



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Konfliktfeld Film –
Gentrification im Dokumentarfilm

Verfasserin

Anna Katharina Wuzella

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

„Die Freiheit, uns selbst und unsere Städte zu erschaffen und immer wieder neu zu erschaffen, ist meiner Ansicht nach eins der kostbarsten und dennoch am meisten vernachlässigten unserer Menschenrechte. Wie sollen wir dieses Recht also am besten in Anspruch nehmen?“¹

¹ David Harvey, *Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution*, Aus d. Engl. v. Yasemin Dinçer, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013; (Orig. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, 2012), S. 28.

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung.....	6
1. FRAGESTELLUNG	1
2. THEORIE UND METHODE.....	2
3. HYPOTHESEN.....	4
4. FORSCHUNGSSTAND	5
5. FORMALE GESTALTUNG DER VORLIEGENDEN ARBEIT	6
II. Theoretischer Teil: Gentrification	7
1. ETYMOLOGIE UND DEFINITIONEN	7
2. ZENTRALE CHARAKTERISTIKA UND SCHWERPUNKTSETZUNG INNERHALB DER GENTRIFICATIONSTHEORIE	12
3. DIE WELLE DER GENTRIFICATION	16
4. GENTRIFICATION UND GLOBALISIERUNG	17
5. METROPOLE, MEGACITY AND GLOBAL CITY	18
6. STADT-FILM BEZIEHUNG	20
III. Filmanalyse anhand der verfassten Hypothesen	24
1. EMPIRE ST. PAULI – von Perlenketten und Platzverweisen (2009)	24
1.1. Establishing Shot - Sichtbarmachung der gefilmten Stadt	25
1.2. Titelfrequenz von EMPIRE ST. PAULI.....	27
1.3. Die Identität des Stadtteils St. Pauli	28
1.4. „Die Erzählung der Identität“	31
1.5. „Zeitdimension des neuen Kapitalismus“	37
1.6. „Das Netzwerk gegen Gentrifizierung“	38
1.7. Ambivalente Realität	40
1.8. Die Geschichten einer Frau.....	41
1.9. „Obszönität“ im öffentlichen Raum	43
1.10. Das Netzwerk „Recht auf Stadt“ in Hamburg	46
1.11. <i>Die Sinfonie der Großstadt</i> und ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen	48

2. ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen (Orig. Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir 2011).....	49
2.1. Anfangssequenz und Kapitelunterteilung.....	51
2.2. Film im Film	54
2.3. Kapitel 1: Die Global City	57
2.4. Kapitel 2: Die Dynamik des Systems	62
2.5. Kapitel 3: Die 3. Brücke	63
2.6. Kapitel 4: Das Modell (anti-) sozialer Wohnungsbau	65
2.7. Letztes Kapitel: Das Viertel.....	66
2.8. Überleitung zu der letzten Analyse des Films MY BROOKLYN.....	68
3. MY BROOKLYN (2012).....	68
3.1. Anfangseinstellungen	71
3.2. Inhaltliche Grundlagen für MY BROOKLYN	73
3.3. Wesentliche Strukturmerkmale.....	75
3.4. City Planning Commission Hearing 2004	79
3.5. MY BROOKLYN und weitere Filme über New York.....	83
3.6. MY BROOKLYN, OUR CITY!	84
IV. Resümee	87
V. Quellenverzeichnis	92
1. BIBLIOGRAFIE	92
2. ONLINE-DOKUMENTE	95
3. FILMOGRAFIE	99
4. WEBSEITEN DER BEHANDELTEN FILME	99
5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS	99
6. WEITERFÜHRENDE LITERATUR	100
VI. Abstract	101
CV Anna Wuzella	102

I. Einleitung

In der folgenden Arbeit möchte ich mich mit drei Gegenwarts-Dokumentationen auseinandersetzen, die sozioökonomische Veränderungen in den Städten New York, Istanbul und Hamburg ins Zentrum ihrer gezeigten Werke stellen. EMPIRE ST. PAULI – von Perlenketten und Platzverweisen (2009) von Irene Bude und Olaf Sobczak, ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen² (2011) von Imre Azem und MY BROOKLYN (2012) von Kelly Anderson. In diesem städtischen Strukturwandel nimmt der aus der Stadtsoziologie stammende Begriff der Gentrification eine zentrale Rolle ein. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden die Filmtitel in abgekürzter Form verwendet und auf die mehrmalige Nennung der Filmuntertitel verzichtet.

1. FRAGESTELLUNG

FilmmacherInnen aus unterschiedlichen Städten der Welt bringen ihren Unmut über die bestehenden globalen Verflechtungen anhand dokumentarischer Beiträge zum Ausdruck. Doch was verbindet diese Unruhen miteinander? Wo liegen die Berührungspunkte zwischen den Prozessen der Gentrification in New York, Istanbul und Hamburg? In jeder Stadt gibt es unterschiedliche Auslöser für sozioökonomischen Strukturwandel, doch trotzdem gibt es eine Gemeinsamkeit. Es geht letztendlich immer um das Aufbrechen bestehender wirtschaftlicher, politischer und sozialer Strukturen.

BürgerInnen möchten ein Mitspracherecht in ihrer eigenen Stadt, da sie sich auch als Teil dieser begreifen und stellen den Anspruch auf ein „Recht auf Stadt“. Dieser Ausspruch stammt aus dem gleichnamigen Buch *Le droit à la ville* (dt. *Recht auf Stadt*) von dem französischen Philosophen und Soziologen Henri Lefebvre. Durch den Film ist es möglich, diese urbanen Entwicklungen dokumentarisch festzuhalten und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Die Filme konservieren die Zeit und beeinflussen durch ihre weitreichende Präsenz möglicherweise auch unmittelbar einen Teil der

² Originaltitel Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir. Die englische Bezeichnung ist: Ecumenopolis: City Without Limits. Für die Arbeit wird der deutsche Titel verwendet.

Zukunft. Die Filme beschreiben in dokumentarischer Form die urbanen Aufstände in den einzelnen Städten. Das greifbare Konfliktfeld ist dabei der städtische Raum, in dem Kommunikation stattfindet.

Für die Fragestellung werden zwei Hauptaspekte verwendet.

- Wie wird die Realität anhand filmischer Mittel in dem Film dargestellt? Hier geht es um die Frage, wie formal-ästhetische und inhaltliche Strategien mit der Darstellungsform über die Gentrification zusammenhängen und im Film sichtbar gemacht werden. Um es noch einmal mit anderen Worten auszudrücken: Wie zeigen die Filme EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN die Städte Hamburg, Istanbul und New York?
- Inwieweit wirkt der Film auf die Realität zurück? Dabei geht es unter anderem um die Frage, wie der Film von den ZuschauerInnen rezipiert wird. Zusätzlich sollen dafür sekundäre Texte wie Filmrezensionen, Pressemitteilungen, Aussagen der RegisseurInnen über ihre dokumentarischen Werke miteinbezogen werden.

2. THEORIE UND METHODE

Die Stadt produziert sich aus einem Konglomerat unterschiedlicher Bereiche wie der Geografie, der Soziologie, der Architektur, der Raumplanung, der Wirtschaft, der Politik, der Kultur, der Kunst, um nur einige zu nennen. Diese divergierenden Disziplinen sind immer miteinander verknüpft und bilden erst aus ihrer Kombination heraus urbanes Leben. Der Dokumentarfilm vermag zumindest einen Teil dieser realen Welt darzustellen, beziehungsweise sich mit dieser auseinanderzusetzen. Laut dem schottischen Dokumentaristen John Grierson gibt es vier Grundelemente, die den Dokumentarfilm vom Spielfilm abgrenzen. Der Dokumentarfilm fungiert unter anderem als „eine soziale Referenz der Interpretation der Wirklichkeit: Ein D. müsse eine kritische Intention haben, nämlich dem Zuschauer die gezeigten Prozesse oder die

Komplexität der Gesellschaft erklären.“³ Dieser Ansicht von Gierson ist zuzustimmen, auch wenn sein Anspruch an den Dokumentarfilm damit sehr hoch ist. Dokumentarfilme beschäftigen sich meist mit sozialkritischen Fragen der Gesellschaft und machen diese durch formal-ästhetische Aspekte und eine dramaturgische Form zugänglich. So verwende ich auch die von Gerhard Lampe angeführte engere Definition von Dokumentarfilm für meine Arbeit.

„Im engeren Sinn ist D. ein Filmgenre, das sich aus der Gattung dokumentarischer Materialien (Dokumentationen, Wochenschauen, Nachrichtenfilme, Kulturfilme, Feature, Reportagen u.a.) heraushebt und unter ästhetischen, dramaturgischen und technischen Aspekten eine besondere Geschichte aufweist, die stets Auseinandersetzungen mit gesellschaftlichen, sozialen, politischen und künstlerischen Themen intendiert und in eigenen medienspezifischen Diskursen problematisiert und unter diesen Aspekten auch Gegenstand von Filmtheorien ist.“⁴

Als theoretische Grundlage benütze ich Schriften aus hauptsächlich zwei unterschiedlichen Bereichen: der Stadtentwicklung und des Dokumentarfilms. Dafür werden die Theorien einiger großer UrbanistenInnen als erklärende Ausgangspunkte für wachsende urbane Ungleichheiten mit besonderem Augenmerk auf das Phänomen der Gentrification in den Mittelpunkt gestellt. Die Soziologin Ruth Glass, die den Begriff Gentrification in den 1960er Jahren geprägt hat und der marxistische Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre, nehmen dafür eine tragende Rolle ein. Lefebvres Theorien beziehungsweise Forderungen wurden unter anderem von den Geographen David Harvey, Neil Smith und Peter Marcuse aufgegriffen und weiterentwickelt. Weitere wichtige Persönlichkeiten sind die beiden Soziologen Manuel Castells und Richard Sennett. Urbane Theorien bilden somit die Grundlage für eine Analyse der verwendeten Dokumentarfilme.

³ Gerhard Lampe, „Dokumentarfilm“, *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 68-72, hier: S. 69.

⁴ Lampe, „Dokumentarfilm“, S. 68.

