproduktion. (...) Das imaginäre Museum gründet eine neue Geschichte, die

der autonomen ästhetischen Werte, es bildet neue Gruppen, es vergleicht und analysiert und gliedert und bringt das zeitlich und räumlich weit voneinander Entfernte in Zusammenhang, z. B. die Kunst der Vorzeit mit den Schöpfungen der jüngsten Moderne. In diesem imaginären Reich erhält die Kunst ein Ziel in sich selbst, sie strebt ihrer eigenen Vollendung zu."<sup>93</sup>

Die Sichtweise, bildlich vorgegeben wie auch szenisch und dialogisch durch das Filmgeschehen vermittelt, ist die Sichtweise eines Architekten, die durch dessen professionelle Rolle bedingt ist. An einer Stelle des Filmes treffen die Mitwirkenden der Ausstellung, in der Mehrzahl Architekten, vor dem nächtlich angestrahlten Pantheon zusammen, um unter Applaus und Bravo-Rufen ihre Ergriffenheit und Bewunderung angesichts der auratischen Architektur zu bekunden. Die Architektur der Stadt wird nicht als Bühne des alltäglichen Lebens, sondern Gegenstand des ästhetischen Genusses angesehen. An anderer Stelle wird das Aussichtsplateau auf dem Denkmal Vittorio-Emmanuel verglichen mit der "Loge in einem Theater, in dem Rom das Schauspiel ist."

Die Immanenz des konventionellen Erzählkinos wird stellenweise aufgehoben, indem der Film auf Prinzipien und Verfahren der Verfilmung des Filmgeschehens verweist, sich also als Darstellung darstellt. Damit wird die filmische Version der Stadt als Konstruktion erkennbar, die auf die *Reflexions-sicht* des Regisseurs zurückgeht, der gemäß seiner künstlerischen Haltung das Filmgeschehen arrangiert, die spezifischen Hinsichten auswählt und die Sichtweise gestaltet.<sup>94</sup> Die Autoreflexivität des Filmes wird auf zwei Ebenen erzeugt, zum einen durch den selbstreferentiellen Gehalt des Filmgeschehens, zum zweiten dadurch, daß die Formbildungsprinzipien der filmischen Darstellung vergegenwärtigt werden.

Greenaway, der sich selbst wiederholt der Ausstellung als Kunstform bedient, stellt auch im Film die Vorbereitung einer Ausstellung ins Zentrum des Geschehens, weil dies ihm ermöglicht, die Herstellung des Filmes (und damit seine eigene Rolle als Ausstellungsmacher bzw. Filmregisseur) im Film zu thematisieren. Das verbindende Moment zwischen Ausstellung und Film liegt in der Zurichtung des Blickes durch das Ausschneiden eines Gegenstandes aus vielfältigen Bezügen, durch dessen Rahmung, Exponierung und Anordnung im Beziehungsarrangement weiterer Objekte. Dabei erweist sich die Architektur als besonders geeigneter Gegenstand, um das Konstruieren und Evident-Machen einer Ordnung vorzuführen, da Architektur sich der Ausstellung und ästhetischen Betrachtung widersetzt im Gegensatz zu Gemälden oder anderen Kunstwerken, die konventionell eine ästhetische Einstellung beanspruchen. Die alltagspraktische Erfahrung von Gebäuden, deren Zweckbestimmung und institutionalisierter Gebrauch in der Raumstruktur verkörpert sind, muß zunächst neutralisiert werden, um dann die Architektur als reines Kunstwerk in Erscheinung treten zu lassen. Die Inszenierung der Architekturausstellung ist nicht nur das Gerüst des Filmgeschehens, sondern zudem der selbstreferentielle Kommentar zur Herstellung des Filmes, so wie umgekehrt der Film als architektonischer Kommentar angelegt ist.

Die Bildsprache ist von einer filmischen Tektonik geprägt. Die Spiegelsymmetrie der meisten Bildkompositionen vermittelt eine unverhohlene Künstlichkeit und Distanziertheit, wodurch der Film sich gegen das unreflektierte Miterleben verwahrt. Die architektonische Fassung der Bilder verleiht dem Film formale Kohärenz, vor allem durch das leitmotivisch wiederkehrende Triptychon, die bildliche Dreitei-

93 Grassi, Ernesto: Das Museum, Nachwort zu: Malraux, a.a.O., S. 120.

94 Vgl. Barchfeld, a.a.O.; Kremer, a.a.O.

lung durch Interkolumnien, Arkaden oder Fenster. An jeder beliebigen Stelle ließe der Film sich anhalten, und immer zeigte sich in den erstarrten Standbildern eine präzise konstruierte, von allen Zufälligkeiten bereinigte Komposition. Passanten und Verkehr sind gebannt, desgleichen Lichtschwankungen und Witterungseinflüsse, mithin alles, was auf einen belebten und natürlichen Stadtraum hindeutete. Die Kamera wird nicht subjektiv, aus Sicht der Akteure, eingesetzt, sondern verbleibt vollkommen statisch. Die Betrachterstandpunkte sind streng formalisiert und auf eine frontale Ansicht der Architekturen bezogen. Der Film übersetzt die vorgestellten Architekturen in eine adäquate Bildsprache, indem er die Eigengesetzlichkeit der klassischen Kompositionsregeln durch die Wahl des Bildausschnittes und der Perspektive akzentuiert: die bestechende Symmetrie der Fassaden, die zentrierten Fluchtpunkte der Raumachsen, die klar definierten Gliederungseinheiten der Architekturelemente. Die Filmbilder werden in der Wahl der Perspektive und der Konzentration auf Fassadenansichten den Darstellungsprinzipien der Architekturzeichnung angeglichen. Die formalen Bezüge zu einem filmfremden Medium, das selbst im Film thematisiert wird, ermöglichen die Reflexion über die Mittel und Möglichkeiten der Verbildlichung von Architektur.

Nachfolgend soll die Wahrnehmung der Stadt Rom, die Greenaway im Film "Der Bauch des Architekten" entwirft, eingehender betrachtet werden. Nicht die filmische Abbildung der städtischen Architektur als Gegenstand der Wahrnehmung wird untersucht, sondern die Bedingungen des Wahrnehmens, die der Film thematisiert. Dazu werden Einzelbilder aus vier thematischen Komplexen ausgewählt, die die Formierung der Sichtweise auf die Stadt betreffen: die ideologischen Voraussetzungen, das Künstlerkonzept des Architekten und die Behauptung der Autonomie von Architektur, die Vermittlung durch die Architekturausstellung und die Wirkung, die in der museumsgleichen Wahrnehmung der Stadt, aufgelöst in Reihen unzusammenhängender Architektur motive, besteht. Die Bildstrategien werden auf den Ebenen der Hinsicht, Sichtweise und Reflexionssicht analysiert. Auf dieser Grundlage wird die filmische Version der Stadt interpretiert. Abschließend erfolgen einige Bemerkungen über vergleichbare Vorstellungen der Stadt als Museum, die der Stadt- und architekturtheoretische Diskurs hervorgebracht hat.

### *Zur Ikonologie der Filmbilder*

Zur Analyse der Filmbilder wird die von Erwin Panofsky entwickelte ikonographisch-ikonologische Methode herangezogen, deren Anwendung auf Filmbilder jedoch gewisse Modifikationen erfordert.<sup>95</sup> Panofsky hat dieses Verfahren an frühneuzeitlichen Werken der Malerei erprobt, die einen konkreten Textbezug aufweisen (etwa als Illustration einer biblischen Geschichte oder der antiken Mythologie), wohingegen der Film vage Bezüge, die sich einer konventionell festgelegten Lesart entziehen, zu Bildtraditionen und Diskursen herstellt, so daß ein weitaus höheres Maß an Bedeutungskomplexität und Interpretationsoffenheit entsteht. Ein weiterer, medial bedingter Unterschied besteht in der Kontextualität der filmischen Einzelbilder. Erst mit Blick auf die Gesamteinheit des Filmes können Sinnbezüge geordnet, thematische Komplexe unterschieden und bedeutungsträchtige Einzelbilder bestimmt werden. Umgekehrt ergibt sich die Interpretation des Filmes erst aus den Einzelbildanalysen. Deshalb ist ein

95 Vgl. Panofsky, a.a.O.; Müller-Dohm, a.a.O.

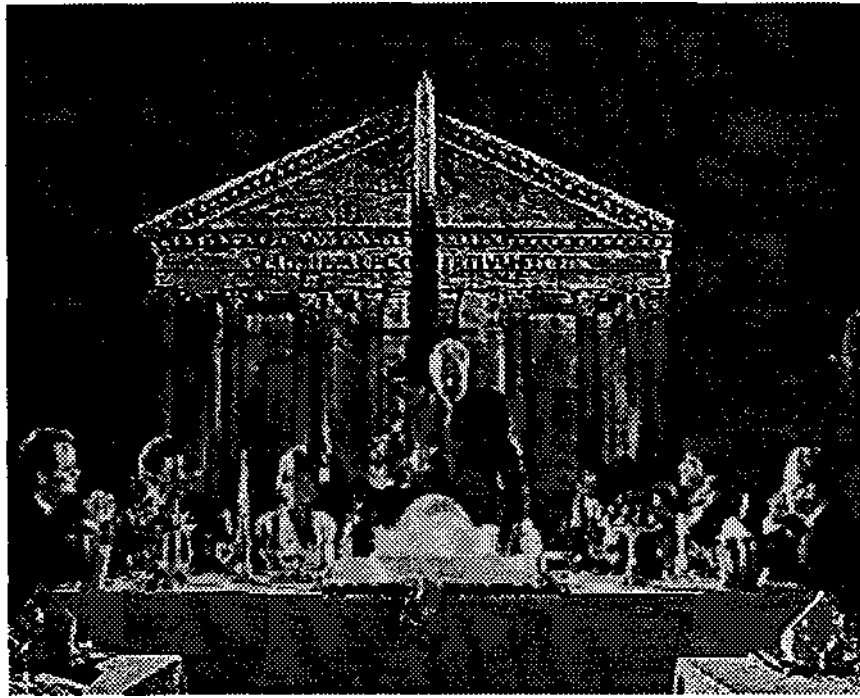
zirkuläres Verfahren erforderlich, das zunächst, vom ersten Seheindruck ausgehend, eine Interpretation versucht, diese in Einzelbildanalysen erprobt und um Facetten bereichert, um schließlich zu einer synthetischen Deutung der Gesamteinheit des Filmes zu gelangen.

Die angewandte Methode der Bildinterpretation, die darauf zielt, von den manifesten zu den latenten Bedeutungs- und Sinnebenen vorzudringen, vollzieht sich Panofsky zufolge in drei Schritten. Der erste besteht in der vorikonographischen Beschreibung dessen, was hier als *Hinsicht* bezeichnet wird. Dabei wird festgestellt, was das Filmbild faktisch darstellt, was die sachlichen Eigenschaften und expressiven Qualitäten des Dargestellten sind. Diese primäre Sinnschicht, die den Betrachtern aufgrund der visuellen Wahrnehmung und der Alltagserfahrung zugänglich ist, nennt Panofsky den "Phänomensinn". Der zweite Schritt, der sich auf die Analyse der *Sichtweise* richtet, hat die Art der Darstellung zum Gegenstand, wobei die formalen und inhaltlichen Bezüge offengelegt werden, die der Darstellung Bedeutung verleihen. Die ikonographische Analyse erfordert die Kenntnis der Bildtypengeschichte, da nur so Bezüge zwischen den Bilderformeln und dem überlieferten Bedeutungswissen herzustellen sind. Diese sekundäre Sinnschicht heißt bei Panofsky "Bedeutungssinn". Schließlich geht es bei dem dritten Schritt darum, die *Reflexionssicht* zu rekonstruieren, in der der Autor die Bedingungen und selbstgesetzten Regeln des Darstellens verdeutlicht. Dieser Schritt leitet von der Analyse der ikonographischen Elemente zur Ikonologie über, zur synthetischen Deutung des Bildganzen, wobei die künstlerische Haltung des Autors herausgearbeitet wird. Die Plausibilität der Deutung bemißt sich danach, inwieweit es gelingt, aufgrund der Kenntnis der "allgemeinen Geistesgeschichte" die Referenzpunkte der im Bild angelegten Verweisungen zu identifizieren und in einen kohärenten Zusammenhang einzubeziehen. Die tertiäre und hintergründigste Sinnschicht nennt Panofsky den "Dokumentsinn".

Die Anwendung der ikonographisch-ikonologischen Methode auf den Film hat zur Folge, daß sich die Interpretation der Gesamteinheit des Filmes auf eine geringe Anzahl von Einzelbildern stützt. Die Dimension des kontinuierlichen Filmgeschehens geht zwangsläufig verloren. Die Entscheidung für eine bildhermeneutische Methode erscheint jedoch dadurch gerechtfertigt, daß die Sichtweise auf die Stadt, die unter dem Aspekt des Stadtfilmes interessiert, einem durchgängigen Konzept folgt, das sich anhand weniger Einzelbilder veranschaulichen läßt. Bevorzugt werden solche Bilder ausgewählt, in denen der Film in selbstbezogener Reflexivität die Formierung der Sichtweise bzw. deren ideologische Voraussetzungen thematisiert.

### *Die Apotheose des Architekten*

*Hinsicht:* Die Kamera zeigt den Vorplatz des Pantheons (erbaut unter Hadrian, ca. 116-123 n. Chr.), das, in bildflächenparalleler Frontalität aufgenommen, den Hintergrund der nächtlichen Szene abgibt. Die in die Bildtiefe führende Kameraachse ist mit dem im 18. Jahrhundert errichteten Obelisken besetzt, der die Pantheonfassade überschneidet und symmetrisch in zwei Hälften teilt. Der Bildvordergrund wird durch eine Querachse aus einer mit weißem Tuch, mit Obstetageren und Champagnerkühler gedeckten Festtafel gebildet, an der mehrere Personen beim nächtlichen Bankett sitzen. Auf der Mitte der Tafel,



Der Bauch des Architekten



Jean Auguste Dominique Ingres: Die Apotheose des Homer, 1827 (Paris: Musée de Louvre)



exakt im Schnittpunkt der Quer- und Tiefenachse, ist ein Architekturmodell aus weißem Zuckerguß kredenzt: der im Kernbau kugelförmige Kenotaph für Newton, entworfen von dem französischen Architekten Boullée. Von dem Mittelplatz hinter dem Architekturmodell, den Obeliskens überschneidend und von diesem überragt, ist der Architekt aufgestanden. Mit dem Glas in der Hand redet er zur Tischgesellschaft, über deren Köpfe er sich erhebt. Hinterfangen wird er vom angestrahnten Pantheon, dessen Fassade sich aus der Dunkelheit der Umgebung abhebt.

*Sichtweise:* Die Inszenierung des Pantheons ist so eingerichtet, daß der Film sich in die bildliche Rezeptionstradition einreihet, die von den ersten idealperspektivischen Zeichnungen der Renaissance bis zu den fotografischen Abbildungen der Moderne reicht. Die Lichtführung isoliert das Pantheon aus der umgebenden Platzbebauung und läßt den voluminösen Baukörper hinter dem klassisch geformten Portikus verschwinden, das die konstruktiven und stilistischen Prinzipien der antiken Baukunst zeichenhaft veranschaulicht: das Tragen und Lasten, die Elemente Säule, Gebälk und Giebel, die Proportionierung und Formulierung der Detailformen. Das Portikus des Pantheons, Inbegriff der römisch-antiken Architektur, wird als Idealtypus der klassischen Ordnung verbildlicht.<sup>96</sup>

Die Anordnung auf einer zentralen Raumachse, die eine direkte Verbindung herstellt, versinnbildlicht den ideengeschichtlichen Bezug vom Modell des Kenotaph für Newton zum Pantheon im Hintergrund, dessen Kenntnis, insbesondere der halbkugelförmigen Kuppelkonstruktion, Voraussetzung für Boullées Entwurf ist, der ebenfalls auf der Grundform der Kugel basiert. Die Raumachse ist als Zeitachse zu deuten, auf der auch der Architekt als Nachfolger dieser Traditionslinie verortet ist.

Die antike Tempelfassade dient als imperiale Würdeformel zur Überhöhung des Architekten. Die umrahmende Architekturabbreviation ist, aufkommend in der Spätantike, das Hoheitszeichen im Bildtypus der Majestas Domini, des frontal gegebenen, thronenden Christus. Künstler haben sich dieses auszeichnende Bildvokabular aus Säulen und Giebel angeeignet, um weltliche Herrscher zu glorifizieren, und haben es schließlich auch in Künstlerdarstellungen verwandt, um auch selbst an der bildlichen Transzendenz teilzuhaben. Die Imitatio Christi, die christusgleiche Selbstdarstellung von Künstlern, hat eine lange Bildtradition.<sup>97</sup> Ein weiteres christologisches Motiv ist das Bankett im Bildvordergrund, das sich als dekadente Variante einer Abendmahldarstellung deuten läßt. Den zentralen Platz hat der Architekt inne, der, über die Tischgenossen erhoben, als Christus figuriert. Die Darstellung verwendet tradierte Bildformeln, die den Architekten vergöttlichen und ihm apotheotische Würde verleihen.

*Reflexionssicht:* Die Überhöhung des Architekten durch christologische Bildformeln verweist auf eine in Künstlerlegenden vermittelte Kunsttheorie, die seit der Renaissance die Gottesgleichheit des Künstlers behauptet.<sup>98</sup> Demzufolge bestimmt den Wert des Kunstwerkes nicht die materielle Beschaffenheit, sondern der initiale geistige Entwurf, der dem göttlichen Schöpfungsakt gleichkommt. Aus dieser Analogiesetzung leitet sich her, daß der Künstler gewissermaßen als Gott, als "alter deus" angesehen zu werden verdient. Laut dieser idealistischen Kunsttheorie zeichnet den Künstler vor gewöhnlichen Menschen das "Ingenium" aus, das Vermögen, durch seine Erfindungsgabe Ideen zu bilden, die ihn be-

96 Vgl. Summerson, a.a.O.; Tzonis / Lefaivre, a.a.O.

97 Vgl. Junod, a.a.O.

98 Vgl. Zilsel, a.a.O.; Kris / Kurz, a.a.O.

fähigen, in seinen Werken eine vollkommene, der Natur überlegene Wirklichkeit zu schaffen. Die göttliche Begnadung des "Ingeniums" erhebt den Künstler zum Genie.

Vor dem Hintergrund des kunsttheoretischen Geniekonzeptes wird die bildliche Inszenierung des Architekten als generalisierter, überzeitlicher Künstlertypus sinnfällig. Damit wird der Architekt zur Reflexionsfigur des Filmregisseurs, der gleichfalls aus seiner Einbildung heraus die Filmwirklichkeit schöpft. Greenaway distanziert sich jedoch zugleich von diesem Künstlerideal, indem er in der Konkretisierung der Architektenrolle die Grandiosität ironisiert und die tragischen Züge ins Grotesk-Komische übertreibt. Auch dabei bedient er sich Topoi, die in den Künstlerlegenden vorgezeichnet sind.

Das Geniekonzept ist der Schlüssel zur Künstlerrolle, die der Architekt verkörpert, und zu der kulturellen Verehrung, die er dem Werk Boullées entgegenbringt. Das Genie erzeugt eine autonome Kunstwelt, in der nur eigene Regeln und Maßstäbe gelten, wodurch eine Außenseiterrolle in der Gesellschaft bedingt sind. Das Genie äußert sich in der Maßlosigkeit und irrationalen Besessenheit im Engagement für die Verwirklichung einer künstlerischen Idee. Die Introvertiertheit, Exzentrizität und selbstgewählte Absonderung verfestigen sich zur Rollenerwartung der säkularisierten Geniereligion.<sup>99</sup> In den Künstlerlegenden bildet sich eine Charakterologie heraus, eine Typologie der Andersartigkeit, die durch Einsamkeit, Melancholie und ein saturnalisches Temperament gekennzeichnet ist.<sup>100</sup> Das unangepaßte Sozialverhalten des Künstlers ist geprägt durch stark emotionalisiertes, häufig zügelloses Agieren, durch Schwanken zwischen Arbeitswut und Lethargie, zwischen Grandiosität und Verzweiflung, durch Eigensinnigkeit und Widersprüchlichkeit. Michelangelo als Prototyp wird in der zeitgenössischen Künstlerliteratur charakterisiert als sowohl übermenschlich wie kindisch, sowohl bescheiden wie arrogant, als leidenschaftlich, mißtrauisch, menschen-scheu, extravagant, überempfindlich und einsam. Der Architekt verkörpert diese Ambivalenz des Genies in der anfangs bildlich inszenierten Grandiosität sowie in den melancholischen Charakterzügen, die im Verlauf des Filmes hervortreten, schließlich auch durch seine tödliche Krankheit

Greenaway dekonstruiert das Geniekonzept, das aus einer Zeit herrührt, die den Künstler vergötterte. Ironisch führt er vor, wie der Versuch, es unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft zu verwirklichen, zum Scheitern verurteilt ist. Das Filmgeschehen wird zum Leidensweg des Architekten. Der Tod des Architekten in der Schlußszene ist als symbolische Kreuzigung inszeniert: Der Architekt, von unheilbarer Krankheit gezeichnet, steht auf einer Empore im Inneren des Denkmals Vittorio-Emmanuel auf der Fensterbrüstung. Seine ausgebreiteten Arme decken sich mit dem Fensterkreuz, mit den Händen stützt er sich am Gewände ab, bereit, sich im nächsten Moment hinauszustürzen. Die Kreuzigungsikonographie dieser Einstellung verbildlicht am eindringlichsten die Christus-Referenz der Architektenfigur, die im Film wiederholt anklingt. Die Abendmahlikonographie, die in der nächtlichen Eingangsszene vor dem Pantheon ikonographisch angelegt ist, weist auf den symbolischen Kreuzigungstod des Architekten am Filmende voraus.

99 Vgl. Kris/Kurz, a.a.O., S. 74 f.: "Die neue Vorstellung vom Künstler, die das 16. Jahrhundert entwickelt, drückt sich am deutlichsten in der Meinung aus, daß erst, wenn die Begeisterung das Werk des Verstandes ergänzt, 'wunderbare und göttliche Gedanken' zustande kommen (Vasari). - Das ist zugleich eine Anweisung, nach der das Schaffen des Künstlers un-zweideutig auf innere Schau, auf Inspiration gestellt sei. So muß eine Vorstellung vom Künstler entstehen, nach der er aus einem unbezähmbaren Drang, in einer Mischung aus 'Wildheit und Wahnsinn', im Rausche gleichsam, sein Werk voll bringt. Die Wurzeln dieser Vorstellung liegen, wie wir anzudeuten versuchten, in der platonischen Kunstlehre. Die Renaissance gesteht dem bildenden Künstler die echte Begeisterung zu, der Künstler aber, der so zum 'Griffel der Gottheit' geworden ist, wird selbst als göttlich geehrt. Die 'Religion', zu deren Heilsgestalten er zählt, ist die Geniereligion der Neuzeit."

100 Vgl. Wittkower / Wittkower, a.a.O.; Altrichter, a.a.O.

## ***Die Transzendierung der Architektur***

*Hinsicht:* Die Kamera zeigt in Großaufnahme einen Stapel Abbildungen, Reproduktionen originaler Illustrationen Boullées zu seinen phantastischen Architekturprojekten. Obenauf liegt, bildfüllend, eine Zeichnung, die den kugelförmigen Kenotaph für Newton in Frontalansicht darstellt. Im Unterschied zum Original ist ein Schnitt durch die Mitte des Kugelbaus gelegt, der die Darstellung durch einen weißen Streifen symmetrisch in zwei Hälften teilt.

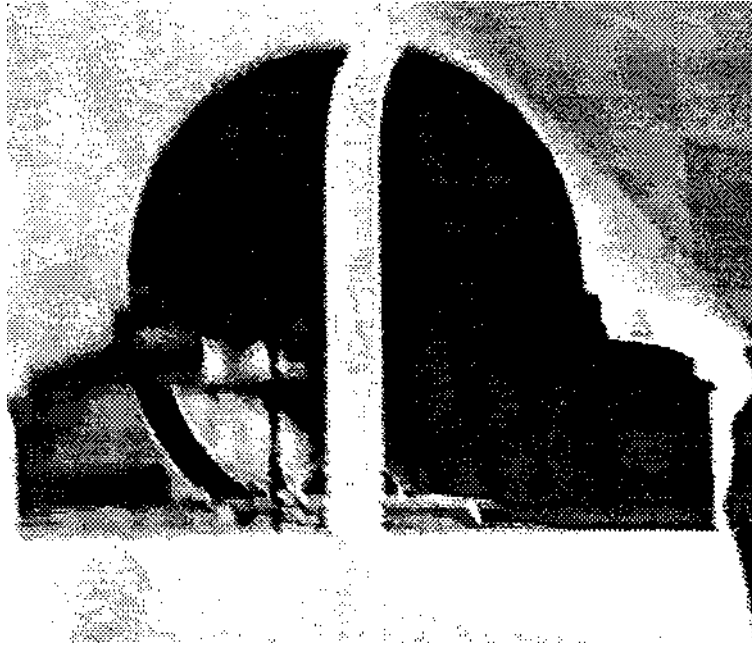
*Sichtweise:* Boullées Entwurf für den Kenotaph, der trotz der erst spät einsetzenden Rezeption einen außerordentlichen Bekanntheitsgrad erlangt hat, markiert in der Architekturgeschichte aufgrund der voraussetzungslosen, radikal vereinfachten, erhabenen sowie symbolträchtigen Form eine Epochenschwelle: das Anbrechen der Moderne. Dieser Entwurf zählt in die Reihe der phantastischen Entwürfe, die den Ruhm Boullées als eines visionären und protomodernen Architekten begründet haben, obgleich eine Realisierung aufgrund der konstruktiven Unmöglichkeit, den gigantisch dimensionierten Kugelraum zu erbauen, nie in Betracht stand. Das Außergewöhnliche dieses Projektes liegt in der neuartigen Bauaufgabe, einem megalomanen Denkmal für einen bürgerlichen Wissenschaftler, und in dem Programm, Newtons bahnbrechende Erkenntnisse in eine künstlerischen Form zu übersetzen. Boullée hat in seinem architekturtheoretischen Traktat "Essay sur l'art" (1799) in einer emphatischen Huldigung die Selbstdeutung des Entwurfes vorgenommen:

"An Newton. Herrlicher Geist! Umfassendes und tiefeschürfendes Genie! Göttliches Wesen! Geruhe die Ehrbezeichnungen meiner schwachen Talente anzunehmen! (...) O Newton! Wenn Du durch das Ausmaß Deiner Erkenntnisse und Dein erhabenes Genie die Gestalt der Erde bestimmt hast, so habe ich das Projekt entworfen, Dich gewissermaßen mit Deiner Entdeckung zu umhüllen, Dich gewissermaßen mit Dir selbst zu umhüllen. Aber wie außerhalb Deiner selbst etwas finden, wo es doch dort nichts geben kann, was Deiner würdig ist! Diese Gedanken waren es, die mich bestimmten, Deinem Grabmal die Gestalt der Erde zu geben. Nach dem Vorbild der Alten und um Dir Ehre zu erweisen, habe ich es mit Blumen und Zypressen umgeben."<sup>101</sup>

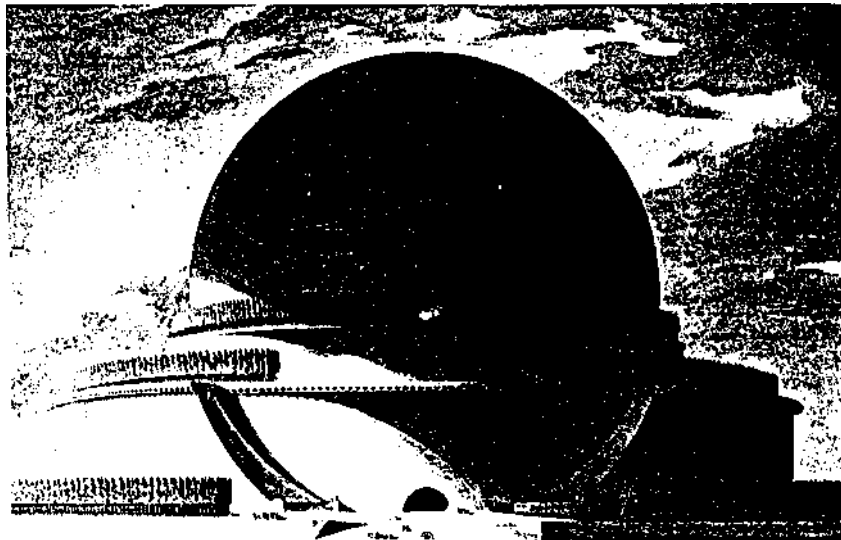
Boullée versteht seinen Entwurf als Würdigung einer herausragenden wissenschaftlichen Leistung durch eine kongeniale künstlerische Leistung, die selbst in der Sphäre des Ideellen verbleibt. Boullée ist damit Schöpfer einer neuen Kunstgattung, des "theoretischen Architekturprojektes".<sup>102</sup> Da dies in der konzeptionellen Idee (bzw. in der zeichnerischen Darstellung der Idee) besteht und nicht auf Realisierung angewiesen ist, also weder pragmatische noch konstruktive Belange berücksichtigen muß, eröffnet sich die Möglichkeit, die reinen Formen elementarer stereometrischer Körper - Kugel, Würfel, Zylinder, Pyramide - in die Architektur einzuführen. Unter diesen Grundformen wiederum nimmt die Kugel für Boullée eine Sonderstellung ein, da sie als der regelmäßigste der regelmäßigen Körper die

101 Boullée, a.a.O., S. 131.

102 Vgl. Madec, a.a.O.; Boullée, a.a.O., S. 45: "Um etwas praktisch zu verwirklichen, muß man es zunächst verstandesmäßig erfaßt haben. Unsere frühesten Vorfahren haben ihre Hütten erst dann gebaut, wenn sie eine feste bildliche Vorstellung davon hatten. Gerade diese Geistesarbeit, dieser schöpferische Akt ist es, aus dem Architektur entsteht, die wir damit folgerichtig als die Kunst definieren können, jedes beliebige Bauwerk hervor- und zur Vollendung zu bringen. Die Kunst zu bauen ist demnach zweitrangig (...)."



Der Bauch des Architekten



Etienne-Louis Boullée: Kenotaph für Newton, 1784 (Paris: Bibliothèque Nationale)

vollkommene Ordnung symbolisiert.<sup>103</sup> Boullées architekturtheoretische Ausführungen erheben die Kugelform zum Sinnbild des Idealschönen. Die zweckentbundene Architektur wird zur autonomen Kunst transzendiert, wie es Boullée bereits im Titel seines Traktates - "Essay sur l'art" - andeutet.