3. HYPOTHESEN

Den Kern meiner Arbeit bilden folgende Hypothesen:

- Die Filme EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN bauen unter der Verwendung unterschiedlicher filmischer Mittel ein spezifisches Bild der gezeigten Städte auf. Jede dargestellte Stadt hat einen persönlichen Charakter, der durch die behandelten Filme inhaltlich und formal dargestellt wird. Es gibt in den untersuchten Filmen eine Stadt-Film Beziehung.
- Unter der Verwendung filmischer Mittel und stadtspezifischer Alltagssignale werden Hamburg, Istanbul und New York im Dokumentarfilm dargestellt. Die städtische Identität wird anhand stadtypischer Utensilien, wie Verkehrsschildern, anderen Teilen der Straßenausstattung, stadtspezifischen Geräuschen und auch durch die Verwendung der Sprache der interviewten BewohnerInnen im Film sichtbar gemacht. Der Charakter dieser Städte gewinnt somit durch die identifikatorischen Mittel an Bedeutung und gibt Einblick in urbane Prozesse der gezeigten Städte.
- Jeder/jede FilmemacherIn entwickelt eine eigene filmische Sprache, die im übertragenen Sinn als eine persönliche Handschrift im Film sichtbar wird.
- Die filmisch/dokumentarischen Arbeiten leisten einen positiven Beitrag zu einer demokratischeren Gesellschaft. Durch ihre Medienpräsenz können die Filme Auslöser für politische, wirtschaftliche und soziale Debatten sein und überschreiten somit den filmischen Raum. Zuerst wird ein Teil der Realität im Film dargestellt und in weiterer Folge wirkt diese wieder auf die Realität zurück. Dementsprechend könnte von einer Rückkopplung zwischen Realität und Film gesprochen werden.

Um diese Hypothesen zu bestätigen beziehungsweise zu widerlegen, wird eine formal-ästhetische und inhaltliche Analyse der ausgewählten Dokumentarfilme durchgeführt. Das Hauptaugenmerk bei der Filmanalyse zielt darauf ab, die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede der Filme herauszuarbeiten. Dafür werden sowohl einzelne Sequenzen

als auch der gesamte Filmaufbau untersucht. Da die Filme in einem kulturellen Kontext gedacht werden sollen, bildet den Kern meiner Auseinandersetzung ein interdisziplinärer Zugang, der die Schnittstelle von Dokumentarfilm und Stadtentwicklung untersucht und zu interpretieren versucht.

4. FORSCHUNGSSTAND

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schnittfeld zwischen Dokumentarfilm und Stadtentwicklung ist gegeben. Eine inhaltliche Verbindung dieser Richtungen findet zwar statt, hat sich jedoch nicht zu einem eigenständigen „Genre des Stadtfilms“ entwickeln können.

„Trotz vieler Bemühungen gibt es kein Genre des Stadtfilms. Auch die Filme, die Berlin zu ihrem Thema machen und die in dieser Stadt spielen, lassen sich nicht zu einem Genre zusammenfassen. Zu vielgesichtig sind die Geschichten, zu unterschiedlich die Erzählweisen, als daß sie sich in einem Genre konventionalisieren lassen.“⁵

Nach meiner Recherche fand ich viele Bücher, die sich mit Stadt im Film beschäftigen. Dennoch sind diese Werke meist auf den Spielfilm konzentriert und es steht oft mehr die Architektur als das soziale Gesamte im Vordergrund. Der Zusammenhang von Dokumentarfilm und urbanen Prozessen in unterschiedlichen Städten der Welt in wissenschaftlichen Diskursen hat sich erst in den letzten Jahren des noch jungen 21. Jahrhunderts verdichtet. Obwohl der Begriff Raum seit den 1980er Jahren in den Kultur- und Sozialwissenschaften, unter dem „Spatial Turn“, einen beträchtlichen Aufschwung in theoretischen Debatten erfährt. Der Raum, für mich besonders entscheidend der städtische Raum, der Raum der Kommunikation, wird als möglicher Ort für Erklärungen von sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Phänomenen betrachtet, dessen Theorien trotzdem nur unzureichend in Beziehung zum Dokumentarfilm untersucht werden, was sich nun die folgende Arbeit zur Aufgabe stellt.

⁵ Knut Hickethier, „Kino Kino“, *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*, Hg. Eberhard Knödler-Bunte/Knut Hickethier, Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1987, S. 148.

Werden die Begriffe Dokumentarfilm und Stadtentwicklung getrennt voneinander betrachtet, dann ergibt sich ein unüberschaubares Spektrum an Literatur in diesen Bereichen oder auch spezifischer in den Theorien über Gentrification. Wenn in der Kombination von Dokumentarfilm und Stadtentwicklung der zweite Begriff durch Globalisierung ersetzt wird, ergeben sich einige weitere Treffer in der Suche nach brauchbarer Literatur. Unter anderem die Arbeit *We Shoot the World. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung* von Julia T.S. Binter.

5. FORMALE GESTALTUNG DER VORLIEGENDEN ARBEIT

Um in meiner Arbeit bestimmte Aussagen und Fakten anschaulicher darstellen zu können, möchte ich zusätzlich Standfotos bzw. Schlüsselszenen aus den Dokumentarfilmen in den Text miteinbinden, um das Beschriebene durch den visuellen Zusatz noch anschaulicher erklären zu können. Des Weiteren sollen diese Abbildungen der einzelnen Filme den LeserInnen ein urbanes Verständnis vermitteln, das schlussendlich zu einem besseren Gesamtbild beitragen sollte. In der abschließenden Zusammenfassung werden die Ergebnisse verglichen und deren Gemeinsamkeiten beziehungsweise Unterschiede herausgearbeitet.

II. Theoretischer Teil: Gentrification

1. ETYMOLOGIE UND DEFINITIONEN

Im Folgenden soll auf den Begriff der Gentrification genauer eingegangen werden. In diesem Kapitel kann keine vollständige Theorie der Gentrification dargestellt werden, da es den Umfang der Arbeit sprengen würde. Die Beschäftigung soll vielmehr ein grundlegendes Verständnis für diesen Prozess verdeutlichen und die zentralen Debatten darstellen. Für meine Arbeit verwende ich ausschließlich den englischen Begriff Gentrification und nicht die deutsche Bezeichnung Gentrifizierung, da ich mich auf hauptsächlich englischsprachige Literatur beziehe. Darüber hinaus hat sich der englische Begriff bereits in den meisten deutschsprachigen Abhandlungen über Gentrification eingebürgert. Auch für den Begriff Gentrifizierer verwende ich nicht die deutsche Bezeichnung, sondern das englische Wort Gentrifier. Etymologisch kommt der Begriff Gentrification von dem englischen Wort „gentry“ und bedeutet niedriger Adel. Da der Adel im deutschsprachigen Bereich mit dem Ende der Habsburgermonarchie 1919 aufgehoben wurde, kann „gentry“ im heutigen Sprachgebrauch mit die Wohlhabenden oder die (Neu)reichen beziehungsweise mit der Mittel- und Oberschicht übersetzt werden. Das Wort „gentry“ kann ohne weitere Erklärungen weder als negativ noch als positiv bezeichnet werden. Vielmehr ist es eine neutrale Bestimmung. In der Zusammenführung zu dem Wort Gentrification wird es jedoch einer spezifischen Bedeutung untergeordnet. „Gentry“ bekommt eine negative Konnotation verpasst und beschreibt die Verdrängung der Unterschicht oder dem ärmeren Bevölkerungsanteil einer Stadt durch die wohlhabendere Schicht als Resultat einer städtebaulichen Aufwertung eines Viertels. Aufwertung bedeutet hier nicht nur die Renovierung von sanierungsbedürftigen Gebäuden, was nicht tendenziell als negativ betrachtet werden muss, jedoch unterliegt diese Aufwertung einer neoliberalen Stadtentwicklung. Um mehr Gewinn zu erwirtschaften, werden die renovierten Häuser teurer und gleichzeitig für viele Menschen nicht mehr leistbar. Zusätzlich ist zu beachten, dass die Einteilung in ärmere und reichere Bevölkerungsschichten, vor allem in amerikanischen Städten,

auch mit der Hautfarbe zu tun hat und hauptsächlich in eine farbige Unterschicht und eine weiße Oberschicht eingeteilt wird.

Das Thema der Gentrification hat seit dem späten 20. Jahrhundert eine zentrale Rolle in der Stadtsoziologie eingenommen. Ende der 1970er Jahre wurden die ersten Arbeiten über die Ursachen und den Verlauf von Gentrification in Nordamerika, unter anderem von Neil Smith, Dennis Gale und Phillip Clay veröffentlicht. In dem Buch *Gentrification. Theorien und Forschungsergebnisse* (1996) schreiben Jürgen Friedrichs und Robert Kecskes, dass die Auseinandersetzung mit diesem Prozess in europäischen Städten erst viel später zu beobachten ist. Dieser Ansicht kann nicht zugestimmt werden, da die britische Soziologin Ruth Glass den Begriff Gentrification im Jahr 1964 geprägt hat, indem sie ihn das erste Mal in ihrer Publikation „London, Aspects of Change“ (1964) verwendete, um auf soziale Veränderungen in dem Londoner Stadtteil Islington aufmerksam zu machen. „Once this process of ‘gentrification’ starts in a district, it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed.“⁶ Somit findet bereits zu Beginn der Begriffsbestimmung von Gentrification eine theoretische Auseinandersetzung, anhand von lokal beobachteten urbanen Umstrukturierungsprozessen am Beispiel der europäischen Stadt London ihren Ursprung. In Anlehnung an die Aussage von Jürgen Friedrichs und Robert Kecskes ist jedoch festzustellen, dass die ersten deutschen Studien zu dieser Thematik erst Ende der 1990er Jahre erschienen. Unter anderem wird in der deutschsprachigen Literatur das Werk *Gentrification in der inneren Stadt von Hamburg. Eine empirische Untersuchung des Wandels von drei Wohnvierteln* (1988) von den beiden Stadtsoziologen Jens S. Dangschat und Jürgen Friedrichs dazu gezählt.