Boullée hat in der Architekturgeschichte eine Schlüsselstellung als Wegbereiter der Moderne zugewiesen bekommen. Wiederholt ist eine direkte Verbindungslinie zwischen Boullée und Le Corbusier gezogen worden.<sup>104</sup> Boullée begründet die bis in die Gegenwart reichende Tradition, daß Architekten eine Selbstdeutung ihres Werkes vornehmen und durch theoretische Äußerungen die Sichtweise definieren, in der ihre gebauten oder nicht-gebauten Werke wahrgenommen werden sollen. Eine moderne Variante dieser Strategie, selbst die Unterscheidungskriterien zu benennen, die den "Künstler" vom "einfachen Ingenieur" abheben, verfolgt beispielsweise Le Corbusier in seinem Traktat "Vers une architecture" (1923), das zu einem Zeitpunkt geschrieben ist, als er auf zahlreiche Entwurfsarbeiten, aber kaum auf realisierte Bauprojekte zurückblicken kann.<sup>105</sup> Die Mittel der zeichnerischen Darstellung und des theoretisierenden Architekturtraktates werden zu zentralen Gegenständen einer Version von Architekturgeschichte, die auf die Transzendierung und Autonomisierung der Architektur fokussiert ist. Boullée wird als erster Vertreter eines Typus angesehen, dem Le Corbusier und viele nachfolgende Architekten zuzurechnen sind: dem des kontemplativen, theoretisierenden Architekten, der sich der Reflexion über die Mittel und Möglichkeiten der Architektur widmet und damit Architekturgeschichte schreibt, ohne notwendigerweise selbst zu bauen.<sup>106</sup>

Die praktische Untätigkeit wird, ohne die Gründe zu erforschen, als Kompromißlosigkeit, künstlerische Integrität und heroische Verweigerungshaltung gedeutet, die Erhabenheit und Idealität des architektonischen Entwurfes den korrumpierenden Bedingungen der Baupraxis zu opfern.<sup>107</sup> In der Architekturgeschichte wird ein Deutungsmuster für die Werkbiographien von Architekten festgeschrieben, das diese selbst entworfen haben. Der Bezug auf die Architekturgeschichte und die überlieferten Transzendierungsstrategien ist unerlässlich für Architekten, die ihr eigenes Werk als autonome Kunst deuten und eine adäquate Sichtweise vermitteln wollen. In einer solchen Sichtweise wird die Architekturgeschichte rückwärts gelesen: Jedes Werk wird daraufhin begutachtet, inwieweit es eine relevante Vorstufe zur Autonomisierung der modernen Architektur darstellt.

103 Vgl. Boullée, a.a.O., S. 57: "Aus all diesen Beobachtungen geht hervor, daß die Kugel in jeder Hinsicht das Bild der Vollkommenheit bietet. Sie vereinigt in sich die exakte Symmetrie, die vollkommenste Regelmäßigkeit, die größte Vielfalt; sie hat die größte Entwicklung, die einfachste Form, und ihre Gestalt wird durch die gefälligste Linie umrissen; und schließlich wird dieser Körper noch durch Lichteffekte begünstigt, die auf ihm entstehen und deren Abstufungen man nicht sanfter, angenehmer und abwechslungsreicher vorstellen kann. Hier haben wir also alle die einmaligen Vorzüge vor uns, die dieser Körper von Natur aus hat und die auf unsere Sinne eine unbegrenzte Macht ausüben."

104 Vgl. Kaufman, a.a.O.; Vogt, a.a.O.; Oechslin, a.a.O.

105 Vgl. Le Corbusier, a.a.O., S. 150: "Die Durchbildung der Form ist der Prüfstein für den Architekten. / Dieser erweist sich an ihr als Künstler oder als einfacher Ingenieur. / Die Durchbildung der Form ist frei von Zwang. / Es handelt dabei nicht mehr um Herkommen oder Überlieferung, noch um konstruktive Verfahren, noch um Anpassung an die Bedürfnisse des Gebrauchs. / Die Durchbildung der Form ist rein Schöpfung des Geistes; sie ruft den gestaltenden Künstler auf den Plan."

106 Neuere Forschungsergebnisse zeigen, daß das praktische Werk Boullée nicht unerheblich ist, wenngleich es in der Kunstgeschichte noch weitgehend ignoriert wird. Boullée hat im Alter von 19 Jahren eine Professur angetreten und sich fortan hauptsächlich der Architekturpädagogik gewidmet. Daneben hat er als Outachter Einfluß auf viele öffentliche Bauprojekte genommen. Außerdem hat er als Bauintendant hochvermögender privater Auftraggeber Wohnhäuser gebaut, um bauten und Restaurierungsarbeiten geleitet. Erst vor wenigen Jahren sind diese Werke veröffentlicht und damit der wissenschaftlichen Bearbeitung zugänglich geworden. Vgl. Madec, a.a.O.

107 Vgl. Vogt, Max Adolf: Einleitung und Kommentar, in: Boullée, a.a.O., S. 11: "Boullée (1728-1799) gehört, genau wie Giambattista Piranesi (1720-1778), zu jenen ersten 'Modernen', die sich nur noch beschränkt auf das Bauen einlassen, die Wunsch und Gebot des Bauherren als falschen Zwang und einengende Frustration erleben, die frei sein wollen in ihrem Entwurf. Ihnen ist die Zeichnung oder der Stich, das heißt das zwar Ungebaute, aber Kompromißlose lieber als der gebaute Kompromiß."

Der Filmprotagonist, dessen architektonisches' Werk sich auf "sechseinhalb Gebäude" beläuft, ist dem durch Boullée präfigurierten Architekten-Typus karikierend nachgebildet. Das Hauptwerk und künstlerische Manifest des Filmarchitekten, sein eigenes Wohnhaus, wird als "zwei Marmorwürfel und eine Backsteinkugel auf Stelzen" beschrieben und mutet wie eine Persiflage an: wie eine mißglückte Synthese aus Boullées Kenotaph und einer Villa Le Corbusiers. Der Protagonist fühlt sich Boullée, der "praktisch auch nichts gebaut" hat, geistesverwandt und dazu berufen, dessen Nachlaß zu verwalten und in Erinnerung zu bewahren.

*Reflexionssicht:* Anhand der Boullée-Ausstellung wird die Verfertigung von Architekturgeschichte thematisiert. Der Film hält die Vermitteltheit der von der Ausstellung nahegelegten Sichtweise bewußt, indem er die Modelle, Zeichnungen, Textzitate und anderen Darstellungsformen darstellt, die das substratlose Werk repräsentieren.

Die durch die Ausstellung vermittelte Architekturgeschichte wird als ideologische Konstruktion vorgeführt. Dies wird im Film dadurch bewerkstelligt, daß die realitätskonformen Bezüge auf die historische Person Boullées, sein Werk und dessen Rezeptionsgeschichte<sup>108</sup> in subtiler Weise verfremdet, verfälscht und mit Erfindungen des Filmregisseurs angereichert werden. So wird ein fingierter Stich gezeigt, der angeblich Boullée darstellen soll, werden nicht belegbare Aussagen über seine Entwurfsprinzipien gemacht, die falsche Adresse eines von Boullée erbauten Hauses wird genannt, und schließlich ist die groß im Bild gezeigte Abbildung eine Verfälschung der originalen Zeichnung Boullées: Die bildliche Spaltung des Kenotaphs in zwei Hälften karikiert Boullées architekturtheoretisches Kernargument, daß die Kugel die vollkommene Einheit der Form darstelle. Durch den Kunstgriff, die allseits bekannten historischen Tatsachen über Boullée wahrheitsgemäß wiederzugeben, im Detail jedoch mit hinter sinnigen Unwahrheiten zu versetzen, untergräbt Greenaway die Verlässlichkeit der dokumentarischen Angaben und bringt sich selbst als Filmregisseur ins Spiel. Daraus wird ersichtlich, daß Boullée im Film nicht nur die Identifikationsfigur des Architekten abgibt, sondern auch eine Reflexionsfigur für Greenaway. Boullée, der seiner ersten Ausbildung nach Maler ist,<sup>109</sup> formuliert eine malerische Auffassung von Architektur, die die "bildliche Vorstellung" zum Hauptgegenstand des Interesses erhebt. Greenaway, ebenfalls Maler, befaßt sich im Medium des Films mit der Verbildlichung von Architektur und setzt durch die Aktualisierung von Boullées Architekturtheorie die vergleichende Reflexion über die bildnerischen Mittel von Film und Architekturzeichnung in Gang.

108 Einen beiläufigen Hinweis auf die tatsächliche Rezeptionsgeschichte Boullées gibt der Film in der Aussage, daß bei der ersten Ausstellung in Texas niemand an die wirkliche Existenz Boullées geglaubt habe. Tatsächlich fand die weltweit erste Ausstellung, die Boullées Werk präsentierte, 1967/68 in Houston, Texas, statt. Am Zustandekommen der Ausstellung war der Architekt Louis I. Kahn maßgeblich beteiligt.

109 Boullée setzt den Correggio zugeschriebenen Ausspruch "Ed io anche son pittore" (Auch ich bin Maler) als Motto über sein Architekturtraktat.



Der Bauch des Architekten



Benjamin Zix: Allegorisches Porträt von Vivant Dominique Denon, ca. 1813 (Paris: Musée de Louvre)

*Hinsicht:* Im Inneren des Denkmals Vittorio-Emmanuel, dem Ort der geplanten Boullée-Ausstellung, erstreckt sich, symmetrisch aufgenommen, ein hoher, gewölbter Saal mit Wandnischen zu beiden Seiten. Der fensterlose Raum ist nur schemenhaft erleuchtet. Darin steht bildflächenparallel ein Schreibtisch, darauf ein Tischlampe, die ein gedämpftes Licht ausstrahlt. Am Schreibtisch in der Bildmitte, betont durch den auf ihn fallenden Lichtschein, sitzt der Architekt, der in Pläne oder Aufzeichnungen versenkt ist. Verschiedene Arbeitsmaterialien sind in Griffweite. Um ihn herum befinden sich, ohne erkennbare Ordnung im Raum verteilt, Exponate, überwiegend Architekturmodelle, die teilweise mit weißen Tüchern verhängt sind. Dadurch wird der Eindruck des noch nicht geordneten Provisoriums hervorgerufen. Die Wölbung, die Wandnischen, die Tageslichtlosigkeit erzeugen eine sakrale Gestimmtheit des Ausstellungsraumes im Denkmalinernen und bilden den feierlichen Rahmen für die noch unfertige Präsentation des Werkes Boullées,

*Sichtweise:* Die Bildkomposition beinhaltet ein ikonographisches Muster, das gebildet wird durch den Kontrast der Raumweite im Verhältnis zur Kleinheit der Figur, die durch die perspektivischen Raumlinien und die Lichtführung in der Bildmitte hervorgehoben wird. Die Leere des Raumes verdeutlicht die Introvertiertheit des Dargestellten. Der Lichtschein, der das Gesicht trifft, symbolisiert die Teilhabe an einer höheren Ideenwelt. Vergleichbare Darstellungen kontemplativer Absorption sind durch den Bildtypus des eremitischen Gelehrten-Heiligen vorformuliert (Bildthemen wie der hl. Hieronymos im Gehäuse oder die Vision des hl. Augustinus), der säkularisiert und damit zur Porträtierung von Schriftstellern, Gelehrten, Künstlern und auch Kunstsammlern verfügbar wird. Nach diesem Muster ist der Architekt dargestellt, der im Zentrum der Helligkeit den Gravitationspunkt in einem Mikrokosmos bildet. Der Architekt wird als inspirierende und ordnende Kraft inmitten der Objekte verbildlicht, die er katalogisiert, unter denen er Klassifikationen trifft und Relationen herstellt. Seine Leistung stiftet den Sinnzusammenhang zwischen den Objekten, die zu einem geschlossenem Werk zusammengefügt werden.

*Reflexionssicht:* Dadurch, daß die Ausstellung im unfertigen Stadium gezeigt wird, in dem die Objekte noch nicht zu einem sinnvollen Beziehungsarrangement geordnet sind, wird ersichtlich, daß die einzelnen Exponate keine inhärente Bedeutung besitzen. Die Reproduktionen und Modelle, die das Werk Boullées repräsentieren sollen, erlangen Bedeutung erst durch die Einbettung in einen Kontext, auf den die Formierung einer kunstspezifischen Sichtweise aufmerksam machen soll. Dies besorgt das Museum: Es enthebt das einzelne Kunstwerk der zeit- und ortsgebundenen Lebens- und Gebrauchszusammenhänge und bringt es in eine Beziehungskonstellation mit anderen Kunstwerken, die ausschließlich die ästhetischen Eigenschaften hervortreten läßt:

"Auch das Kunstwerk, das in der Reproduktion seinen Charakter und seine Funktion als Gegenstand verliert- selbst als Gegenstand der Weihe -, ist damit nur noch Zeugnis künstlerischen Vermögens, nur mehr reines Kunstwerk; man kann ohne Übertreibung sagen: ein künstlerischer Moment. Aber das ist es nun voll und ganz."<sup>110</sup>

Die Musealisierung entzieht die politischen, ökonomischen, technischen und kulturellen Bedingungen, unter denen Architektur entsteht, der Erfahrbarkeit. In der Präsentation der Architekturzeichnungen und

<sup>110</sup> Malraux, a.a.O., S. 29.



-modelle tritt die Zweckbestimmung eines Gebäudes zurück hinter die sublimen Nutzlosigkeit, wodurch die Architektur in den Status eines autonomen Kunstwerkes erhoben wird. Der Ausstellungsort trägt dazu bei, eine abgeschlossene, von der Außenwelt getrennte Kunstwelt zu konstituieren. Der gewölbte Saal im Denkmalsinneren, der den weihevollen Rahmen des Gedenkens abgibt, umschließt die Ausstellung und legt eine kultische Verehrung nah, die dem Werk Boullées entgegengebracht werden soll. Der Architekt wird in der Pose des Gelehrten dargestellt, der durch die Auswahl und Anordnung der Objekte eine Sichtweise vermittelt, in der eine bestimmte Version der Architekturgeschichte evident wird. Damit schafft Greenaway ein Sinnbild für die eigene Arbeit als Filmregisseur, der Bildmaterial auswählt und zu einer sinnvollen Ordnung fügt. Architekturgeschichte und das Filmgeschehen werden gleichermaßen als Erfindung vorgeführt.