Außerdem gilt es festzuhalten, dass Gentrification bereits vor der Definition ein in Städten nachweisbares Phänomen darstellte. Bereits in früheren Jahrhunderten kann von einer Verdrängung von BewohnerInnen gesprochen werden, doch in der heutigen Form hat sie in den Sechziger Jahren begonnen. Darüber hinaus wird vermutet, dass Ruth Glass den Begriff „gentrified“ schon früher in einer unveröffentlichten Studie über

⁶ Ruth Glass, „Aspects of Change“, *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, New York: Routledge 2010, S. 19-30, hier: S. 22-23.

North Kensington aus dem Jahr 1959 verwendet haben soll. In ihrem Text „Aspects of Change“, wird jedoch auch deutlich, dass Glass einen Mangel an Wissen über die Gentrification in den Vereinigten Staaten hat. „While the cores of other large cities in the world, especially of those in the United States, are decaying, and are becoming ghettos of the ‘underprivileged’, London may soon be faced with an embarras de richesse, in her central area – and this will prove to be a problem, too.“⁷ Neil Smith beschreibt in *A Short History of Gentrification*, dass dieser Prozess nicht auf ein bestimmtes Land oder einen Kontinent begrenzt ist, sondern weltweit passiert. „Even outside the most developed continents – North America, Europe and Australasia – the process has begun to take place.“⁸

In den 1970er Jahren war die Weltwirtschaft erneut in einer Rentabilitätskrise und stellte den verfolgten Weg der 1950er und 1960er Jahre in Frage. Anstelle einer zentralen Wirtschaftsplanung sollte ein „Marktsozialismus“ aufgebaut werden, der als Neoliberalismus bezeichnet wurde.

„Der Neoliberalismus ist zunächst einmal eine Theorie politisch-ökonomischen Handelns, die davon ausgeht, dass man den Wohlstand der Menschen optimal fördert, indem man die individuellen unternehmerischen Freiheiten und Fähigkeiten freisetzt, und zwar innerhalb eines institutionellen Rahmens, dessen Kennzeichen gesicherte private Eigentumsrechte, freie Märkte und freier Handel sind. Die Rolle des Staates besteht darin, einen institutionellen Rahmen zu schaffen und zu erhalten, der solchem Wirtschaftshandeln angemessen und förderlich ist.“⁹

Mit dem Neoliberalismus wurde Privatisierung, Deregulierung und der „Rückzug“ des Staates zur Regel. Zwei der bekanntesten Persönlichkeiten, die den Neoliberalismus zum Leitbild ihrer ökonomischen Praxis machten, waren Margaret Thatcher und Ronald Reagan, die auch noch im weiteren Verlauf, bei den Wellen der Gentrification, erwähnt werden. Doch kam es zu keiner neoliberalen Wende. David Harvey beschreibt in seinem Buch *Kleine Geschichte des Neoliberalismus* (Orig. *A brief history of Neoliberalism* 2005) als Erster dass der Neoliberalismus von Beginn an ein

⁷ Glass, „Aspects of Change“, S. 23.

⁸ Neil Smith, „A Short History of Gentrification“, *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, New York: Routledge 2010, S. 31-36, hier: S. 34.

⁹ David Harvey, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Aus d. Engl. v. Niels Kadritzke, Zürich: Rotpunktverlag 2007; (Orig. *A brief history of Neoliberalism* 2005), S. 8.

Herrschaftsprojekt der oberen Klasse war und dass soziale Ungerechtigkeit den Zweck darstellte, um die Macht einer Elite wiederherzustellen. Zusätzlich beschreibt er, dass der Staat dennoch eine zentrale Rolle einnimmt und nur eine radikale Veränderung, kein Rückzug staatlicher Institutionen stattfand. Diese wirtschafts-politischen Entwicklungen hatten natürlich eine Auswirkung auf den Prozess der Gentrification, worauf im weiteren Verlauf eingegangen wird.

Seit über vierzig Jahren gibt es eine konstante wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Begriff der Gentrification, der von verschiedenen TheoretikerInnen auf unterschiedliche Weise definiert wird. Ruth Glass identifiziert Gentrification als einen komplexen städtischen Prozess, der letztendlich die Verdrängung der Arbeiterklasse durch eine gehobene Mittelschicht bedeutet. Immobilienpreise steigen durch die Sanierung von alten Wohnungen an und diese werden danach meist von Miet- in Eigentumswohnungen umgewandelt, die für eine untere Schicht nicht mehr leistbar sind. Eine der früheren Definitionen stammt von Neil Smith, die an die Beschreibung von Ruth Glass aus dem Jahr 1964 anknüpft. „Gentrification is the process of converting working class areas into middle-class neighborhoods through the rehabilitation of the neighborhood’s housing stock.“¹⁰ In einer späteren Schrift geht Neil Smith noch genauer auf den Begriff „rehabilitation“ ein und weist darauf hin, dass auch einige andere Bezeichnungen verwendet werden, um sich auf den Prozess der Gentrification zu beziehen. Mit „Rehabilitation“ beschreibt Smith nicht die Sanierung von alten Strukturen, sondern die Errichtung neuer Gebäude auf bereits bebauten Grundstücken.

„‘Revitalization’ and ‘renaissance’ suggest that the neighborhoods involved were somehow *de*-vitalized or culturally moribund. While this is sometimes the case, it is often true that very vital working class communities are *de*-vitalized through gentrification.“¹¹

¹⁰ Neil Smith, “Toward a Theory of Gentrification. A Back to the City Movement by Capital, not People“, *Journal of the American Planning Association*, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01944367908977002>, 26.11.2007, S. 538-548, hier: S. 547, Zugriffsdatum: 29.07.2014.

¹¹ Neil Smith, “Gentrification and Uneven Development“, *Economic Geography* Vol. 58/No. 2, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/143793?uid=3737528&uid=2&uid=4&sid=21104259147237>, April 1982, S. 139-155, hier: S. 139, Zugriffsdatum: 29.07.2014.

Auch Jens Dangschat und Jörg Blasius gehen weiter auf den Begriff Gentrification ein und zählen einige Begriffe wie: „(urban) reinvasion, (inner-city) revitalization, neighborhood renewal, neighborhood reinvestment, middle-class resettlement“¹² auf, die synonym verwendet werden.

Um ein genaueres Bild über die unterschiedlichen Definitionsversuche zu bekommen, werden zwei weitere Auslegungen dargestellt. So definiert Chris Hamnett Gentrification als ein

„simultaneously a physical, economic, social and cultural phenomenon. Gentrification commonly involves the invasion of middle-class or higher-income groups of previously working-class neighborhoods or multi-occupied, ‘twilight areas’ and the replacement or displacement of many of the original occupants. It involves the physical renovation or rehabilitation of what was frequently a highly deteriorated housing stock and its upgrading to meet the requirements of its new owners. In the process, housing in the areas affected, both renovated and unrenovated, undergoes a significant price appreciation. Such a process of neighborhood transition involves a degree of tenure transformation from renting to owning.“¹³

Die zweite Definition stammt aus der fünften Ausgabe des Lexikons *The Dictionary of Human Geography*.

„Middle class settlement in renovated or redeveloped properties in older, inner-city districts formerly occupied by a lower income population. The process was first named by Ruth Glass, as she observed the arrival of the ‘gentry’ and the accompanying social transition of several districts in central London in the early 1960s. A decade later, broader recognition of gentrification followed in large cities such as London, San Francisco, New York, Boston, Toronto and Sydney undergoing occupational transition from an industrial to a POST-INDUSTRIAL economy. But more recently gentrification has been identified more widely, in smaller urban centres, in Southern and Eastern Europe and also in some major centres in Asia and Latin America.“¹⁴

¹² Jörg Blasius/Jens S. Dangschat, “Die Aufwertung innenstadtnaher Wohngebiete. Grundlagen und Folgen“, *Gentrification. Die Aufwertung innenstadtnaher Wohnviertel*, Hg. Jörg Blasius/Jens S. Dangschat, Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 1990, S. 11-31, hier: S. 11.

¹³ Chris Hamnett, “The Blind Man and the Elephant. The Explanation of Gentrification“, *Urban Housing for the Better-Off. Gentrification in Europe*, Hg. Jan van Weesep/Sako Musterd, Utrecht: Stedelijke Netwerken 1991, S. 30-51, hier: S. 32.

¹⁴ Derek Gregory/Ron Johnston/Geraldine Pratt/Michael Watts/Sarah Whatmore (Hg.), *The Dictionary of Human Geography. 5th Edition*, Malden: Wiley-Blackwell 2009, S. 273-274.

Diese beiden Definitionen trennen Jahrzehnte von einander. Die von Hamnett dargestellte Bestimmung im Jahr 1984 wird von ihm in einem späteren Aufsatz in 1991 erneut zitiert, somit lässt sich innerhalb seiner Forschung eine Konstante feststellen. Hamnett verdeutlicht, dass es ein über mehrere Bereiche des Lebens übergreifendes Phänomen ist und sich gleichzeitig auf wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Ebene ereigne, wobei er auch den Übergang von Vermietung zu Besitz verdeutlicht. Die Beschreibung aus dem Lexikon von 2009 definiert Gentrification als einen globalen urbanen Prozess, der kleine und größere Zentren der Welt ergreift.

2. ZENTRALE CHARAKTERISTIKA UND SCHWERPUNKTSETZUNG INNERHALB DER GENTRIFICATIONSTHEORIE

Nach Jahrzehnte langen wissenschaftlichen Untersuchungen sind einige zentrale Charakteristika über den Begriff der Gentrification festzustellen. WissenschaftlerInnen bestätigen, dass Zeit, Ort und Stadium der Gentrification variieren. Die meisten Ansichten stimmen auch einer zu beobachtenden Veränderung der Infrastruktur, der Kultur und dem lokalen „social character“¹⁵ zu. Der Zufluss von Kapital und die daraus resultierende Vertreibung der Arbeiterklasse durch eine wohlhabendere Schicht sind beherrschende Argumentationsstränge in unterschiedlichen Debatten. Die meisten stimmen auch darüber ein, dass die bestehende Regierungspolitik, die wachsende Wirtschaft und auch die Veränderung von nordamerikanischen und westeuropäischen Industriestädten zu Dienstleistungs- und Wirtschaftszentren, sowie die Reifung der Baby-Boom Generation in den 1970er und 1980er Jahren die Gentrification fördert.¹⁶ Die Definition der Anthropologin Gina Perez verbindet einige zentrale Merkmale der Gentrification.

„an economic and social process whereby private capital (real estate firms, developers) and individual homeowners and renters reinvest in fiscally neglected neighborhoods through housing rehabilitation, loft conversions, and the construction of new housingstock. Unlike urban renewal, gentrification is a gradual process, occurring one building or block at a time, slowly reconfiguring the neighborhood landscape of consumption and residence by displacing poor and workingclass

¹⁵ Glass, „Aspects of Change“, S. 23.

¹⁶ Vgl. Japonica Brown-Saracino, „Overview: The Gentrification Debates“, *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, S. 1-9, hier: S. 12.

residents unable to afford to live in 'revitalized' neighborhoods with rising rents, property taxes, and new businesses catering to an upscale clientele.“¹⁷

Dennoch bleibt festzuhalten, dass sich die Definitionen unterschiedliche Schwerpunkte setzten und die Überlegungen eng an die Frage geknüpft sind, nach welchen Kriterien Gentrification definiert werden kann. Hierbei geht es darum festzustellen, ob der Prozess nach den Ursachen oder den Auswirkungen bestimmt wird. Die meiste Literatur beschäftigt sich mit dem stattfindenden Prozess und dessen Auswirkungen: „the socioeconomic and cultural characteristics of immigrants, displacement, the federal role in redevelopment, benefits to the city, and creation and destruction of community.“¹⁸ Darüber hinaus beschäftigen sich einige Untersuchungen mehr mit der Vertreibung der Unterschicht, während andere sich mehr mit den infrastrukturellen Veränderungen auseinandersetzen. Weniger WissenschaftlerInnen beschäftigen sich mit den historischen Gründen und den Ursachen für eine Entstehung dieses Prozesses. Neil Smith beschreibt diese bevorzugte Untersuchung durch die selbstverständlichen Gegebenheiten der Ursachen. Smith teilt diese in zwei Kategorien ein: „cultural and economic“¹⁹.

Mit „Cultural“ bestimmen viele TheoretikerInnen, dass junge Menschen aus der Mittel- und Oberschicht ihren Lebensstil im Vergleich zu ihren früheren Generationen ändern. Viele heiraten erst später oder lassen sich wieder scheiden, zusätzlich bekommt diese neue Mittel- und Oberschicht weniger Kinder und ein sesshafter Lebensstil ist kein gewünschtes Ziel mehr, beziehungsweise erst zu einem viel späteren Zeitpunkt. In früheren Generationen wurde ein starker Zuwachs an BewohnerInnen in einzelnen Vororten verzeichnet, während sich in den 1970er Jahren ein Wiederaufleben der Innenstadt abzeichnet und somit auch das Konsumverhalten nachhaltig verändert. Das hat zur Folge, dass das Muster von Konsum das Muster der Produktion beeinflusst.²⁰ „Inner-city resurgence is an example of this new emphasis on consumption.“²¹ Mit „Economic“ wird auf die unterschiedlichen Faktoren der ansteigenden Kosten für

¹⁷ Gina Perez, 2004; zitiert nach: Japonica Brown-Saracino (Hg.), *The Gentrification Debates. A Reader*, New York: Routledge 2010, S. 12-13.

¹⁸ Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 85.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Vgl. Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 85-86.

²¹ Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 86.

Neubauten und Nebenkosten in den äußeren Bezirken eingegangen. Die Preise für Neubauten außerhalb des Stadtzentrums stiegen drastisch an und die Renovierungen von Wohnungen in der Innenstadt wurden als Gewinn bringender eingestuft. Außerdem interpretieren viele ForscherInnen die hohen ökonomischen Kosten von PendlerInnen, darunter die stark steigenden Kosten für Benzin von Privatautos, die wachsenden Kosten für öffentliche Verkehrsmittel und die Nähe zum Arbeitsplatz, als weitere Gründe für den Zuwachs in der Innenstadt.²²

Die Gentrification wird somit als eine Änderung von Präferenzen beschrieben und in der Literatur als „back to the city movement“ bezeichnet. Die Mittel- und Oberschicht ziehen aus den Vorstädten in das Zentrum der Stadt wie die „Gentrification Projects“ in den 1960er und 1970er Jahren in Philadelphia's Society Hill oder Washington's Capitol Hill²³ zeigen.²⁴ Eine Unklarheit die sich in diesen Behauptungen zeigt, ist die Frage, ob die Gentrifiers überhaupt desillusionierte VorstädterInnen sind beziehungsweise wodurch diese klare Annahme festgemacht wird. „I have seen no study of how many suburbanities were actually brought back by urban-renewal projects.“²⁵ Diese Aussage wurde 1968 von Herbert Gans getätigt, kurz bevor eine solche Studie über Philadelphia's Society Hill und andere sanierte Nachbarschaften heraus kam. Letztendlich brachte das Ergebnis dieser Untersuchung, dass nur ein kleiner Anteil der Gentrifiers aus der Vorstadt zurückkam. „[...] 14 percent in the case of Society Hill, compared with 72 percent who moved from elsewhere within the city boundaries. A statistical breakdown of this latter group suggests that of previous city dwellers, 37 percent came from Society Hill itself, [...]“²⁶. Die restlichen Gentrifier der weißen Mittel- und Oberschicht kamen aus anderen Teilen der Stadt. Auch in anderen Stadtteilen wurden ähnliche Resultate festgestellt. Dies verdeutlicht eine Zusammenführung von dieser sozialen Bevölkerungsgruppe in der Stadt und nicht eine

²² Ibid.

²³ Society Hill ist ein Stadtviertel in Philadelphia, in dem ab den 1950er Jahren die Stadtverwaltung Renovierungsarbeiten zum Erhalt historischer Gebäude durchführte und neue Besitzer fand. Innerhalb von 10 Jahren wurde der Ort zu der historischsten Meile der Nation, mit BewohnerInnen aus der Mittel- und Oberschicht. Washington's Capitol Hill, das größte historische Wohnviertel von Washington, stellt ein Phänomen des privaten Marktes der 1970er Jahre dar.

²⁴ Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 86.

²⁵ Herbert Gans, *People and Plans. Essays on Urban Problems and Solutions*, New York: Basic Books 1968, S. 287.

²⁶ Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 86.

Rückkehr vom Stadtrand. Neil Smith möchte dennoch nicht die angenommene Hypothese über die Gentrifier widerlegen, jedoch sollte diese auf ihre bestehende Limitierung neu überdacht werden. Gentrification kann damit nicht auf das reine Konsumverhalten der Gentrifiers zurückgeführt werden. Eine breitere Erklärung für diesen Prozess beinhaltet beide Seiten: die des Konsum und der Produktion. Neil Smith stellt zusätzlich fest, dass Gentrification nicht durch Aktionen der Gentrifiers erklärt werden kann, ohne die Rolle der Regierung, der Hausbesitzer, der StadtplanerInnen, der ImmobilienmarklerInnen, und der MieterInnen zu berücksichtigen. Kulturelle Entscheidung und Verbraucherpräferenzen können somit nicht als alleinige Indikatoren für eine Erklärung der Gentrification gesehen werden. Zusätzlich beschränkte sich diese Untersuchung auf Städte in den Vereinigten Staaten und kann nicht für andere Städte der Welt übernommen werden. Jede Stadt und zum Beispiel auch europäische Städte haben eine andere städtische Struktur, in denen das Verhältnis von Innenstadt und Vorort nicht mit einer US-amerikanischen verglichen werden kann. Dennoch ist die Beziehung zwischen Produktion und Konsum als eine Symbiose zu betrachten, in der die Produktion dominiert. Neil Smith verdeutlicht, dass trotz dieser Feststellung die Verbraucherpräferenz und Nachfrage im Fall von Society Hill erstellt werden kann, da Werbung der wichtigste Faktor für die Erzeugung einer Nachfrage ist. Somit bleibt die Frage danach, wie der eigentliche Prozess eingeleitet wird an zweiter Stelle und die Verbraucherpräferenz und Nachfrage an erster Stelle. Damit leitet Neil Smith zu einer weiteren wichtigen Fragenstellung hin. „A theory of gentrification must therefore explain why some neighborhoods are profitable to redevelop while others are not. What are the conditions of profitability?“²⁷ Um diese Frage in Ansätzen beantworten zu können, muss der Kontext von Kapitalanlage und Stadtentwicklung untersucht werden. In diesem Zusammenhang nehmen die ökonomischen Modelle der Rent Cap nach Smith und der Value Cap nach Hamnett und Randolph eine wichtige Rolle ein, auf die wegen einer anderen Schwerpunktsetzung in dieser Arbeit nicht genauer eingegangen werden kann.

²⁷ Smith, „Toward a Theory of Gentrification“, S. 88.

3. DIE WELLEN DER GENTRIFICATION

In dem Buch *Gentrification* (2007) von Loretta Lees, Tom Slater und Elvin Wyly werden drei Wellen nach Neil Smith und dem Geographen Jason Hackworth aus dem Jahr 2001 und eine zusätzliche vierte Welle der Gentrification beschrieben.