### *Die museale Sichtweise auf die Stadt*

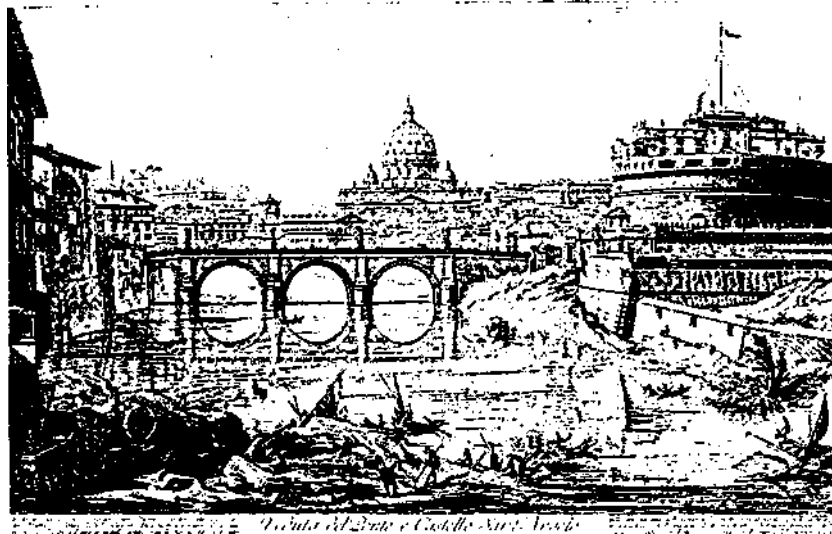
*Hinsicht:* Vom hochgelegenen Standpunkt des Denkmals Vittorio-Emmanuel bietet sich der Ausblick auf die Stadt Rom durch einen Guckkasten, dessen Seitenteile ein Bild im Filmbild rahmen. Der Guckkasten ist als Installation Bestandteil der Ausstellung und dient dazu, eine Sichtbeziehung zwischen der Architektur der Stadt und dem Werk Boullées herzustellen. Auf der unteren Seite ist in Großbuchstaben das Objekt benannt, auf das dieser Apparat gerichtet ist: S. Pietro. Exakt in der Bildmitte zeichnet sich die markante Silhouette der von Michelangelo errichteten Kuppel (1558/60, vollendet durch Giacomo della Porta 1590) gegen den Himmel ab. Die sich darunter ausbreitende Stadt liegt im Dunst, wodurch ihre Textur verunkelt wird. Die wenigen verhältnismäßig niedrigen Kirchtürme, die Akzente im Häusermeer setzen, steigern die überragende, stadtkronenartige Wirkung der Kuppel. Links im Bildvordergrund erhebt sich ein weiteres scharf konturiertes Bauwerk, S. Giovanni dei Fiorentini (nach Plänen von San-sovino und Antonio Sangallo, 1516/84), dessen Kuppel (errichtet durch Carlo Maderna, 1611/14) die Kuppelgestalt des Petersdomes unverkennbar paraphrasiert. In dieser Ansicht wird der Stadtraum, der zu einem undifferenzierten Gewebe zusammenschmilzt, überschattet von der Spiegelung der beiden monumentalen Kuppelbauten.

*Sichtweise:* Die museale Sichtweise findet die konsequente Vollendung, indem der Blick auf die Stadt durch einen Rahmen eingefasst wird, der den Betrachter auf einen genau kalkulierten Standpunkt festlegt und eine unverrückbare Ansicht der Stadt fixiert. Die Betitelung verweist auf das zentrale architektonische Sujet im Stadtbild. Die bildliche Inszenierung des Petersdomes, die durch den gewählten Blickpunkt sowie durch die Lichtverhältnisse den Kontrast zwischen der künstlerisch gestalteten Kuppel-Großform und der kleinteiligen, planlos gewachsenen Stadt hervorhebt, ist durch zahlreiche historische Vorbilder konventionalisiert. Diese reichen von den gestochenen Stadtansichten und der Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts bis zu den Postkarten in Vielfarbdruck und den Abbildungen in Reiseführern heutiger Zeit. Die Stadt verflacht zu einem planimetrischen Stadtbild, das durch bedeutende Kunstwerke nobilitiert wird, die inselartig darin verteilt sind. Damit gerinnt die Stadt zu einer überschaubaren Anzahl von Architektur-Ikonen. Sie wird zum imaginären Museum.

*Reflexionssicht:* Der Blick durch den sichtbegrenzenden Guckkasten verdoppelt den Blick durch die Kamera, die ebenfalls einen Bildausschnitt definiert. Die Rahmung einer Fläche erzeugt die ikonische



Der Bauch des Architekten



Giovanni Battista Piranesi: Engelsburg und -brücke, 1754 (London: British Library)

Differenz zwischen der Gesamterscheinung und der Binnenstruktur, die ein Bild konstituiert.<sup>111</sup> Die Rahmung eines Bildes im Film verweist auf die Bildlichkeit des Filmes zurück. Die gegebene Stadtansicht ist nicht eine unreflektierte Abbildung der realen Stadt, sondern ein Bild, das die Kompositionsregeln vergegenwärtigt, nach denen es gestaltet wurde: die exakte Symmetrie, mit der die Bildfläche horizontal in Stadt und Himmel und vertikal entlang der Kameraachse geteilt wird, die auf den bildzentral platzierten Petersdom zuführt; der Kontrast zwischen den scharfen Konturen der beiden Kirchen und dem unstrukturiert-flächigen Häusermeer; der zur Bildfläche rechtwinklige Lichteinfall, der die Kuppelformen moduliert usw. Das Vorführen bildnerischen Mittel, mit denen die Komposition bewerkstelligt wird, verdeutlicht, daß die Stadtansicht nicht etwas zufällig Vorgefundenes ist, sondern das Ergebnis einer kalkulierten Inszenierung nach selbstgesetzten Regeln. Die Sichtweise auf die Stadt wird in ihrer Konstruktivität offengelegt.

### ***Rückblick vom Ende der Architekturgeschichte***

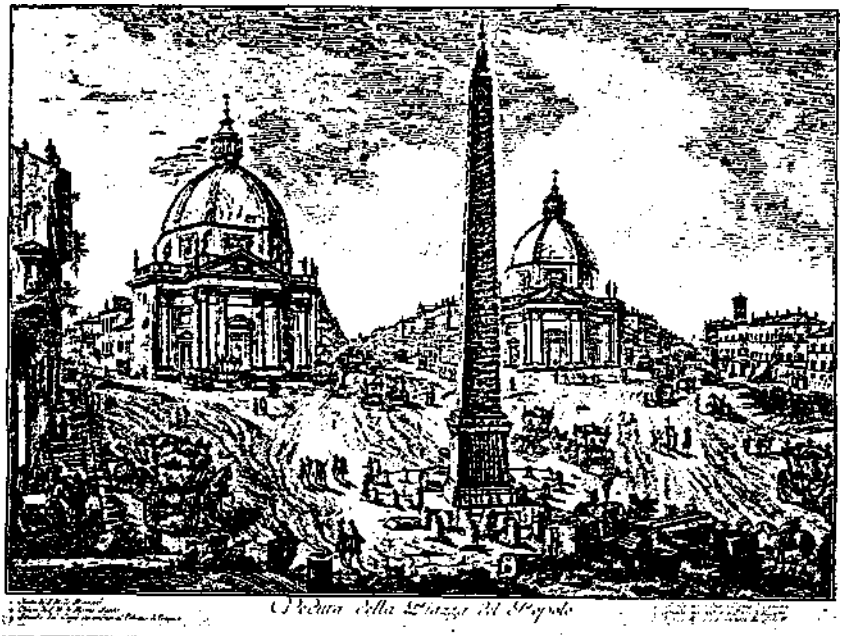
Der Film gibt das gegenwärtige Rom in Bildern wieder, die sich in die Bildtradition historischer Stadtdarstellungen einreihen. Die filmische Version von Rom aktualisiert Stadtansichten, die seit dem 18. Jahrhundert einen feststehenden Kanon bilden und zu den unaufhörlich reproduzierten Rombildern gehören. Es werden Motive aufgenommen, die etwa in den Gemälden von Giovanni Paolo Pannini (1691/1765) und insbesondere in der Stichserie "Vedute di Roma" von Giovanni Battista Piranesi (1720/68) gültig vorformuliert sind. Die filmische Verbildlichung der Stadt durch eine Auswahl kanonisierter Motive wird im Filmgeschehen durch eine Postkartenserie nachvollzogen, die die zu Wahrzeichen geronnenen Monumente abbildet und deren Sehenswürdigkeit bezeugt. Indem der Film aus dem musealen Inventar künstlerischer Stadtdarstellungen schöpft, erzeugt er eine Version von Stadt, die die Bildtradition fortschreibt und selbst einem Museum gleichkommt.

Die motivischen Bezüge verdeutlichen bei offensichtlicher Ähnlichkeit zugleich die signifikanten Unterschiede der Bildstrategien, die der Film gegenüber den historischen Gemälden und Graphiken aufweist: In den Stadtansichten des 18. Jahrhunderts sind die titelgebenden Architekturen in den Hintergrund gerückt, fügen sich in die städtische Szenerie ein und bilden eine Art Bühnenprospekt. Die davor gelegenen Stadträume sind in idealperspektivischer Aufsicht gezeigt und mit Staffagefiguren belebt, die dort verkehren und Alltagshandlungen verrichten. Der Permanenz der Architektur wird die Wandelbarkeit des sozialen Lebens entgegengestellt, das sich in zeitbezogenen Trachten, Verkehrsformen und Gebräuchen manifestiert. Greenaway hingegen weist der Kamera ebenerdige, weniger distanzierte, streng formalisierte Standpunkte zu, von denen aus die Architekturen frontal abgebildet werden. Dadurch erhalten sie eine formatfüllende und eindringliche Präsenz, die ihre bildliche Selbstbezogenheit und Monumentalität steigert.

111 Vgl. Boehm, a.a.O., S. 29 f.: "Was uns als Bild begegnet, beruht auf einem einzigen Grundkontrast, dem zwischen einer überschaubaren Gesamtfläche und allem, was sie als Binnenergebnisse einschließt. Das Verhältnis zwischen dem anschaulichen Ganzen und dem, was es an Einzelbestimmungen (der Farbe, der Form, der Figur etc.) beinhaltet, wurde vom Künstler auf irgendeine Weise optimiert. Die Regeln dafür sind historisch veränderlich, von Stilen, Gattungsordnungen, Auftraggebern usw. geprägt. Bilder - wie auch immer sie sich ausgeprägen mögen - sind keine Sammelplätze beliebiger Details, sondern Sinneinheiten. Sie entfalten das Verhältnis zwischen ihrer sichtbaren Totalität und dem Reichtum ihrer dargestellten Vielfalt. Das historische Spektrum möglicher Wechselbeziehungen dieser Differenz ist ausgesprochen reich."



Der Bauch des Architekten



Giovanni Battista Piranesi: Piazza del Popolo, 1750 (London: British Library)

Die Kameraeinstellungen sind weitgehend so eingerichtet, daß die Architekturen aus ihren stadträumlichen Bezügen ausgeschnitten und die Gegenwarterscheinungen der Straße vermieden werden: modern gekleidete Passanten, Autoverkehr, elektrische Straßenbeleuchtung, Plakatwände usw. Die Architekturen werden der Zeitlichkeit enthoben und werden im Zustand versteinertes Geschichtslosigkeit dargestellt. Die bildliche Inszenierung im Film zielt darauf, die Architektur der Stadt zu verewigen.

Das filmische Inventar an Stadtansichten zeigt die baulichen Sedimente aus drei Zeitaltern: dem antiken Rom der Cäsaren, ruinenhaft überdauert im Forum Romanum, im Kolosseum und im Augustusmausoleum; dem neuzeitlichen Rom der Päpste, das sich mit dem Petersdom und einer Vielzahl weiterer Kirchen in den Stadtraum eingeschrieben hat; und dem modernen Rom des italienischen Nationalstaates. Es werden allerdings nur zwei Bauwerke des 20. Jahrhunderts vorgestellt, denen beiden eine klassizistische Formensprache eigen ist. Sie sind von Architekten erbaut, die sich auf die Bautradition des imperialen Roms berufen und den modernen Klassizismus als offiziellen Staatsstil proklamieren. Dies ist zum einen das Foro Mussolini (heute: Foro Italico), eine Sportarena, 1927 errichtet von Enrico del Debbio; zum anderen ist dies der Palazzo della Civiltà Italiana (heute: Palazzo della Civiltà e del Lavoro), 1939 entworfen von den Architekten Giovanni Guerrini, Attilio La Padula und Mario Romano als Teil der geplanten römischen Weltausstellung. Aufgrund der markanten Fassadengestaltung aus übereinandergestellten Arkaden wird das Bauwerk volksmündlich "Quadratisches Kolosseum" genannt. Die Auswahl der im Film dargestellten Architekturen bestätigt die normative Geltung der klassischen Ordnung in der Architektur. Die im Film gezeigten Architekturen aus Antike, Neuzeit und Moderne sind formal vergleichbar und können sich spiegeln, d.h. durch Gegenüberstellung die Variationen des klassischen Formenvokabulars zum Vorschein bringen.

Die Stadtansichten werden nach architekturgeschichtlichen Gesichtspunkten geordnet und zu Bildserien zusammengestellt, die den Film rhythmisieren: beispielsweise zur chronologischen Folge der auf Postkarten abgebildeten Monumente oder zur bautypologischen Folge der Kuppel in der römischen Architektur. Die vorgestellten Architekturen aus drei Zeitaltern bilden ein geschlossenes System, in dem sich Genealogien erstellen und Traditionslinien konstruieren lassen. Sie illustrieren die kulturskeptische Auffassung, der zufolge sich die Architekturgeschichte in drei Stadien gliedert, in Aufstieg, Vervollkommnung und Verfall. Mit den jüngsten Beispielen, die der Film zeigt, scheint die Architekturgeschichte an ihr Ende gelangt zu sein. Auf der Grenze zum "Kitsch-Klassischen"<sup>112</sup>, sind die architektonischen Formen soweit verhärtet, daß eine Weiterentwicklung jenseits von geistloser Reproduktion nicht mehr denkbar ist. Das Formenpotential der klassischen Architektur hat sich auskristallisiert. Der zyklische Prozeß der Rezeption, Umformung und Neuschöpfung von Kunstformen, ablesbar an den verschiedenen Architekturepochen, die sich in Rom manifestiert haben, ist zum Stillstand gekommen. Rom, das historische Architekturzentrum der westlichen Welt, wird mit der Metapher des Bauches bezeichnet, der verdaut und neuwertet und indes tödlich erkrankt ist.

Der Architekt personifiziert im Film die Resignation angesichts der scheinbaren Unmöglichkeit, originelle Architektur im Rahmen der klassischen Ordnung zu entwerfen, ohne in epigonale Nachbildungen zu verfallen. Die zentrale Metapher des Filmes ist der Bauch des Architekten, der von einer tödlichen

**112 Vgl. Tzonis / Lefaivre, a.a.O., S. 210.**

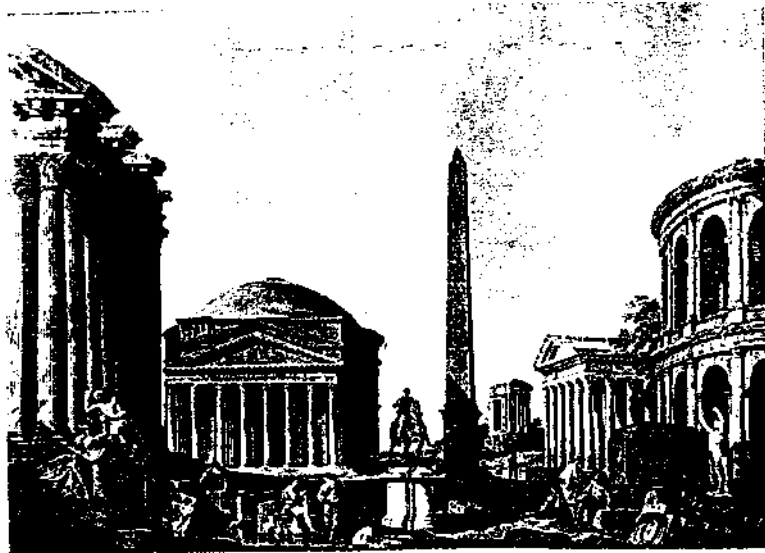
Krankheit befallen ist. Bäuche, in skulpturaler Versteinerung und bildlicher Reproduktion sind ein durchgängiges Motiv im Film.<sup>113</sup> Auf die Frage, ob er ein moderner Architekt sei, antwortet er: "Nicht moderner, als ich sein muß." Seine praktische Bautätigkeit ist nach wenigen ausgeführten Bauwerken zum Erliegen gekommen. Seitdem widmet der Architekt sich historischen Studien und erforscht das Werk Boullées, mit dem er sich identifiziert. Boullée hält für ihn ein Rollenmodell bereit, das es erlaubt, sich dem Dilemma des praktischen Entwerfens zu entziehen, indem er sich ganz der Reflexion über Mittel und Möglichkeiten der Architektur verschreibt. Die aus Kontemplation und Melancholie erwachsene Unfähigkeit zu handeln erstreckt sich schließlich auch auf die Leitung der Ausstellung und beendet den bloß noch rezeptiven Umgang mit Architektur. Indem Greenaway Topoi der Künstlerlegenden in der tragischen und bisweilen komischen Figur des Architekten aktualisiert, dekonstruiert er den Mythos vom genialen Künstler-Architekten. Der Architekt, dem Heroismus und Verklärung abhanden gekommen sind, steht am Ausgang der Architekturgeschichte, die er retrospektiv wahrnimmt.

In diesem Sinn ist der Name des Architekten, Stourly Kracklite, programmatisch zu deuten. Stourly, von stour (altenglisch = Tumult, Kampf), verweist auf das aussichtslose Ringen um die künstlerische Autonomie der Architektur, die vergebliche Behauptung der reinen Idee gegen die Widrigkeiten, die Korruption und das Unverständnis in der Gesellschaft. Zudem wird die Agonie, das Auflehnen gegen den körperlichen Verfall, im Namen antizipiert. Kracklite, von cracked light (= gebrochenes Licht), bezeichnet die Unmöglichkeit, ein idealistisches Kunst- und Künstlerkonzept unter den Bedingungen des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu verwirklichen. Steht das Material Glas, die Durchlichtung und Kristall als Symbol für die architektonische Avantgarde der Moderne, für ihre aufgeklärten, rationalen und zugleich utopischen Ambitionen, so ist das Licht nun gebrochen, die Reinheit der Architektur verunklärt und die Zukunft verschlossen.

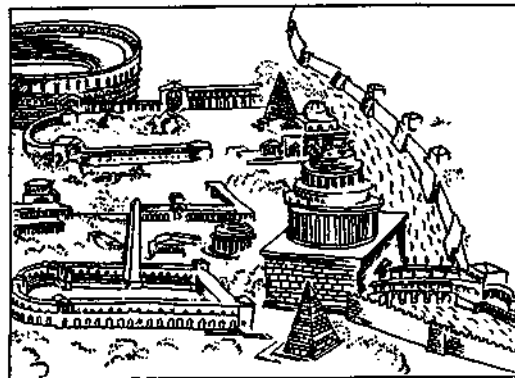
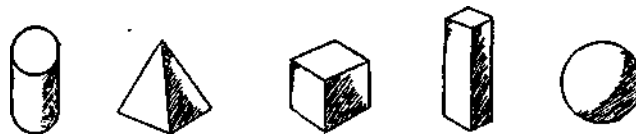
### *Die Stadt als Museum*

Der Film schließt mit der Wahrnehmung der Stadt als imaginärem Museum an eine Vorstellung an, die auf das 18. Jahrhundert zurückgeht und bis in die jüngste Vergangenheit einen Topos im Stadt- und architekturtheoretischen Diskurs bildet. Das im 18. Jahrhundert aufkommende archäologische Interesse an der historischen Vielschichtigkeit der gebauten Stadt begründet eine Bildtradition, in der die Vorstellung der Stadt als Museum veranschaulicht wird: Die Architekturen werden aus dem konkreten städtebaulichen Kontext herausgelöst und in einer idealen Sphäre versammelt. Menschen treten in diesem musealen Stadtraum nicht als Bewohner, sondern allenfalls als Besucher in Erscheinung. Im 19. Jahrhundert wird zum ersten Mal das Projekt verfolgt, die konkrete Stadt großräumige Umbaupläne zu einem Museum umzuwandeln.<sup>114</sup>

<sup>113</sup> Zwei Sequenzen sind in diesem Zusammenhang von Bedeutung: An einer Stelle kopiert der Architekt die Abbildung einer antiken Augustus-Statue, stellt davon eine Vergrößerung des Bauches her und hält diesen vor seinen eigenen. Durch diese Art der Aneignung mißt er sich bzw. seinen Bauch am künstlerisch idealisierten Körperideal des Herrschaftsbildnisses. An anderer Stelle läßt der Architekt sich in der auf einem historischen Porträt dargestellten Pose fotografieren. Er stellt das von Agnolo Bronzino gemalte allegorische Bildnis nach, in dem der Genueser Herzog und Flottenführer Andrea Doria in Gestalt des Neptun auftritt und die pralle Leiblichkeit des Bauches zur Schau stellt. Indem der Architekt seinen eigenen Körper mit den Idealdarstellungen der Heroen spiegelt, werden die Hinfälligkeit und die Krankheit, die an seinen Organen frißt, sinnfällig. <sup>114</sup> Vgl. Rowe, a.a.O.



Giovanni Paolo Pannini: Pantheon und andere Monumente, 1735 (Indianapolis: John Herren Art Museum)



Le Corbusier: Illustration aus "Vers une Architecture", 1923



Arduino Cantàfora: Die Analoge Stadt, 1973 (Privatbesitz)

Das Denkmal Vittorio-Emmanueles, erbaut 1895-1911 durch Guiseppo Sacconi, kann hierfür als Beispiel gelten. Die historisierende Formensprache als gigantisch dimensionierte Paraphrase des Pergamon-Altars beansprucht die Nachfolge der antiken Cäsaren für den König und versinnbildlicht den italienischen Nationalstaat als Neugründung des Römischen Imperiums. Durch die Größe und Lage in der Stadt bezieht das Denkmal die andere römischen Monumente auf sich, etabliert einen Sinnzusammenhang und stellt sich als geschichtliche Vollendung der klassischen Architekturtradition dar.

Im Städtebau des 20. Jahrhunderts wird das Konzept der Stadt als Museum verworfen, da es als rückständig, ungeordnet und den Lebensbedürfnissen der Stadtbewohner unzutraglich erachtet wird.<sup>115</sup> Erst nach den Erfahrungen des modernen Städtebaus wird es im Zuge der postmodernen Stadt- und Architekturtheorie erneut thematisiert. Die filmische Version zeigt die Stadt als Museum und bezieht sich dabei - jedoch in unsystematischer Weise - auf die bildliche Vorstellung, die baulich-räumliche Manifestation und den Stadt- und architekturtheoretischen Diskurs. Die postmoderne Vorstellung der Stadt als Museum hat seit den späten 60er Jahren eine Stadt- und architekturtheoretische Begründung erfahren. Der Film weist unverkennbare Ähnlichkeiten zu Personen, professionellen Karrieren und Projekten auf, die, ohne konkret benannt zu werden, in die Typisierung des Protagonisten und das Filmgeschehen der Architekturausstellung eingehen.<sup>116</sup> Das theoretisch ausgearbeitete Konzept der Stadt als Museum, das verfilmt wird, läßt sich in drei Kernthesen zusammenfassen: Es besteht, erstens, Skepsis und Ablehnung gegenüber den Leistungen des modernen Städtebaus, der, indifferent gegenüber der Bautradition und um Vereinheitlichung durch totalisierende Pläne bestrebt, massiv in die überkommenen Stadtstrukturen eingegriffen hat. Dieses Projekt und der damit einhergehende gesellschaftsreformerische Anspruch werden als gescheitert angesehen. Der "Ausklang der modernen Architektur" wird verkündet.<sup>117</sup> Als Alternative wird, zweitens, das Prinzip der Collage propagiert, das die historischen Schichten der Stadt und die Bedeutungen der einzelnen Bauwerke ablesbar hält, die Differenz als einen besonderen Wert kultiviert und die Stadt zu einem Museum ausbaut.<sup>118</sup> Die ästhetische Korrespondenz der Neubauten mit der vorhandenen Bausubstanz der Stadt soll, drittens, durch einen strikten Traditionsbezug gewährleistet werden. Besonders Gebäude von überlokaler Anziehungskraft und Sichtbarkeit bedürfen der künstlerischen Gestaltung. Der Mailänder Architekt Aldo Rossi, der sich auf Boulée beruft und dessen

115 Vgl. Le Corbusier, a.a.O., S. 19: "Das Rom der Antike erstickte in immer zu engen Mauern; eine Stadt, die erstickt, ist nicht schön. Das Rom der Renaissance nahm ein paar pompöse Anläufe, wahllos über die Stadt verstreut. Das Rom Viktor Emmanuels sammelt, etikettiert, konserviert und preßt sein modernes Leben in die Korridore dieses Museums herein; es verkündet sein 'Römertum' durch das Denkmal Viktor Emmanuel I. mitten in der Stadt, zwischen Forum und Kapital (...)."

116 Als ein solches Projekt ist die Ausstellung "Roma Interrotta" anzuführen, die 1978 in Rom unter Teilnahme von vierzehn Architekten stattfindet, darunter die Amerikaner Colin Rowe, Robert Venturi und Michael Graves sowie die Italiener Aldo Rossi und Paolo Portoghesi. Die mitwirkenden Architekten sind zu dieser Zeit durch architekturgeschichtliche und -theoretische Diskursbeiträge profiliert, ohne selbst in nennenswertem Umfang gebaut zu haben. Die Architekten liefern Entwürfe zur städtebaulichen Entwicklung Roms, ausgehend von der fiktiven Annahme, die Planungen des 19. und 20. Jahrhunderts seien nie verwirklicht worden. Als Grundlage dient der von Giambattista Nolli gefertigte Plan von Rom aus dem Jahr 1748. Die Ausstellungsteilnehmer gestalten städtebauliche Figuren und Architekturen für zentrale Plätze und Stadtteile, die sich in den baulichen Bestand Roms des 18. Jahrhunderts homogen einfügen. Vgl. Stern, a.a.O., S. 241 ff.

117 Vgl. Portoghesi, a.a.O.

118 Vgl. Rowe, a.a.O., S. 194 ff.: "Als eine offene Stadt und bis zu einem gewissen Grade kritische, empfänglich - wenigstens theoretisch - für die sich widersprechendsten Anregungen, weder der Utopie feindlich, dabei aber keineswegs wertfrei, offenbart die Stadt als Museum keinerlei Anzeichen eines drängenden Glaubens an den Wert irgendeines alles erklärenden Prinzips. Sie ist das Gegenteil von restriktiv, deutet Förderung eher als Ausschluss der Vielfalt an, (...) und dementsprechend kann die glückliche Idee der Stadt als Museum, trotz vielen begründeten Einwänden, heute nicht so ohne weiteres beiseite geschoben werden, wie man sich zunächst vorstellt. (...) Denn die Stadt als Museum ist, wie das Museum selber, ein Konzept, das in der Kultur der Aufklärung wurzelt, in der Informationsexplosion des späten 18. Jahrhunderts; und wenn auch diese Explosion bis heute an Umfang und Wirkung zugenommen hat, hat man doch kaum den Eindruck, dass die Versuche des 20. Jahrhunderts, mit dem fallout fertig zu werden, irgendwie erfolgreicher waren als jene vor mehr als hundert Jahren."



Rezeption maßgeblich befördert hat, hat eine diesbezügliche Entwurfsmethode entwickelt, die versucht, aus der typologischen Analyse der bedeutenden Monumente eine Grammatik für eine neuklassische Architektursprache zu gewinnen. Die Stadt seiner Vorstellung, die er die "analoge Stadt" nennt, vervollständigt sich kontinuierlich durch Bauwerke, die sich formal in ein Verhältnis zur klassischen Architektur setzen. Die zeitlose Gültigkeit der künstlerischen Form ist das einzige Kriterium gelungener Architektur für Rossi, der die Stadt dezidiert nicht als soziale, sondern als bauliche Tatsache begreift.<sup>119</sup> Die Illustration zur "analogen Stadt" zeigt deshalb eine menschenleere Szenerie, die mit solitären, klassisch formulierten Architekturen besetzt ist, die sich einander bespiegeln. Der Film erzeugt ebenfalls eine Version der "analogen Stadt". Dies wird durch das Ausstellungskonzept verdeutlicht, das alle römischen Bauwerke in Beziehung setzt, die Boullée inspiriert haben, den Petersdom, das Pantheon, das Kolosseum und andere. Die ideengeschichtlichen Bezüge zwischen den zeitlich wie räumlich auseinanderliegenden Architekturen werden markiert, während der Stadtraum als Ort der Alltagserfahrung der Wahrnehmung entzogen wird. Greenaways Film, der selbstgenügsamen Memorialarchitekturen, Denkmälern und Mausoleen, eine übermäßige Präsenz einräumt, läßt sich wie ein ironischer Kommentar zur "analogen Stadt" verstehen, die sich wie ein Museum zweckfreier Kunstwerke darbietet.

### *Literatur*

- Altrichter, Viola: *Deus in terris - Die kurzweilige Heiligkeit des Künstlers im Cinquecento*, in: Kamper, Dietmar und Christoph Wulf (Hrsg.): *Das Heilige - Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt a.M. 1987.
- Barchfeld, Christiane: *Filming by Numbers: Peter Greenaway - Ein Regisseur zwischen Experimental- und Erzählkino*, Tübingen 1993.
- Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte - Eine Revision nach zehn Jahren*, München 1995.
- Boehm, Gottfried: *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hrsg.): *Was ist ein Bild?*, München 1994.
- Boullée, Etienne-Louis: *Abhandlung über die Kunst*, Zürich 1988 (1799).
- Colquhoun, Alan: *Modernity and the Classical Tradition - Architectural Essays 1980 - 87*, Cambridge, Mass. 1989.
- Junod, Philippe: *Das (Selbst)porträt des Künstlers als Christus*, in: Billitier, Erika (Hrsg.): *Das Selbstporträt im Zeitalter der Photographie*, Ausstellungskatalog, Bern 1985.
- Kaufman, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien 1933.
- Kremer, Detlef: *Peter Greenaways Filme - Vom Überleben der Bücher und Bilder*, Stuttgart / Weimar 1995.

119 Vgl. Rossi, a.a.O., S. 44 f.: "Ich neige deshalb der Auffassung zu, daß - bis auf wenige Ausnahmefälle - die Permanenz ein Merkmal der auch faktisch überlebenden Baudenkmäler ist, die auf ihrer städtebaulichen und kunsthistorischen Bedeutung beruht (...) Daß die Kontinuität von städtebaulichen Phänomenen nicht durch deren Funktion zu erklären ist (...), habe ich schon nachzuweisen versucht. Eine Funktion ergibt sich immer aus zeitgebundenen gesellschaftlichen Bedingungen und kann deshalb nicht mit der Stadtentwicklung in Zusammenhang gebracht werden. Ein durch eine bestimmte Funktion determiniertes Gebäude erschöpft sich in der Ausübung der Funktion. In Wirklichkeit aber bleiben auch städtebauliche Phänomene für uns von Bedeutung, deren Funktion längst erloschen ist. Diese Bedeutung beruht ausschließlich auf ihrer Gestalt, die ein konstanter Bestandteil der gesamten Stadtgestalt ist."

Kris, Ernst und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler - Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1995.

Le Corbusier: *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig / Wiesbaden 1982 (1923). Madec, Philippe: *Etienne-Louis Boullée*, Basel / Boston / New York 1989. Malraux, André: *Das imaginäre Museum*, Reinbek bei Hamburg 1957. Müller-Dohm, Stefan: Visuelles Verstehen - Kultursoziologische Konzepte der Bildhermeneutik, in:

Jung, Thomas und Stefan Müller-Dohm (Hrsg.): *Wirklichkeit als Deutungsprozeß - Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1993. Oechslin, Werner: Emouvoir - Boullée und Le Corbusier, in: *Daidalos* 30 (1988). Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst,

in: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1992. Portoghesi, Paolo: *Ausklang der modernen Architektur - Von der Verödung zur neuen Sensibilität*, München/Zürich 1982.