Die erste Welle dauert von 1968 bis 1973. In dieser Zeit konnte Gentrification in einzelnen Städten in Westeuropa und im Nordosten der USA, wie London und New York, als Einzelphänomen festgestellt werden. InvestorInnen kauften in schwach entwickelten Stadtvierteln Immobilien. Im Zuge dieser Investitionen kam es auch zu Entmietungen, die teilweise unter radikalen Bedingungen, wie das Abschalten von Strom und Gas oder die Demolierung von Wohnungen, die AltmietterInnen zu einer Abwanderung in andere Stadteile zwangen. **Die zweite Welle** wird der Zeit von 1978 bis in die 1990er Jahre zugeordnet und als „expansion and resistance“²⁸ bezeichnet. Die Gentrification verankerte sich, führte zu einem aggressiven Unternehmergeist und „was characterised by the integration of gentrification into a wider range of economic and cultural processes at the global and national scales.“²⁹ In keiner Stadt konnte dieser Prozess mehr verfolgt werden, als in New York, wo der Aufstieg zur Weltstadt, die Inflation des Immobilienmarktes und die aufkeimende alternative Kunstszene in SoHo, die international bekannt wurde und die Lower East Side diese Entwicklung vorantrieben. Ein rasantes Wachstum im Dienstleistungssektor in der Zeit von Reaganomics, der Wirtschaftspolitik in den USA unter dem Präsidenten Ronald Reagan, dem Thatcherismus, der Gesellschafts- und Wirtschaftspolitik der britischen Premierministerin Margaret Thatcher und der Computerisierung bringt zunehmend Jobs. Durch neue Formen in der Arbeitswelt wird oft keine industrielle Infrastruktur mehr benötigt und kann in inneren Stadtteilen angesiedelt werden. „For example, in the 1980s, Thatcherite urban regeneration focused on economic growth and used public funds to lever in largely undirected market investment, as exemplified by London's

²⁸ Loretta Lees/Tom Slater/Elvin Wyly (Hg.), *Gentrification*, New York: Routledge 2010, S. 175.

²⁹ Jason Hackworth/Neil Smith, „The Changing State of Gentrification“, http://www.urbancenter.utoronto.ca/pdfs/curp/Hackworth-Smith_Changing-St.pdf, 2000, S. 464-477, hier: S. 466-468.

Doclands”³⁰ Anfang der 1990er Jahre hat sich auf Grund der Rezession diese Entwicklung zunächst verlangsamt. **Die dritte Welle** findet seit circa 1993 statt und dauerte bis ungefähr 2001. Nach Hackworth sind in der dritten Welle vier Änderungen festzustellen.

„(1) corporate developers became the leading initiators of gentrification, less so pioneer gentrifiers; (2) federal and local governments were more open and assertive in facilitating gentrification; (3) anti-gentrification movements became more marginalized; and (4) gentrification was diffusing into more remote neighborhoods.”³¹

Somit ist in vielerlei Hinsicht die erhöhte Rolle des Staates eine entscheidende Veränderung in der Gentrification und erfolgt verstärkt als Modernisierung. Der Prozess breitet sich auch in Nachbarschaften aus, die sich nicht in der inneren Stadt befinden. Zusätzlich kann eine Inwertsetzung ganzer Stadteile beobachtet werden, wobei InvestorInnen und Politik eng zusammen arbeiten, um die Stadt für den globalen Wettbewerb attraktiv zu machen. Darüber hinaus fügten Lees, Slater und Wyly **eine vierte Welle** hinzu, die auch in der Abbildung zu sehen ist und auf das Jahr 2002 festgelegt wird. „This wave combines an intensified financialization of housing combined with the consolidation of pro-gentrification politics and polarized urban policies.”³² Gentrification wird immer mehr durch die Politik gefördert und nimmt eine entscheidende Rolle in globalen Entwicklungen der Kapitalmärkte ein. Anhand dieser Erläuterungen wird im Folgenden auf den Zusammenhang von Gentrification und Globalisierung eingegangen.

4. GENTRIFICATION UND GLOBALISIERUNG

In der Literatur über Gentrification und Globalisierung werden Gentrifiers als „emissaries of global capital flows“³³ beschrieben. So schreibt Ulrich Beck über die Globalisierung:

³⁰ S. Brownill, 1990; P. Ogden 1992; zitiert nach: Lees/Slater/Wyly (Hg.), *Gentrification*, S. 177.

³¹ J. Hackworth, 2002; zitiert nach: Lees/Slater/Wyly (Hg.), *Gentrification*, S. 178.

³² Lees/Slater/Wyly (Hg.), *Gentrification*, S. 179.

³³ Lees/Slater/Wyly (Hg.), *Gentrification*, S. 169.

„Globalisierung ermöglicht, was vielleicht im Kapitalismus latent immer galt, aber im Stadium seiner sozialstaatlich-demokratischen Bändigung verdeckt blieb: daß die Unternehmen, insbesondere die global agierenden, nicht nur eine Schlüsselrolle in der Gestaltung der Wirtschaft, sondern der Gesellschaft insgesamt innehaben – und sei es auch »nur« dadurch, daß sie der Gesellschaft die materielle Ressourcen (Kapital, Steuern, Arbeitsplätze) entziehen können.“³⁴

Rofe positioniert die Gentrifier als aufsteigende Elite in der globalen Gesellschaft mit der Erklärung „[t]he spatial occurrence of the gentrifying class in a number of prominent cities around the globe lends this group a global geography“³⁵. Damit kann deutlich eine Verbindung zwischen Gentrification und Globalisierung hergestellt werden. Globale AkteurInnen suchen einen Ort, um zu investieren, dies ist an dem Bau von neuen Villen und neuen Eigentümern zu erkennen, was auf Kosten der armen Bevölkerung passiert.

5. METROPOLE, MEGACITY AND GLOBAL CITY

Somit stellt sich hier auch die Frage, was macht eine Stadt aus? Eine Definition für die Großstadt bietet Lewis Mumford in seinem Buch *The City in History* (1961).

„Die neue Aufgabe der Großstadt ist es, der kleinsten Stadt noch die kulturellen Möglichkeiten zu vermitteln, die zur Einigkeit der Welt und zur Zusammenarbeit beitragen. Demnach sind gerade diejenigen Eigenschaften, derentwegen die Metropole den Menschen im Hinterland stets fremd und feindselig erschien, ein wesentlicher Teil der großstädtischen Funktion. Sie hat auf verhältnismäßig engem Bereich die Vielfalt und Verschiedenheit besonderer Kulturen zusammengeführt. Mindestens in symbolischer Anzahl findet man hier alle Rassen und Kulturen mit ihren Sprachen, Bräuchen, Trachten und kulinarischen Besonderheiten: hier sind sich, die Vertreter der Menschheit zum ersten Mal auf neutralem Boden begegnet. Die Komplexität und die kulturelle Vielfalt der Metropole repräsentieren die Mannigfaltigkeit und Komplexität der Welt insgesamt.“³⁶

Diese Bestimmung stammt aus dem Jahr 1961. In einer Stadt leben Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten und Kulturen, das macht eine Stadt auch

³⁴ Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung?. Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997, S. 14.

³⁵ M. Rofe, 2003; zitiert nach: Lees/Slater/Wyly (Hg.), *Gentrification*, S. 169-170.

³⁶ Lewis Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, Aus d. Engl. v. Helmut Lindemann, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979; (Orig. *The City in History*, 1961), S. 656.

aus. Städte gibt es schon seit der „vorchristlichen Antike“³⁷, diese hatten jedoch nicht immer einen internationalen Einfluss. Ab dem 16. Jahrhundert kamen wieder Städte hervor, die eine Schlüsselposition in der Einteilung des Raumes über nationale Grenzen hinaus innehatten. Ab dem Jahr 2000 leben mehr Menschen in Städten, als in ländlichen Gebieten. Es gibt ungefähr 372 „metropolitan areas“ wobei in circa 45 davon mehr als 5 Millionen Menschen leben.³⁸ Für den weiteren Verlauf der Arbeit ist es somit wichtig Begriffe, wie Metropole, Megacity und Global City die urbane Ansiedlungen bezeichnen, genauer zu definieren.

„Eine **Metropole** ist eine städtische Agglomeration mit einer Bevölkerung, welche die 1 Million Einwohner Marke überschreitet. Metropolen finden sich gleichermaßen in Industrie- und Entwicklungsländern.

Während sich 1900 lediglich 2 Millionenstädte in Entwicklungsländern befanden, ist heute die Mehrzahl der Metropolen in Drittweltländern vorzufinden.

Unter **Megacity** versteht man laut UN-Definition eine städtische Agglomeration mit mehr als 8 Millionen Einwohnern. Es handelt sich also um ein quantitatives Kriterium.

Globalcities meint Städte, die hinsichtlich ökonomischer Kriterien (Finanzmarkt, Produktion, Handel sowie Politik) in ihrer Bedeutung globale Knotenpunkte und Steuerungszentrale darstellen. Sie sind Kommandozentralen der Weltwirtschaft, sowie Schlüsselstandorte von Weltfinanz und quartären Serviceleistungen. Ihre Entstehung ist eng verknüpft mit dem Prozess der Globalisierung, welcher wiederum durch die neue Kommunikationstechnologien sowie weltweite wirtschaftspolitische Liberalisierungs- und Deregulierungsmaßnahmen entstanden. Ein weiterer wesentlicher Faktor ist die Entwicklung neuer Technologien.“³⁹

Der Begriff Global City wurde von der Stadtsoziologin Saskia Sassen in den 1990er Jahren geprägt und bezeichnet Städte, in denen sich die wichtigsten Finanzmärkte und transnationale Handelsgesellschaften befinden. Eine Voraussetzung für diese Entstehung war die Globalisierung.

³⁷ Jamil Claude, *Global Cities. Definition, Merkmale, und hierarchische Strukturen*, Norderstedt: Grin Verlag GmbH 2013, S. 3.

³⁸ Vgl. Claude, *Global Cities*, S. 3-4.

³⁹ Claude, *Global Cities*, S. 4-5.

6. STADT-FILM BEZIEHUNG

Wie kann nun eine Brücke zwischen der Stadt und dem Film, genauer mit dem sozialkritischen Dokumentarfilm geschlagen werden? Der australische Professor für Cultural Studies, Graeme Turner, schreibt in seinem Buch *Film as Social Practice* (1988), dass der Ansatz Film als eine soziale Praxis zu begreifen, dadurch erklärt werden kann, indem die Filmwissenschaft Methoden aus anderen Disziplinen, wie der Linguistik, Anthropologie, Semiotik und Psychoanalyse miteinbezieht, von denen selbst schon einige als Hybride bezeichnet werden können.