Rossi, Aldo: *Die Architektur der Stadt - Skizze zu einer grundlegenden Theorie des Urbanen*, Düsseldorf 1973.

Rowe, Colin und Fred Koetter: *Collage City*, Basel / Boston / New York 1984. Stern, Robert A. M.: *Moderner Klassizismus - Entwicklung und Verbreitung der klassischen Tradition von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1990.

Summerson, John: *Die klassische Sprache der Architektur*, Braunschweig / Wiesbaden 1983. Tzonis, Alexander und Liane Lefaivre: *Das Klassische in der Architektur - Die Poetik der Ordnung*, Braunschweig / Wiesbaden 1987.

Vogt, Max Adolf: *Boullées Newton-Denkmal - Sakralbau und Kugelidee*, Basel 1969. Wittkower, Margot und Rudolf Wittkower: *Künstler - Außenseiter der Gesellschaft*, Stuttgart 1989. Zissel, Edgar: *Die Entstehung des Geniebegriffs - Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Hildesheim / New York 1972.

**STADT DER LIEBE, VORSTADT DES HASSES**  
**eine Interpretation von La Haine (Mathieu Kassovitz, 1995)**

*„C'est à moi que tu parles?" (Vinz)*



Said, ein junger Nordafrikaner, wird als erste der drei Hauptpersonen eingeführt. Von vorn fährt die Kamera auf ihn zu; seine Miene ist unbewegt. Nach einer Kamerafahrt um 180 Grad erfährt der Zuschauer, was ihn konsterniert dreinschauen läßt: Polizeiwagen, die ein Gebäude abriegeln. Die Atmosphäre: gespannte Ruhe nach dem Sturm. Der Vorspann hatte Krawalle zwischen jugendlichen Banlieue-Bewohnern und Polizisten gezeigt. Die beschriebene Kamerafahrt, die in die Perspektive Saids einschwenkt, ist für den gesamten Film paradigmatisch: alles Folgende wird aus der Perspektive der Banlieusards gefilmt. Said stellt sich dem Film-Publikum vor, indem er mit Edding auf einen Polizeiwagen schreibt: „Said: Baise la police.“ Vinz, kurzgeschorener Franzose, stellt sich mit einem Monolog vor. Vor einem Spiegel stehend übt er drohende Grimassen ein. Sein Vorbild ist Robert de Niro aus „Taxi Driver“ (vor dessen Amoklauf): „Qu'est-ce que tu veux? C'est à moi que tu parles, hein?!“ Seine Grimassen werden durch eine eindeutige Gebärde unterstrichen: die Hand als Pistole. Hubert, ein großer Farbiger, der mit Said und Vinz befreundet ist, schreibt nicht, redet nicht: er boxt. In einer finsternen Lokalität, von der man später erfährt, daß sie einmal eine Sporthalle war - bevor sie in der Krawallnacht ausbrannte. Als die drei gemeinsam losziehen, begegnen sie drei Polizisten. Sie verstummen und weichen aus.

In der deutschen Rezeption von „La Haine“ werden mit bemerkenswerter Leichtigkeit Berichte über Frankreich im Zeichen von Terrorismus und Filmkritik kombiniert. Ein Durchgang durch die deutsche Presse illustriert diese Amalgamierung von Fakten und Fiktion und bestärkt die Vermutung, daß vermeintlich separaten Diskursen über große Städte ähnliche Motive, vergleichbare Dramaturgien zugrundeliegen. In diesem allgemeinen Sinn wird im Fortgang des Aufsatzes der Begriff der „Master Story“ verwendet. Behauptet wird, daß Geschichten, wie sie das Kino über große Städte erzählt und wis-

senschaftliche Diskurse der Stadtsoziologie gemeinsame narrative Wurzeln haben. An diese Behauptung schließen sich zwei Thesen an, welche eine Verbindung von Stadtfilmen und Stadtsoziologie herstellen. Erstens: „Master Stories“, wie sie in „La Haine“ inszeniert werden, lassen sich auch aus stadtsoziologischen Texten herauslesen. Anhand dreier Themen wird dies vorgeführt (Dual City, Flaneur, Zeitbombe Großstadt).

Diese Interpretation begnügt sich aber nicht damit, „La Haine“ in bloß illustrativer Absicht an stadtsoziologische Literatur anzulehnen. Stattdessen fasse ich den Anfang des Filmes als Interpretationsanleitung auf und verfare, wie es die Kamerabewegung zu Beginn des Filmes nahelegt. Zuerst zeigt die Kamera Said aus der Perspektive städtischer Ordnung (der Polizei). Dann fährt sie hinter Said, nimmt seine Perspektive ein - und die Repräsentanten städtischer Ordnung in den Blick. Analog dazu versuche ich zunächst, gängige stadtsoziologische Motive im Film wiederzuerkennen, um diese dann aber aus einer dem Film eigenen Perspektive zu interpretieren. Auf diese Weise soll die zweite These eingeholt werden: daß „La Haine“ zwar an (in der Stadtsoziologie) geläufige „Master Stories“ anschließt, diese aber variiert, verschiebt oder gar umkehrt.

### *Banlieue 1995: „Jusqu'ici, tout va bien.“ (Hubert)*

Dem Vorspann von „La Haine“ ist Bob Marleys „We're burning our illusions tonight“ unterlegt. Dazu sieht man äußerst stilisierte Szenen aus Krawallen zwischen demonstrierenden, rappenden Jugendlichen vorwiegend maghrebischer Herkunft und der Polizei, die sich bis in die Morgenstunden hinziehen. Ort der Handlung ist Paris. Die scheinbar amateurhaften, wackelig-verwischten Aufnahmen gäben einen hervorragenden Videoclip ab. Doch sie gehen bruchlos über in das Nachrichtenprogramm eines französischen Senders.

„La Haine“ trifft den Nerv der Zeit: Während er noch in den französischen Kinos läuft, ist Paris, erschüttert von einer Serie terroristischer Anschläge, in eine Hochsicherheitszone verwandelt. Sichtlich aufgestockte Präsenz der Polizei, bis hin zur Mobilmachung der CRS, einer umstrittenen kasernierten Anti-Terror-Eingreiftruppe. Die öffentlichen Mülleimer sind versiegelt, die Schließfächer an den Bahnhöfen unzugänglich, an den Eingängen von Banken und Kaufhäusern werden Leibesvisitationen vorgenommen. Vor öffentlichen Gebäuden darf nicht mehr geparkt werden. Eine Stadt im Ausnahmezustand. „Kaum eine Woche, in der keine Bombe detoniert.“ (Freitag, 10.11.95) Eine Rezension von „La Haine“ endet so: „Heute, ein halbes Jahr nach seiner Entstehung, wirkt... [ein solcher Film] wie ein ahnungsvoller Kommentar zu jenen Aufnahmen, die vor kurzem ganz Frankreich verstörten: Videobilder von der Erschießung Kalkals, mit jenem zunächst vom Fernsehen nicht gesendeten Satz eines der beteiligten Polizisten, im Off: Erledige ihn, mach ihn fertig...“ (SZ, 28.7.95) Endet die Rezension mit einem Abstecher in die Nachrichtenwelt, so endete in der selben Zeitung gerade zwei Tage früher umgekehrt eine Reportage über Frankreich im Bann einer terroristischen Anschlagswelle mit einem Verweis auf „La Haine“: „Ein Film mit dem programmatischen Titel „Der Haß“ hatte schon im Frühling die Stimmung erheblich angeheizt. Der Regisseur Matthieu Kassovitz erzählt darin, wie sich Jugendbanden und Sicherheitskräfte in der Pariser Banlieue eine erbitterte Stadtguerilla liefern, die bis zum Mord geht. Autos brennen, Geschäfte werden geplündert, und das Feindbild des Films entspricht ziemlich genau dem der Jugendlichen: eine brutale, rassistische, gesichtslose Polizei.“ (SZ, 26.10.95)

Mißtrauen ist angebracht gegenüber der Berichterstattung über Frankreich in der deutschen Presse: Für den Eiffelturm muß ein „f“ genügen (ND, 26.10.95). „Banlieue“ wird oft ohne „-e“ am Ende geschrieben (SZ, 26.10.95, ND, 26.10.95, Freitag, 10.11.95) oder auch für den Namen des Vororts gehalten, in dem „La Haine“ spielt (Cinema, Nov. 95). Oder man versucht gar, Banlieue mit „Bannmeile“ zu übersetzen (Freitag, 10.11.95). Wie Kassovitz des öfteren seine Protagonisten vor den Fernsehnachrichten Platz nehmen läßt, so verfahren die Rezensenten der genannten Zeitungen mit ihren Lesern. Sie lassen Fakt und Fiktion ineinanderfließen, indem sie in ihre Rezensionen Bemerkungen zur aktuellen sozialen und politischen Situation Frankreichs einflechten.

Eine These, die sich daran anschließen läßt, ist: „La Haine“ bietet - zumindest den deutschen Journalisten - eine geeignete Rezeptionsbrille für die Geschehnisse in Frankreich. Ganz zu schweigen von der deutschen Öffentlichkeit, die erst mit Reportagen über die jüngsten Ausschreitungen in den Vorstädten versorgt wird, als der Film gerade in den Kinos angelaufen ist. „La Haine“ wird schnell zu einem Beleg für die „Auswirkungen des neuen Algerienkrieges, der sich soeben nach Frankreich verpflanzt.“ (SZ, 26.10.95) Auch der Tagesspiegel kombiniert: „Brennende Autos, Straßenkämpfe mit Gendarmen, Steinhagel selbst auf Feuerwehr und Ambulanzen - kaum ein Tag verging in den vergangenen Wochen, an dem es nicht in den Ballungsgebieten großer Städte zu spektakulären Ausschreitungen gekommen wäre... „Ich muß einen Bullen erlegen. Es gibt keinen Frieden ohne einen Bullen, der in Frieden ruht...“ singt die Rap-Gruppe Minister Amer in Matthieu Kassovitz' Film „La Haine“ (der Haß).“ (TSP, 24.11.1995) Oder verhält es sich umgekehrt? Imitiert „La Haine“ „reality tv“? „Als Kelkal getötet wurde, war ein Kameramann der privaten französischen Fernsehkette M-6 dabei, der wie viele Kollegen einer Gendarmen-Einheit auf dem Fuß folgte. Das Ende des Terroristen gab es live...“ (SZ, 26.10.95)

An einigen Stellen der deutschen Rezeption von „La Haine“ kann nicht mehr gesagt werden, ob es gerade um Spielfilm oder Nachrichten geht. Implizit wurde oben schon der Verdacht gehegt, daß die Berichterstatter der ersten Zeitungsseiten die Löcher ihres Unwissens mit Filmmaterial stopfen. Hier soll einer anderen Hypothese nachgegangen werden: die Rezeption vermengt Fakt und Fiktion, weil der Film dies nahelegt. Zwar ist „La Haine“ kein Dokumentarfilm, zweifellos aber imitiert „La Haine“ dieses Genre. Hier wird eine Interpretationsstrategie vorgeschlagen, die versucht, diesem Schwebzustand des Films zwischen verschiedenen Genres Rechnung zu tragen. Wenn man Stadtfilme „als Ausdruck bestimmter kultureller Deutungs- und Erzählformen im Hinblick auf die großen Städte begreift“ (Joerges 1995), geht es um die Stadt in den Köpfen. Statt zu fragen, was „La Haine“ über städtische Wirklichkeit weiß, soll untersucht werden, wie und an welche allgemeinen kulturellen Vorstellungen über große Städte dieser Film anschließt. Wie schon betont wurde, möchte diese Interpretation dabei zwar von drei Master Stories ausgehen, vor allem aber die Abweichungen und Verschiebungen von diesen Konventionen registrieren, welche „La Haine“ vornimmt.

*„The Grand Ensemble is... generally built in the middle of nowhere.“ (Castells 1983:76)*

„Paris is not Paris anymore...“, seit die Grands Ensembles die Vorort-Landschaft dominieren. Seit den sechziger Jahren, so Castells, seien sie für Paris ebenso charakteristisch wie der Eiffelturm. Die öden Vorstädte haben die romantischen Bilder des alten Paris überlagert. Er prophezeit, daß in diesen Behausungen eine neue, harte Generation von Metropolenbewohnern geformt werde (vgl. Castells 1983:76).

Kassovitz zeigt sie und bringt damit die kinematographische Darstellung von Paris ein wenig ins Lot. Gegen das schöne Paris, Stadt der romantischen Liebe, inszeniert Kassovitz das häßliche Paris, Vorstadt der Dealer und Delinquenten. Man kann zwar auch dem französischen Kino nicht vorwerfen, es habe die Vorstadtviertel der Arbeiter und Arbeitslosen ignoriert. Dennoch blieb die Banlieue unterbeleuchtet gegenüber dem Pariser Zentrum, obwohl 43% der Städter Frankreichs genaugenommen Vorstädter sind (LMD, 1991:6) - und sogar 84% der Pariser (Castells 1983:76).

Es sieht so aus, als hole Leinwandparis (mit Filmen wie „La Haine“ oder „Rai“) allmählich das Paris der Stadtsoziologie ein. „La Haine“, so betont ein Rezensent, sei ein Beitrag zur sozialwissenschaftlichen Urbanistik: Die Sozialwissenschaften wußten zwar schon einiges über die Banlieue („das Phänomen der Gewalt und die Auflösung des Sozialen“), aber „Kassovitz gelingt es ..., dieses Wissen erfahrbar zu machen.“ (FAZ, 26.10.95) Der Rezensent deutet vage in die Richtung, in die auch diese Interpretation zielt. Unsinnig wäre, „La Haine“ als Nachzügler oder Illustration stadtsoziologischer Thesen zu behandeln. In welchem Sinn kann dieser Stadtfilm ein Beitrag zur Urbanistik werden? Was/wie können Urbanisten aus „La Haine“ lernen? Ist „La Haine“ ein pädagogischer Film? Dafür spricht, daß er als solcher eingesetzt wurde. „La Haine“ (inklusive der gleichnamigen Ausstellung im Parc de la Villette) ist für Frankreichs Schulklassen ähnlich zum Pflichtprogramm erhoben worden wie „Schindlers Liste“ vor kurzem in Deutschland. Auf Veranlassung des Premiers wird der Film vor dem Kabinett und Vertretern der Polizei gezeigt. Ein Polizeisprecher zeigt sich lernfähig: „Dieser Film ist ein wunderbares Beispiel für das Kino als eine Kunstform, die uns auf gewisse Realitäten aufmerksam machen kann.“ (TAZ, 26.10.95) Kassovitz' Film eignet sich offenbar als „Aufklärungsfilm“. Schaut man sich zur Frage „pädagogisch oder nicht?“ in den Rezensionen um, erhält man widersprüchliche Auskünfte: Für die FAZ (26.10.95) ist „La Haine“ ausdrücklich kein pädagogischer Film. Cinema befindet den Film für „fatalistisch“ (Nov. 95), was pädagogische Intentionen, wie sie TAZ („pädagogische Leitmodelle“) oder TSP („moralische Fabel“, „plakative Moral“, „Spruchbandmoral“) entdecken, eigentlich ausschließt. Die vorliegende Interpretation weicht diesem Streit aus. Ebenso wie bei der Frage, ob „La Haine“ letztlich dokumentarischen Charakter<sup>120</sup> habe, kann jedoch argumentiert werden, daß seine Wirksamkeit als pädagogische Botschaft wie als Dokument davon abhängt, wie im Film an alte, bekannte, vereinfachende Ordnungs- und Unordnungsmotive zur großen Stadt angeschlossen wird. Die Stadtdiagnose, wie sie Kassovitz von der Pariser Banlieue aus inszeniert, läßt sich wiedererkennen in einem breiten kulturellen Verweisungszusammenhang, welcher Filme, fiktive und wissenschaftliche Literatur über große Städte umfaßt. Diese Interpretation versucht, über „La Haine“ Zugang zu finden zu kulturellen Modellen räumlicher Ordnung, Figuren des Städters sowie der zeitlichen Entwicklung sehr großer Städte, um sie einer Reflexion zu unterziehen.