„Film was examined as a cultural product and as a social practice, valuable both for itself and for what it could tell us of the systems and processes of culture. [...] Film is revealed as not so much a separate discipline as a set of distinct social practices, a set of languages, and an industry. [...] But it has become clear that the reason we want to examine film at all is because it is a source of pleasure and significance for so many in our culture.“⁴⁰

Der Filmwissenschaftler Mark Shiel bezeichnet in dem Vorwort zu dem Buch *Cinema and the City* (2001) das Kino sogar als die wichtigste Kulturform und stellt dieser die Stadt als die wichtigste Form der sozialen Organisation gegenüber. Shiel beschreibt des Weiteren, dass das innovative Ziel dieses Werkes darin besteht, anhand einer Fokussierung auf die Beziehung zwischen Kino und Stadt einen Beitrag zu den Studien über das Kino und der Soziologie zu leisten. Dazu stelle ich noch einige weitere Überlegungen an, die in der folgenden Analyse zu den einzelnen Filmen untersucht werden. Diese Betrachtungen umfassen die Frage nach:

- dem „Schnittfeld von Film und Realität“ (siehe Abb. 1)
- der „Wirkung der Realität auf den Film und Vice versa“. (siehe Abb. 2)
- den „Einflüsse auf den Film“ (siehe Abb. 3)

⁴⁰ Graeme Turner, *Film as Social Practice*, London: Routledge 1993, S. 41-42.

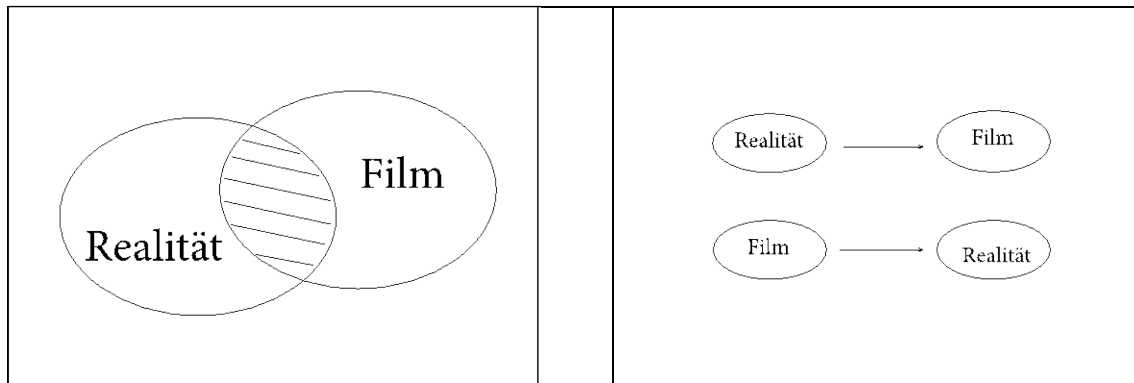


Abb. 1 „Schnittfeld Realität und Film“

Abb. 2 „Wirkung der Realität auf den Film und Vice versa“

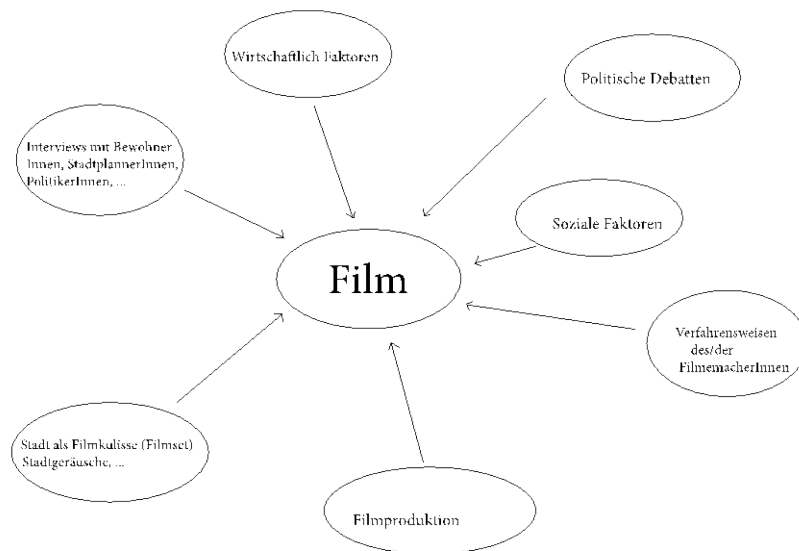


Abb. 3 „Einflüsse auf den Film“

Im Bezug auf die drei abgebildeten Folien verstehe ich Realität als Gesamtheit unserer umgebenden Welt, die von uns Menschen wahrgenommen wird. Der Begriff Film wird hier synonym für den Dokumentarfilm verwendet. Im Fall des Dokumentarfilms wirkt diese Realität auf dieses Medium direkt. Die Folien sollen das Erkenntnisinteresse visualisieren, um ein besseres Verständnis für den Verlauf der Arbeit zu vermitteln. Das „Schnittfeld von Film und Realität“ ist der fertig produzierte Film, der einem Publikum präsentiert wird. Das offensichtliche Endprodukt innerhalb der gesamten filmischen

Arbeit. Der Teil der Realität der nicht im Film zu sehen ist und dennoch existiert, wurde aus unterschiedlichen Gründen nicht in die Filmarbeit miteinbezogen. Dafür können mehrere Gründe genannt werden. Zum einen ist es überhaupt nicht möglich die gesamte Realität im Film abzubilden, da sie sich in einem ständigen Prozess der Veränderung befindet und eine unendliche Realität darstellt. Zum anderen unterliegt der Film immer einer oder mehreren Instanzen, wie eines/einer RegisseurIn oder einer Produktionsfirma, die den Bildinhalt bestimmen. Das Schnittfeld stellt somit eine bewegliche Fläche dar.

Mit der Frage nach der „Wirkung der Realität auf den Film und Vice versa“ möchte ich noch einmal auf die in der Einleitung I.1. aufgestellte Fragenstellung hinweisen und durch die Folie in Abbildung 2 eine mögliche Vorstellung, was das bedeuten könnte, erleichtern. Die sichtbare Aufteilung wurde bewusst gewählt, um darauf hinzuweisen, dass die Wirkung von der Realität auf den Film und wieder zurück nicht die gleiche ist, sondern sich innerhalb dieses Übergangs verändert, weil es bereits eine andere Realität geworden ist. Diese beschriebene Wirkung beinhaltet auch eine kommunikative Verständigung.

„Verständigung gibt es aber auch im Bereich der Massenkommunikation, obwohl diese Art der Kommunikation doch scheinbar linear verläuft und in der einseitigen Übermittlung von Mitteilungen besteht. Gleichwohl findet auch hier in hohem Maß Interaktion statt, wenn auch meist zeitlich und räumlich versetzt.“⁴¹

Verständigung ist somit auf eine „Auseinandersetzung“ aufgebaut, die auch im Bereich des Films zu finden ist. Diese zeitliche und räumliche Versetzung soll auf der Folie in Abbildung 2 durch die Aufteilung gekennzeichnet werden. Darüber hinaus schreibt Francesco Casetti in dem Text „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, dass unterschiedliche Forscher bei der Interpretation von Medienmitteilungen zu folgender Schlussfolgerung kamen:

⁴¹ Francesco, Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 10/2/2001, S. 155-173, http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvorgaenge.pdf, 23.03.2014, hier: S. 158.

„dass die Deutung einer Nachricht nur zum Teil vom Sender bestimmt werden kann. Vielmehr resultiert die jeweilige Leseart aus einem veritablen „Zusammenstoß“ der Absichten des Senders mit den Erwartungen des Empfängers bzw. der kognitiven Orientierungen des einen mit denen des anderen oder auch der Zeichen, die der Sender verwendet, mit den Identifikations- und Erkennungsleistungen des Empfängers.“⁴²

Damit lässt sich feststellen, dass kommunikative Verständigung auch im Bereich der Massenmedien stattfindet und im Allgemeinen die „Triebkraft der Kommunikation“ darstellt und ein Interagieren miteinander einschließt, um ein Verständnis mit Übereinstimmungen und Differenzen zu schaffen. Casetti geht in seinen weiteren Ausführungen vom (Film)Genre als Instrument der Verständigung aus. Im Fall der vorliegenden Arbeit wäre es das „Genre“ des Dokumentarfilms. Die Achsen Sender und Empfänger werden bei Casetti durch Film und Publikum ausgetauscht. Um noch einen Schritt weiter zu gehen, tausche ich den Begriff Publikum durch Realität aus und so entsteht die Achse Film und Realität.

In der Abbildung 3 wird ersichtlich, dass sehr viele unterschiedliche Faktoren, wie Verfahrensweise des/der FilmemacherIn, wirtschaftliche und soziale Faktoren, die behandelte Stadt und die Filmproduktion, um nur einige zu nennen, auf den Film einwirken. Die Filmproduktion unter anderem umfasst die gesamten Abläufe innerhalb einer Produktion, von der Idee des Films, über die Finanzierung, den Schnitt bis hin zur Verwertung des Films. Anhand dieser aufgestellten Überlegungen möchte ich auf die Analysen der Filme EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN übergehen.

⁴² Ibid.

III. Filmanalyse anhand der verfassten Hypothesen

1. EMPIRE ST. PAULI (2009)

EMPIRE ST. PAULI – von Perlenketten und Platzverweisen ist ein Film über den bekanntesten Stadtteil Hamburgs: St. Pauli. Zahlreiche städtische Großraumprojekte sind in den letzten Jahren geplant und umgesetzt worden. Die Auswirkungen dieser Umstrukturierungsprozesse und auch die Tatsache, dass diese Entwicklungen auch in der Zukunft eine entscheidende Rolle einnehmen, werden von der Regisseurin Irene Bude und dem Regisseur Olaf Sobczak filmisch verarbeitet.

„Entstanden ist die Idee zum Film 2007 im St.-Pauli-Plenum, das regelmäßig über Veränderungen im Quartier diskutiert. „Wir haben gesehen, dass hier jeden Tag etwas passiert, und gedacht, dass man das festhalten muss“, sagt Produzent Steffen Jörg. Stiftungen bewilligten Geld, und gemeinsam mit den Filmemachern Olaf Sobczak und Irene Bude hat Jörg die Stimmung im Stadtteil eingefangen.“⁴³

Für den Film wurden innerhalb eines Jahres über 50 Interviews geführt und bilden damit ein breites Meinungsspektrum ab, das in 85 Filmminuten dargestellt wird. Auf Erklärungen durch einen/eine KommentatorIn wird ganz verzichtet, stattdessen kommen ausschließlich Menschen aus dem Viertel, InvestorInnen und andere politische Persönlichkeiten zu Wort. Auch ohne eine übergeordnete kommentierende Instanz wird eine klare politische Sprache des Films festgemacht. Das wirtschaftliche Interesse an dem Viertel für InvestorInnen ist eindeutig, wenn sie von Verbesserungen und Aufwertungen sprechen. Diese Tatsache beschreibt auch Jonas Füllner, der bei dem Hamburger Netzwerk „Recht auf Stadt“ aktiv ist.

„Auch wenn sich der Film lediglich der Entwicklung St. Paulis widmet, so stehen die politischen und wirtschaftlichen Umstrukturierungsmaßnahmen und gesellschaftlichen Prozesse stellvertretend für einen Wandel, der sich an vielen Orten der Welt wiederfinden lässt. Das hat

⁴³ Sybille Arendt, „Wandel auf dem Kiez“, Hinz und Kunzt. *Das Hamburger Strassenmagazin*, <http://www.hinzundkunzt.de/veranstaltungsreihe-zur-stadtentwicklung/>, Juni 2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

auch die Jury des Hamburger Dokumentarfilmfestivals erkannt, die den Film im April 2009 mit dem ersten Hamburger Dokumentarfilmpreis auszeichnete.“⁴⁴

1.1. Establishing Shot - Sichtbarmachung der gefilmten Stadt

Die Anfangseinstellungen von EMPIRE ST. PAULI zeigen zunächst eine Weite des Hamburger Hafens. Im weiteren Verlauf wechseln die Aufnahmen von Halbtotale bis hin zu Großaufnahmen. Gezeigt werden Touristen, die mit ihren Video-, und Fotokameras den Hafen aufnehmen. Die Geräuschkulisse wird von diegetischen Tönen der lärmenden Touristen erzeugt. Durch den Lichteinfall ist zu erkennen, dass es langsam dunkel wird und sich ein kleines Lichtspektakel ereignen wird. Auf einer im Wasser liegenden Platte wird der Textzug „Hamburg Cruiser“ durch eine feuerwerkartige Lichterschrift in Nähe des Hafens geschrieben. Die Lichter der Schiffe beginnen sich einzuschalten und St. Pauli verwandelt sich in eine nächtliche Partymeile.

Schon zu Beginn des Films wird das kinematografisch-urbane Unterscheidungsvermögen sichtbar. Die Unverkennbarkeit des Schauplatzes wird durch den Establishing Shot mit dem Hamburger Hafen deutlich gemacht.

„[...] Wenn ein Film in Paris spielen soll, dann sieht man erstmal den Eiffelturm. Wenn es um London geht, zeigt man Big Ben. Und wenn der Schauplatz ein namenloses Kaff sein soll, dann genügt ein weißer Kirchturm oder eine menschenleere Hauptstraße. Das nennt man establishing shot, und es ist vielleicht eine etwas schlichte, aber doch enorm wirkungsvolle Herangehensweise ans Geschichtenerzählen. Man weiß gleich, wo etwas spielt und was man sich darunter vorzustellen hat.“⁴⁵

Von dieser Sichtbarmachung der gefilmten Städte schreibt auch der deutsche Filmkritiker Michael Althen in seinem Beitrag „Der Standort der Dinge“ (1999). Auch wenn er mit dem Untertitel „Warum sehen im deutschen Kino eigentlich alle Städte

⁴⁴ Jonas Füllner, „Von Perlenketten und Platzverweisen. Ein Film beleuchtet die Umstrukturierung St. Paulis“, *ak- Zeitung für linke Debatten und Praxis* Nr. 539, http://www.empire-stpauli.de/file/ak_539_stpauli.pdf, 15.05.2009, Zugriffsdatum: 23.07.2014, S. 1; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

⁴⁵ Michael Althen, „Der Standort der Dinge“, *Süddeutsche Zeitung*, <http://michaelalthen.de/essays/schauplaetze-im-deutschen-kino/>, 2.03.1999, Zugriffsdatum: 22.07.2014; zitiert nach: <http://michaelalthen.de/filmkritiken/>.

gleich aus?“, das deutsche Kino provoziert, so ergeben sich gleichzeitig in einigen Passagen spannende Betrachtungsweisen für die folgende Filmanalyse von EMPIRE ST. PAULI. Somit möchte ich schon anfänglich auf den deutschen Regisseur Wim Wenders verweisen und auch wenn die angeführten Filme keine Dokumentarfilme sind, geben sie einen exemplarischen Blick auf Landschaften und Städte.

“Es ist ja womöglich kein Zufall, daß der weltweit angesehenste deutsche Regisseur derjenige ist, dessen Filme sich sofort mit ihren Schauplätzen identifizieren lassen. Wer an Wim Wenders denkt, dem fallen sofort die Wuppertaler Schwebebahn zu „Alice in den Städten“ oder die Brandmauern gegenüber der Kongreßhalle und die Engel auf der Friedenssäule im „Himmel über Berlin“ ein – nicht zu reden von seinen amerikanischen Schauplätzen oder dem ausgestorbenen portugiesischen Hotel im „Stand der Dinge“. Man kann über Wenders sagen, was man will – diesen einmaligen Blick auf Städte und Landschaften kann ihm keiner absprechen. Und er mußte nicht wie Werner Herzog ans Ende der Welt gehen, um seine Bilder zu finden – obwohl er das auch getan hat –, es reichte auch die nächste Nachbarschaft.”⁴⁶

So porträtieren auch die Filmemacherin Irene Bude und der Filmemacher Olaf Sobczak ihre Nachbarschaft und zeigen mit unverkennbaren Bildern der Stadt Hamburg und Gesprächen mit BewohnerInnen und anderen Persönlichkeiten, den Stadtteil St. Pauli. Sie schicken die ZuschauerInnen auf eine respektvolle Reise durch die urbane Entwicklung ihrer Umgebung.

“Das Interesse, was Orte erzählen können, war bei Wenders von Anfang an vorhanden. Sein erster Kurzfilm hieß „Schauplätze“, sein zweiter „Silver City“, und da sieht man acht Mal drei Minuten lange Einstellungen von einer Straßenkreuzung, erst früh am Morgen, wenn sie leer ist und nur die Ampel immer wieder von grün auf rot schaltet, dann abends, wenn der Verkehr fließt – sonst nichts. Und auch wenn im Profiwahn heutiger Studentenkurzfilme so eine Erzählweise hoffnungslos überholt erscheinen mag, so zeugt sie doch von einem Respekt für das, was man sehen kann, wenn man die Augen aufhält.”⁴⁷

⁴⁶ Althen, “Der Standort der Dinge“, zitiert nach: <http://michaelalthen.de/filmkritiken/>, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

⁴⁷ Althen, “Der Standort der Dinge“, zitiert nach: <http://michaelalthen.de/filmkritiken/>, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

1.2. Titelfrequenz von EMPIRE ST. PAULI

Nach ungefähr einer Filmminute wird eine Frauenstimme aus dem Off hörbar. Es handelt sich um Bettina Bunge von der Hamburger Tourismus GmbH. Im Hintergrund ist das Klappern von Tassen, Löffeln und Tellern zu hören. Als Frau Bunge in der nächsten Einstellung in Nahaufnahme erscheint, wird klar, dass es sich um eine Versammlung in einem Gasthaus handelt. Die blonde Dame steht mit einem Mikrofon in der Hand vor den Leuten und spricht über die neuesten Entwicklungen der Stadt Hamburg und erläutert auch das größte Stadtentwicklungsprojekt Europas, der Hafencity, das eine Menge in Bewegung bringt und im Aufbruch ist. Durch die lärmenden Hintergrundgeräusche in ihrer unmittelbaren Umgebung wird die sprachlich angeführte Aufbruchsstimmung in der Darstellung unterstrichen. Sie konzentriert sich in ihrer Tourismus GmbH auf die Vermarktung von St. Pauli und dem Hafen. Dabei sind die führenden Themen Shopping, Erlebnis und Event. Warum gerade diese Bereiche so wichtig sind, erklärt Bunge gleich im Anschlusssatz. St. Pauli, der Hafen und die Reeperbahn sind in der touristischen Vermarktung so wichtig, da diese die meisten BesucherInnen in die Stadt bringen. „Jährlich ziehen ca. 25 Millionen BesucherInnen durch das Viertel. Als Rotlicht- und Amüsiermeile ist St. Pauli schon lange beliebt, neu ist, dass sich hier auch vermehrt >>renomierte<< Unternehmen ansiedeln.“⁴⁸

Die Titelfrequenz eröffnet bereits durch die Argumentationsstrategien von Bettina Bunge die Kommerzialisierungspläne für die Stadt Hamburg und legt gleichzeitig die Stoßrichtung für die Problematik des Films fest. Es geht darum das Image von St. Pauli und auch des Hafens zu verbessern, um St. Pauli zum attraktivsten und vielseitigsten Stadtteil zu machen. So wird neben den steigenden Mietpreisen und den luxuriösen Neubauten für Büros und Hotelanlagen ein weiterer Fokus auf Events gelegt, um St. Pauli zu einem boomenden Stadtteil zu entwickeln. Auf der Leinwand wird diese aufstrebende Tourismusentwicklung mit Bildern von den Hamburger Harley-Davidson-Days, dem Schlager Festival „Schlagermove“ oder dem Hafengeburtstag dargestellt.

⁴⁸ Linda Fischer/Steffen Jörg, „Exklusiv Wohnen und Arbeiten auf'm Kiez“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 6-13, hier: S. 8.