### ***Dual City***

Die Stadtsoziologie redet immer eindringlicher von der zweigeteilten, wenn nicht drei- oder mehrfachgeteilten Stadt.<sup>121</sup> Vielfach variiert findet sich immer wieder dieselbe Diagnose: Städte polarisieren sich zunehmend in Ghettos und Headquarters, Slums und Zitadellen der Macht. „La Haine“ scheint diese

120 "Der Zuschauer aber gewinnt den sicheren Eindruck, daß mit diesem Film ein Dokument, eine Wahrheit über das Zusammenleben der Menschen unter den Bedingungen der verschärften Wohlfahrt entstanden ist." (Faz, 26.10.95)

121 vgl. Dangschat/ Alisch 1993, für die angelsächsische „Divided/ Fractured City“-Diskussion: Fainstein/ Gordon/ Harloe 1992.

Thesen zu bestätigen, insofern die räumliche Ordnung des Films über die Entgegensetzung Zentrum - Peripherie strukturiert ist; zwei Welten, die einzig durch RER-Vorortzüge miteinander verbunden sind.

Mit dieser einen Grenze ist es jedoch nicht genug. Daß Großstädte im wesentlichen zweigeteilt sind, ist, wie der Film vorführt, erst das abstrakte Destillat einer Fülle von kleinräumigen Kämpfen um symbolische Grenzen im städtischen Raum. „La Haine“ ist ein Film über den Verlauf der vielfältigen die Stadt durchziehenden Grenzen, die zu passieren neben ökonomischem auch kulturelles oder soziales Kapital erfordern. Indem die Kamera drei Jugendlichen folgt, die man als „Grenzgänger“ bezeichnen könnte, erfährt der Zuschauer, was ihm noch so differenziert räumlich ausgewertete Sozialstrukturanalysen vorenthalten: wie derlei Grenzen entstehen und aufrechterhalten werden. Während ihres Ausflugs ins Pariser Zentrum überschreiten die drei eine ganze Reihe von Grenzen. Sie stoßen an undurchdringliche räumliche Grenzen und geraten in Räume, die nicht für sie vorgesehen sind. Ihr Grenzgängertum ruft diejenigen Kräfte auf den Plan, welche die vielfache Spaltung der Räume aufrechterhalten. Die Verantwortung, über die räumliche Ordnung zu wachen, kommt der Polizei zu. Aus deren Perspektive erscheint die Stadt keineswegs geordnet, sondern in ihrer Ordnung bedroht. Die Situation der Vorstadt ist gekennzeichnet durch eine permanente Konfrontation zwischen Ordnungshütern und Ordnungsbedrohern. Ein Kampf, der keine Gewinner kennt. Eine bedeutsame Rolle in der Logik dieses Kampfes spielen offenbar symbolische Markierungen: Graffittis und Spuren der Verwüstung im Polizeirevier, Saids Inschrift auf dem Polizeiwagen. An einigen markanten Beispielen, in denen es im weiteren Sinne um die Auseinandersetzung um Raum geht, soll im folgenden gezeigt werden, wie „La Haine“ über die konventionelle Stadtsoziologie hinausreicht. Als Stadtfilm hat er ihr gegenüber offenbar einen phänomenologischen Vorsprung, kann Beobachtungen zugänglich machen, von denen die einschlägigen Studien meist absehen.



In der Banlieue (wie auch in der Innenstadt) ist Innenraum deutlich von Außenraum geschieden. Frauen halten sich offenbar nur in Wohnungen auf (Huberts Mutter und Großmutter, Vinz<sup>1</sup> Schwester). Auf der Straße (und den übrigen Zwischenräumen zwischen den Häusern) hingegen sieht man nur Her-

anwachsende; ein paar Erwachsene partizipieren vom Fenster aus am öffentlichen Raum. Nur im Supermarkt versammelt sich ein annähernd repräsentativer Bevölkerungsausschnitt. Dies ist einer der wenigen „Arbeitsräume“, die im Film gezeigt werden. Nimmt man es genau, kommen noch Polizeireviere und das Krankenhaus hinzu. Während im traditionellen Sinne nur noch Polizisten und Krankenhauspersonal erwerbstätig sind, deutet der Film hin und wieder an, daß Drogenhandel für die jungen Banlieue-Bewohner zur Einnahmequelle geworden ist. Derlei ökonomische Aktivitäten sind nicht an feste Räume gebunden. Gibt es kaum Arbeitsräume, so sind Freizeiträume noch rarer. Sie sind zwar vorgesehen, doch die begrünten Höfe, als „Defensible Spaces“ angelegt, funktionieren wie Panoptika oder wirken, mit Betonschüsseln, Anti-Auto-Pfeiler oder grotesken Spielplatz-Konstruktionen ausgestattet, einfach lächerlich. Einzig das Dach, auf dem es sich die Banlieusards eingerichtet hatten, funktioniert, wie man es sich von einem „Freizeitraum“ wünscht. Doch von diesem einzigen „netten“ Ort, den sich die Jugendlichen angeeignet hatten, werden sie vertrieben. Der Zuschauer, der nicht erfährt, warum, kann nur mutmaßen, daß dieser Ort einfach nicht kontrollierbar ist.

„Sie können sich dort nicht anlehnen. Das ist ein Bild.“ Aus einer Vernissage, in die sich die drei geschmuggelt haben, werden sie ebenso hinausgeworfen wie aus dem Luxusappartement des Großdealers Asterix. Aus einer Discothek bleiben sie von vornherein ausgesperrt. Daß die Protagonisten beständig versuchen, Grenzen zu überschreiten, in diesem Sinne Grenzgänger sind, macht sozialräumliche Grenzen allererst sichtbar. Außerhalb ihres Territoriums sind Said, Vinz und Hubert recht schnell mit ihrem Latein am Ende. Ihr kommunikatives Repertoire erschöpft sich nach wenigen Sätzen - sei es gegenüber Polizisten, Skinheads oder jungen Frauen. Der einzige Ort, an dem ungezwungen und eskalationsfrei mit einem Fremden kommuniziert wird, ist eine öffentliche Toilette.

Moderne wie postmoderne Großstadt-Romane wurden immer wieder daraufhin befragt, wie es ihnen gelingt (oder: ob sie es darauf abgesehen haben), angesichts höchst disparater Räume, unter den Bedingungen einer fragmentierten, zerstückelten Wahrnehmung, die Einheit der Erfahrungswelt Stadt darzustellen (vgl. Scherpe 1988). Eine Fragestellung, die sich auf Stadtfilme übertragen läßt: Wie konstruiert „La Haine“ ein zusammenhängendes Stadtbild? Eine erste Antwort wurde in den vorangehenden Abschnitten skizziert: durch klare räumliche Entgegensetzungen. Innenstadt versus Peripherie, Innenräume versus Außenräume, öffentliche versus private Räume, männliche versus weibliche Räume, niedrigwertig-zugängliche versus hochwertig-unzugängliche Räume - um nur einige der möglichen Kodierungen wiederaufzugreifen. „La Haine“ rekurriert auf das hinlänglich bekannte „Geteilte-Stadt-Muster“, indem die Inszenierung bestimmte Menschen auf bestimmte Räume verteilt. Gebaute Umwelt und soziale Ordnung stehen, eine solche These ließe sich daraus ableiten, in „La Haine“ in engen Zusammenhängen. Damit bedient der Film Thesen zur Verräumlichung sozialer Strukturen. „Sozial“ und „räumlich“ müssen im Paris des Films stets zusammengedacht werden. Die Stadt des Films ist eine Stadt, die räumlich stark geordnet ist über sozial konstruierte Entgegensetzungen, welche sich erhalten über ein System von Exklusionen und Inklusionen, allerlei Zugangsregeln formeller wie informeller Natur. Stadt scheint unterteilt in „go-“ und „no-go-areas“ - bezogen auf die spezifische Gruppe der Jugendlichen, arbeitslosen Vorstadtbewohner. Dazwischen gibt es keine Räume, in denen soziales Verhalten funktionierte nach den Regeln gekonnter Blasiertheit und geschmackvoller Distanz, wie sie Simmel zwischen den Großstadtmenschen entdeckte. Einzig der City-Polizist, der den dreien den Weg zu Asterix<sup>1</sup> Wohnung erklärt, wäre dieser Simmelschen Auszeichnung würdig.



## *Vom Städter (Flaneur) zum Vorstädter (Amokläufer)*

„La Haine“ zeigt Großstadtbilder, die signifikant abweichen von solchen, wie sie in der Stadtsoziologie im Anschluß an Simmel immer wieder produziert und reproduziert wurden. Gegen eine Feier des „Urbanism as a Way of Life“ (Wirth) wird eine Stadt gezeigt, in welcher die Distanzregeln dieser Lebensform nicht mehr funktionieren. Immer wieder zeigt „La Haine“ Gesichter in Großaufnahme, verwendet eine Bildersprache aufdringlicher, wenn nicht bedrohlicher Nähe. „Große Unterschiede auf kleinem Raum“ - auf diese Formel ließe sich ein relativ unstrittiges Merkmal einer Metropole bringen. Eben diese mit Großstädten unauflösbar verknüpfte Vorstellung einer hohen sozialen (kulturellen, ethnischen) „Dichte“ gab - auch Stadtsoziologen - immer wieder Anlaß zu einer Großstadtemphase, die sich der Metapher des Schmelztiegels bediente. „La Haine“ zeigt eine Nähe, für welche die Metaphorik des Pulverfaßes weitaus treffender ist. Paris ist in Kassovitz' Inszenierung ein soziales Gemisch, das nicht verschmilzt, sondern hochexplosiv ist. Es kommen keine sozialen „Legierungen“ zustande.

Halbwachs entwickelt die Vorstellung, die räumlichen Gegebenheiten einer Stadt und ihr soziales Gemisch gingen eine unlösbare Verbindung ein, soziale Gruppen und Häuser verschmelzen miteinander. So sei es möglich, daß kollektive Identitäten gleichsam „aus den Steinen der Stadt“ ihre Beständigkeit bezögen (vgl. Halbwachs 1959: 129ff.). In „La Haine“ gibt es keine „sozialen Bande“, die so tragfähig wären, daß man geneigt wäre, ihnen materiellen Charakter zuzusprechen. Was daran liegen mag, daß die Vorstadt-Räume der Pariser Banlieue eher Garanten für Exklusion denn für die Stabilität sozialer Bindungen sind.

Simmels Stadtsoziologie kommt ohne Verschmelzungsmetaphorik aus. Er hat einen anderen, „neuen“ Vergesellschaftungstypus im Visier - und eine spezifisch „städtische“ Weise der Identitätsbildung. Häußermann referiert die Entdeckung des „Städters“ in der Stadtsoziologie bzw. den Mechanismus, welcher ihn hervorbringt: „Die mechanische Solidarität traditionaler Gesellschaften mit ihren starken moralischen Bindungen wird überwunden durch eine organische, aber unpersönliche Solidarität. Blasiertheit und Reserviertheit sind die Instrumente einer gleichsam negativen Integration.“ (Häußermann 1995: 92) Diese negative Integration - und davon handelt „La Haine“, ist aber voraussetzungsvoll: Sie bedarf der Distanz. Da „gegenseitige Fremdheit und Abstoßung“ unvermeidliche Merkmale der Großstadtbevölkerung sind, kommt man sich besser nicht zu nah, denn „in dem Augenblick einer irgendwie veranlaßten nahen Berührung würden Fremdheit und Abstoßung sogleich in Haß und Kampf ausschlagen.“ (ebd.) „La Haine“ macht den Simmelschen Konjunktiv zum Indikativ. Neunzig Jahre nach der Simmelschen Stadtsoziologie muß ihr noch immer vorgehalten werden, sie sei zu selektiv und betreffe nur einen kleinen Ausschnitt der städtischen Bevölkerung. Unterschichten sind nach wie vor auf alte „mechanische“ Solidarität angewiesen (Hubert bringt der Mutter Geld für die Gasrechnung mit). In „La Haine“ gibt es nicht den Funken einer Hoffnung, daß eines Tages „die neue Freiheit“ und „die neue Solidarität“ doch noch in die Vorstadt durchsickern könnten. Statt dessen gilt: „Individualisierung kann sich nur leisten, wer nicht auf solidarische Notgemeinschaften angewiesen ist.“ (Häußermann 1995: 92) „La Haine“ hält sich an Häußermanns Schlußfolgerung: „Simmel beschreibt die Stadt wie ein Pulverfaß, bei dem eine Explosion nur durch die Einhaltung strenger Distanzierungsregeln verhindert werden kann. Integration gelingt nur durch Separation.“ (1995: 93)

Für einen Zweig der Großstadtliteratur und -Soziologie stehen moderne Großstädte für eine Weise der Individuation, wie sie der Flaneur genießt. Vinz, Hubert, Said haben mit Flaneuren nur eine Ge-

meinsamkeit: sie durchstreifen ziellos die Stadt. Ansonsten aber sind sie, so viel ist sicher, nicht Städter, sondern bleiben durch und durch Vorstädter. Nie beanspruchte der Idealtypus des Flaneurs Allgemeingültigkeit. Für ihn ist ganz im Gegenteil „die Masse“, die ihm formlos-uniform entgegensteht, konstitutiv. Die drei Vorstädter reklamieren gegen den Städter-Flaneur, in der Mehrheit zu sein. Vinz' Einführung ist in dieser Hinsicht eine Schlüsselszene: Vor dem Spiegel probt er nicht einen gleichgültigen Blick, ein gelangweiltes „na und?“, sondern Gesten der Herausforderung, die keine Distanz zulassen. Ironisch daran ist, daß er hier ein Selbstverhältnis einübt, daß sich über den Spiegel gegen ihn selbst richtet. Von vornherein bieten sich Vinz keine Chancen, zu einem stabilen Selbstverhältnis zu finden. Die Filmstadt aus „La Haine“ bietet ihm nicht die Möglichkeit, bedrohliche Situationen als Bewährungsproben zu erleben, darin zu wachsen oder seine Souveränität zu steigern (gemäß dem Modell des einsamen Flaneurs). „La Haine“ hinterläßt keinesfalls den Eindruck, daß aus der Pariser Vorstadt Flaneure kommen, die in sich den Keim einer Umwertung der städtischen Zumutungen tragen. Der Ausflug ins Zentrum von Paris hat nichts mit Flanerie gemein.



Eher schon erinnert er an den Amoklauf von Michael Douglas in „Falling Down“. In Los Angeles ist es um die Flanerie noch schlechter bestellt: Wer hier sein Auto stehen läßt, wird nicht zum Flaneur. Ein Spaziergang gerät zum Amoklauf. „Falling Down“ und „La Haine“, so die etwas kurios anmutende These, zählen bei allen Unterschieden zu einem gemeinsamen Stadtfilm-Genre. Negativ bestimmt wurde es hier durch eine Zurückweisung einer flaneurstypischen Stadtwahrnehmung und damit verbundener Subjektconstitution, wie sie seit Hessel und Benjamin durch Stadtliteratur und -film geistern. Stadt bürgt nicht länger für soziale Mobilität oder gar einen neuen Typ Mensch. Es ließen sich mehr Filme anführen, welche dieselbe Master Story erzählen über den Städter der neunziger Jahre: die Geschichte eines unaufhaltsamen Falls - wenn nicht die eines Amoklaufes. Ob Beur in Paris oder Wasp in Los Angeles. Ob eine Stadt ungeplant und wildwüchsig, zentrumslos ist wie Los Angeles, Mahnmal des Kapitalismus, oder Produkt hyperrationaler Planung wie Paris. Selbstverständlich sind die „Amokläufe“ von Michael Douglas in „Falling Down“ und der drei Banlieusards nur bedingt vergleichbar. Auch ist es

richtig, daß Amokläufer in der Regel allein unterwegs sind. Vinz ist zwar zeitweise von seinen Freunden abgeschnitten, doch es kommt nicht so weit, daß er - gänzlich isoliert - „durchdreht“. Andererseits haben sie das Zeug zu Amokläufern, insofern sie unter Bedingungen sozialer Exklusion allesamt die Simmelschen Regeln kunstfertiger Distanz nicht beherrschen. Die Distanzen, mit denen sie es zu tun haben, sind nicht aus dem (weichen) Stoff situativer Interaktion. Vinz, Said und Hubert laufen an gegen eine städtische Ordnung, die sich über sozialräumliche Separierungen verfestigt hat und mit hohem Aufwand aufrechterhalten wird. Daß ihr Anrennen noch nicht die Bedrohlichkeit eines Amoklaufes angenommen hat, liegt an einer repressiv operierenden Polizei.

### *„Zeitbombe Großstadt“*

Schon im letzten Abschnitt deutete sich eine Perspektive an, welche der Stadtfilm „La Haine“ auf die zeitliche Entwicklung großer Städte einnimmt: Möglicherweise löst der Amokläufer den Flaneur ab. Liefert „La Haine“ damit einen weiteren Baustein zur Geschichte des Verfalls großer Städte, welche einem guten Teil der gängigen stadtsoziologischen Literatur unterliegt? Wie spricht „La Haine“, wenn man ihn auf seine Zeitstruktur hin betrachtet, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft von Metropolen wie Paris?

Die Zeitstruktur des Filmes ist die eines Sprungs aus der fünfzigsten Etage eines Hauses.<sup>122</sup> Es wird unweigerlich zu einem tödlichen Aufprall kommen. Von Zeit zu Zeit wird das Geschehen ausgeblendet und eine Uhr gezeigt. Ihr Ticken interpretiert der Zuschauer schnell als das einer Zeitbombe. Er wird in Atem gehalten, erwartet eine Katastrophe. Noch in dem administrativen Titel, der für einen Teil der Banlieues erfunden wurde, schwingt von dieser Dramatik etwas mit: „Zones d'Urbanisation Prioritaire“ (ZUP). Analog zum schwer anzueignenden „Niemandland“ der Banlieue, welches das Prädikat „Stadt“ nicht verdient hat, kann man von der Zeit sagen, daß sie „Niemandszeit“ ist. So wenig, wie die Vorstädter Vinz, Hubert und Said über den Raum verfügen, in dem sie leben; so wenig es ihnen gelingt, sich diesen Raum anzueignen, so abwegig erscheint es, ihnen so etwas wie „Zeitsouveränität“ zuzuschreiben.

Weder externe Zeitstrukturen, noch eigene Entwürfe darüber, wie sie ihre Stunden, Tage, Jahre verbringen könnten, heben sie aus dieser „Unzeit“ heraus. Sie sind dem unerbittlichen Jetzt des Falls ausgeliefert, leben ausschließlich in der puren Gegenwart. So geschichtslos die Banlieue ist, so zukunftslos ist sie auch. Im Leben der Vorstädter, wie es der Film zeigt, gibt es kein Vorher und kein Nachher. Die größtenteils jungen Bewohner der Banlieue lungern herum - und „sehen gefährlich aus, wenn sie in den Straßen herumhängen...“ (Kassovitz, Zitty 22/1995) Was der Allgemeinheit bedrohlich erscheint an ihrem Nichtstun, ist die Zeitlosigkeit, in welcher sie sich befinden. Said empfiehlt einem Clochard, der sie beim Autoknacken überrascht, was er selbst allzu oft gehört haben wird: „Alors, va rien foutre ailleurs!“ Die paradoxe Aufforderung, woanders nichts tun zu gehen, trifft das Prinzip, nach welchem im Leben der Protagonisten ein Schauplatz auf den anderen folgt. Sie befinden sich mit der Banlieue im freien Fall, ohne an den Aufprall zu denken. Ihr Leben besteht in einer permanenten Ausnahmesituation, in welcher Geschichte und Zukunft suspendiert sind. Die Jugendlichen der Banlieue haben darum keine

122 Einem Paratext vergleichbar wird an drei Stellen des Films die Geschichte des Films erzählt. Da schon mehrfach darauf angespielt wurde, hier der komplette Text: „C'est l'histoire d'un mec qui tombe d'un immeuble de cinquante etages... A chaque etage, au fur et a mesure de sa chute, le mec n'arrête pas de se répéter: Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien. Tout ca, c'est pour dire que l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage.“

Möglichkeit, auf übliche Weisen ihr Leben zu ordnen. Es bleibt ihnen verwehrt, narrative Identitäten zu knüpfen, innerhalb derer Sinnstiftungen vorgenommen werden könnten. Persönliche Geschichtskonstruktionen kommen in „La Haine“ nicht vor - mit Ausnahme der merkwürdigen Geschichte eines alten Juden, der eine Deportation nach Sibirien überlebt hat.

„Zeit“ ist in Kassowitz' Film ausgesetzt. „Zeit“ ist dem, was in der Banlieue geschieht, so äußerlich, daß sie zwischen den Sequenzen eingespielt werden muß. Wie und weshalb die Ereignisse im Film aufeinander folgen, ist von keiner Logik durchzogen. Man hätte jeden beliebig anderen Tag aus dem Leben der drei herauschneiden können. Selbst Anfang und Ende, sicherlich markante Ereignisse (nächtliche Krawalle/Vinz wird von einem Polizisten erschossen), machen keine Ausnahme: es sind unvermittelte, unmotivierte Eskalationen, die von keiner folgerungsbedingten narrativen Logik zusammengehalten werden. Nicht eine lineare Erzählweise macht „La Haine“ spannend - sondern deren Abwesenheit. Der Film gibt keinerlei Gründe dafür, daß Vinz am Ende von einem Polizisten erschossen wird. Sein Tod, gerade nachdem er die Pistole Hubert übergeben hatte, ist allenfalls eine ironische Farce. Ende wie Anfang des Films sind nicht mehr als zufällig stärkere Eskalationen eines permanenten Ausnahmezustands: des schwelenden Kleinkriegs der jugendlichen Banlieusards mit der Polizei.

In Abwesenheit einer soliden Zeitstruktur, ohne plausibles Vorher und Nachher von Ereignissen, ist es unvorstellbar, daß Handlungen untereinander kausal verknüpft sein könnten. Und weil sich die (einzigen nennenswert) beteiligten Gruppen, Banlieusards und Polizei, beide nicht auf eine solche Handlungsrationalität verlassen können, lauern ständig Haß und Eskalation. Von beiden Seiten wird „unmotiviert“ agiert. „Es passiert eigentlich fast nichts, und doch liegt am Ende einer mit Kopfschuß im Rinnstein. Der Haß hat gewonnen, weil er nicht einmal eine Entscheidung braucht. Ihm reicht der Zufall.“ (FAZ, 26.10.95) Die Lebenswelt der Banlieue scheint arm an Momenten der Reflexion. Am ehesten noch könnte die Handlungslogik als zirkulär charakterisiert werden. Für Kassowitz steckt die Banlieue in einem Teufelskreis: „Die Jugendlichen gehen auf die Bullen los, die auf die Jugendlichen losgehen, die auf die Bullen losgehen.“ (TAZ, 26.10.95) Die Erzählzeit des Teufelskreises könnte in Absetzung zur Zeitstruktur einer linearen Verfallsgeschichte „radikale Gegenwart“ genannt werden.

### *Ein dritter Totalitarismus?*

In den beiden vorangegangenen Abschnitten wurde eine zweifellos dramatisierende Lesart des Films angeboten, die sicherlich geschwächt werden könnte mit Verweisen darauf, daß die drei Hauptpersonen sich keineswegs in gleichem Maße blinder Gewalt ausliefern und untereinander sogar über die Legitimität von Gewalt diskutieren. Doch aus dem Teufelskreis gibt es keinen Ausweg. Zudem finden sich Hinweise darauf, daß diese Ausweglosigkeit nicht nur das persönliche Schicksal der drei Protagonisten betrifft. Mit dem letzten „jusqu'ici“ des Films wird deutlich, daß die Krise der Vorstädte nicht nur einzelne von Kriminalität und Brutalität besonders heimgesuchte Stadtteile betrifft. Es geht um mehr: Die ganze Stadt könnte von ihren fallenden Vorstädten mitgerissen werden. Die Zukunft des Modells Stadtgesellschaft werde in den Vorstädten aufs Spiel gesetzt.

Für Castro, der über die Situation in den Banlieues unlängst ein Buch mit dem fulminanten Titel „(Zivilisation ou Barbarie“ geschrieben hat, steht eine solche Diagnose fest. Er macht die Urbanisten Frankreichs für das Desaster der Vorstädte verantwortlich. Die Grands Ensembles stehen seines Erachtens für den dritten Totalitarismus des Zwanzigsten Jahrhunderts: „Celui qui stocke les gens dans ce

qu'on appelle les barres et les tours, un espace sans dedans ni dehors, sans ombres ni rues, sans possibilité de secret, de dérives, de promenades." (zit. nach Billouet 1995:25, Übersetzung im folgenden eingearbeitet)

Mir bleiben jedoch, sooft ich „La Haine“ sehe, Zweifel, daß dieser Film eine solche Diagnose teilt. Kassovitz' Film führt keine Anklage gegen einen Totalitarismus, „der die Menschen in sogenannten Riegeln und Türmen stapelt.“ Seine Inszenierung sieht an der Ödnis der Banlieue, in der es „weder Drinnen noch Draußen, weder Schatten noch Straßen gibt“, gewiß nicht vorbei. Und doch bietet der Film Szenen, die in dieser düsteren Sichtweise nicht aufgehen. Das fröhliche Treiben auf dem Dach eines HLMs im ersten Teil des Films belegt: die jungen Bewohner der Banlieue entwickeln durchaus Strategien, den unwirtlichen Vorstadt-Raum zu beleben, der „keine Geheimnisse zuläßt, in dem es unmöglich ist, sich treiben zu lassen oder Spaziergänge zu machen.“ Es finden sich weitere Szenen, in denen Kassovitz augenzwinkernd durchscheinen läßt, daß er große Sympathien hegt für die „Jugendkultur“ der Banlieue, nicht zuletzt deren unbändigen Sprachwitz. So sehr diese Interpretation Kassovitz' Film nachgerade ein soziologisches Interesse an städtischen und vorstädtischen Räumen unterstellt, so sehr schreckt der Interpret vor Radikalisierungen im Stile Castros zurück. Einer zugespitzt raumdeterministischen These, wie sie Castro formuliert, mag ein Zuschauer von „La Haine“ nicht folgen. Wenn es die Vorstadträume den Banlieusards auch nicht leicht machen: Endgültig hört der Spaß (erst) auf in der Konfrontation mit der Polizei.



## LITERATURHINWEISE

- Billouet, Pierre, 1995, Pour une République Métropolitaine, in *Les Temps Modernes* 3/4, 1995.
- Castells, Manuel, 1983, *The City and the Grassroots. A cross-cultural Theory of Urban Social Movements*, London.
- Dangschat, Jens und Monika Alisch, 1993, *Die solidarische Stadt. Ursachen von Armut und Strategien für einen sozialen Ausgleich*, Darmstadt.
- Fainstein, Susan, Ian Gordon und Michael Harloe, 1992, *Divided Cities. New York and London in the contemporary world*, Padstow, Cornwall.
- Foucault, Michel, 1991, Andere Räume, in Martin Wentz (Hg.) *Stadträume. Die Zukunft des Städtischen*, Ffm./Ny.
- Häußermann, Hartmut, 1995, Die Stadt und die Stadtsoziologie. Urbane Lebensweise und die Integration des Fremden, in *Berliner Journal für Soziologie*, Heft 1, S.89-98.
- Halbwachs, Maurice, 1985, *Das kollektive Gedächtnis*, Ffm..
- Joerges, Bernward, 1995, *Leinwandstädte* (in diesem Band).
- Scherpe, Klaus R., 1988, *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek.

### *Abkürzungen der Zeitungen:*

FAZ: Frankfurter Allgemeine Zeitung  
LMD: Le Monde Diplomatique ND:  
Neues Deutschland SZ: Süddeutsche  
Zeitung TAZ: Tageszeitung TSP:  
Tagesspiegel

## ERWÄHNTE FILME

*Außer Atem*  
*Barfuß im Park*  
*Batman's Return*  
*Berlin Alexanderplatz*  
*Big Business*  
*Black Rain*  
*Blade Runner*  
*Salaam Bombay*  
*Boomtown*  
*Braz.il*  
*Chinatown*  
*Der Bauch des Architekten*  
*Der Himmel über Berlin*  
*Der Glöckner von Notre Dame*  
*Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*  
*Der unsichtbare Dritte*  
*Die Ehre der Prizzis*  
*Die Günstlinge des Mondes*  
*Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*  
*Die Waffen der Frauen*  
*Die Zeit nach Mitternacht*  
*Drowning by Nürnberg*  
*Ein Amerikaner in Paris*  
*Eins-Zwei-Drei*  
*Es war einmal in Amerika*  
*Fahrstuhl zum Schaffott*  
*Falling Down*  
*Frantic*  
*Frühstück bei Tiffany*  
*Heimat*  
*Hotel du Nord*  
*I brutti, i poveri e i cattivi*  
*Im Jahr des Drachens*  
*In weiter Ferne, so nah!*  
*Johnny Mnemonic*  
*King Kong*  
*King Kong und die weiße Frau,*  
*La Haine*  
*La pointe courte*  
*La Reine Margot*  
*Leon*  
*Les amants du Pont Neuf*  
*Liebling Kreuzberg*  
*Manhattan*  
*Metropolis*  
*Metropolitan*  
*Milch und Schokolade*  
*Moebius*  
*Mozart*  
*Naked*  
*Night Crossing*  
*Omega Man*  
*Pique Dame*  
*Planet of Apes*  
*Rai*  
*Roma*  
*Roma, città aperta*  
*Rosemary's Baby*  
*Schindlers Liste*  
*She's gotta have it*  
*Short Cuts*  
*Sleepless in Seattle*  
*Someone to Watch over Me*  
*Sophie's Choice*  
*Stadtneurotiker*  
*Symphonie der Großstadt*  
*Taxi Driver*  
*The Belly of an Architect*  
*The Naked City*  
*The Two Jakes*  
*Tom Curtain*  
*Tron*  
*Überleben in New York*  
*Vollmondnächte*  
*West Side Story*  
*Zazie dans le Metro*