1. 3. Die Identität des Stadtteils St. Pauli

In der anschließenden Sequenz wird versucht, den Charakter von St. Pauli darzustellen. Dazu werden mehrere Interviews mit fünf Personen aus der Stadt geführt. Die das Viertel als bunt, schräg und schrill bezeichnen mit einem ambivalenten Ausdruck, der zwischen einem kleinstädtischen Dorf und einer Weltstadt variiert. Es verfügt über eine hohe Toleranz mit gemeinschaftlichen Werten und über ganz viele kleine funktionierende Biotope. In dem sich Dinge oft durch den eigenen Mechanismus regeln, ohne dem Einfluss von ausstehenden Gewalten, wie der Polizei. Des Weiteren wird St. Pauli noch immer als ein sozialer Brennpunkt begriffen, in dem es viele kreative Menschen gibt, die ein hohes Potenzial an Selbstverwirklichung in sich tragen.⁴⁹

Die interviewten Menschen sind immer abwechselnd an unterschiedlichen Orten von St. Pauli in hauptsächlich Nahaufnahmen zu sehen. Die Namen und der Status der einzelnen Personen werden mittels weißer Textinserts über das gezeigte Bild eingeblendet. Die Auswahl der präsentierten Räume in Kombination mit den befragten Personen gibt gleichzeitig Auskunft über deren persönliche Stellung in dem Viertel. Ein Beamter wird zum Beispiel in seinem Büro interviewt, die Bewohnerin Tania Kibermanis, die in der Kurverwaltung St. Pauli arbeitet, dennoch mehr als private Person wahrgenommen wird, wird in ihrer Wohnung gezeigt und der Künstler Christoph Schäfer spricht an einem öffentlichen Ort über seine Wahrnehmung des Stadtteils. Der Beamte steht somit in beruflicher Hinsicht in Verbindung mit dem Stadtteil und zeigt zugleich auch seine räumliche Abgrenzung zu dem Stadtteil. Seine Arbeit findet hauptsächlich im Büro statt, während der Künstler im öffentlichen Raum fungiert und die Bewohnerin hier klar als solche durch den Bezug zu ihrer Wohnung definiert wird. Die Umgebung der Interviewten steht somit in erster beziehungsweise in zweiter Instanz für ihre persönliche Stellung innerhalb von St. Pauli. (siehe Abb. 4-5)

⁴⁹ Vgl. *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen*, Regie: Irene Bude/Olaf Sobczak, DVD-Video, Deutschland 2009, 00:03:10-00:04:05.



Abb. 4 (00:03:52)



Abb. 5 (00:03:34)

In der folgenden Einstellung ist zunächst in einer Großaufnahme der Schriftzug „Besetzt“ zu lesen. Durch einen schnellen Zoom Out wird der eigentliche Handlungsraum erkennbar gemacht. Zu sehen sind ein bunt angemaltes Haus und Menschen bis in Schulterhöhe im unteren Bildrand. (siehe Abb. 6) Mit einem Textinsert werden Ort und Datum festgeschrieben. Es handelt sich um die Hafenstraße 1987. BewohnerInnen erinnern sich an die Zeit, als in dieser Straße Häuser besetzt wurden, um Widerstand gegen öffentliche Unternehmen und deren Umstrukturierungspläne zu leisten. Zeitlich ist dies vor allem zwischen 1984 und 1990 einzuordnen. Aus dem Off ist eine Männerstimme zu hören, die eine subjektive Darstellung über die Hafenstraße gibt. Es handelt sich um Claus Petersen, einen Hafenstraßen-Bewohner, der die Straße als totalen Kontrast zu verdichteten Stadtteilen beschreibt und sich daran erinnert wie der Abriss der Häuser gestoppt wurde. (siehe Abb. 7)



Abb. 6 (00:04:29)



Abb. 7 (00:04:32)

Im Film werden abwechselnd Menschenansammlungen und daraus resultierende Demonstrationen, und Interviews gezeigt. (siehe Abb. 8) Während die interviewten Personen sprechen, sind nicht nur die Personen selbst, sondern oft auch Häuser in nahen und totalen Einstellungen in der Hafenstraße mit verschiedenen Plakaten mit Aufschriften wie: „Perlenketten zerbeißen“, zu sehen. Eine ältere Frau wird nach den Gründen ihrer Teilnahme an einer Demonstration gefragt. (siehe Abb. 9) „Ich hab immer Angst auf Demos, aber deswegen kann ich nicht alles so laufen lassen wie es ist. Bloß weil ich zu feige bin dahin zu gehen.“⁵⁰ Durch ihre Aussage wird die Notwendigkeit einer Teilnahme an Demonstrationen unterstrichen, um soziale Inhalte innerhalb einer Gemeinschaft gegen den Staat und anderen Instanzen, wie kapitalistisch-orientierte Unternehmen zu bestärken. Diese Ansicht zeigt im weiteren Verlauf die partizipatorische Kraft in der städtischen Mitwirkung, die auch immer etwas Politisches beinhaltet und wie in dem Fall der Hafenstraße funktionieren kann.



Abb. 8 (00:06:27)



Abb. 9 (00:06:35)

Auch Iona Wöbke, eine ehemalige St. Paulianerin, erzählt von der Hafenstraße, in der an die Mitmenschen gedacht wird und von der ersten Volksküche, die im Zuge der Hafenstraße entstanden ist. „Mitten auf dem Hein-Kölldisch-Platz, haben wir dann gekocht.“⁵¹ Iona Wöbke gehört auch zu denjenigen Menschen die im Zuge der Aufwertungspolitik in einen anderen Stadtteil ziehen mussten, da sie Hartz IV Empfängerin wurde und keine Wohnung mehr in St. Pauli bewilligt bekam.

⁵⁰ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 06:30-06:36.

⁵¹ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 07:33-07:35.

„Vor dem Hintergrund der am 01.01.2005 wirksam gewordenen Hartz-IV-Gesetze führt diese Mietpreisentwicklung dazu, dass MieterInnen, die Leistungen nach den SGB II (Hartz-IV) oder dem SGB XII (Sozialhilfe/Grundsicherung) erhalten, zunehmend schwerer in den nun so begehrten Stadtteilen wohnen bleiben bzw. nicht mehr dort hinziehen können. Faktisch ist die aktuelle Sozialpolitik damit Motor der stattfindenden Gentrifizierungsprozesse und Veränderungen der BewohnerInnenstrukturen.“⁵²

Somit können Sozialleistungsempfänger in den inneren Stadtbereichen keinen bezahlbaren Wohnraum mehr finden, beziehungsweise werden sie durch stadtpolitische Regelungen in unattraktivere Viertel verdrängt. Trotz der schlechten Entwicklungen zeigt die Darstellung der Hafenstraße, dass Widerstand funktionieren kann. Hätte es die Leute mit ihren Protesten nicht gegeben, würden mit hoher Wahrscheinlichkeit heute dort teure Immobilien stehen. Auch der Künstler Christoph Schärer sprach im Zusammenhang mit der Besetzung der Häuser von einer jahrelangen Einfrierung der Mieten. Eine Aufwertungsspirale war durch die Hausbesetzungen real nicht möglich und es kam zu einer Aneignung des öffentlichen Raums, der als eine Art Symbol für einen „rechtsfreien“ Raum gesehen werden kann. Die Bewohner wollten damit einen billigen Wohnraum in der Stadt beibehalten und für ein selbstbestimmtes Dasein innerhalb ihres Lebensraums eintreten. Dieser Teil der Stadt wird von den BewohnerInnen als besonders tolerant eingestuft. Ein Ort an dem vieles umgesetzt werden kann und auch als Kampf symbolträchtig für Bewegungen in anderen Städten fungiert.⁵³ Die praktische Konsequenz daraus ist, dass es ohne die Besetzung der Hafenstraßenhäuser und den Kämpfen um diese Häuser durchzusetzen, es diese Häuser heute in dieser Form nicht mehr geben würde.

1.4. „Die Erzählung der Identität“

Im weiteren Verlauf des Films werden auch Beispiele für eine brutale Entmietung dargestellt, wobei nicht nur Gebäude mit Wohnungen für Sanierungen großer Konzerne weichen müssen, sondern auch viele kleine und mittlere Gaststätten. Auf der Leinwand

⁵²Marc, Meyer, „Hartz IV und Gentrifizierung“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 24-27, hier: S. 24.

⁵³ Vgl. *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:05:47-00:08:10.

wird diese Entwicklung anhand der Eckkneipen Tippel Inn und Holstenschwemme verdeutlicht. Die im Film verwendeten Archivaufnahmen der Kneipe Tippel Inn an der Lincolnstraße/Ecke Trommelgasse, zeigen die Abschiedsfeier im Jahr 2004, in dem der Betrieb für einen Neubau weichen musste. „Gelbe Gardinen, Resopaltische, Wimpel und Zierteller an den Wänden. Die Luft ist zum Schneiden. Rentner, Transen und zahnlose Trinker machen Polonaise und schwenken Bierknollen. Leuchtgirlanden baumeln von holzvertäfelten Decken.“⁵⁴ So beschreibt der Journalist Christoph Twickel die Abschiedsfeier des Tippel Inn 2004, der sich auch in seinem Buch *Gentrifidingsbums oder eine andere Stadt* (2010) mit Prozessen der Gentrification beschäftigt und den Schwerpunkt auf Hamburg legt. Fünf Jahre nach der Schließung wird diese Verabschiedung mit dem Dokumentarfilm EMPIRE ST. PAULI noch mal filmisch belebt. Die Geschichte vom Tippel Inn und Holstenschwemme waren und sind nicht die einzigen bedenkliche Entwicklungen einer Verdrängungspolitik in St. Pauli und so entstand laut Steffen Jörg auch die Idee zu diesem Film.

Das Tippel Inn war ein beliebter Treffpunkt für alte Leute, die schon fast immer in dieser Gegend gewohnt haben. Während den Kämpfen um den Erhalt dieser Kneipe sind viele von diesen Menschen gestorben. Mit der letztendlichen Schließung starb somit nicht nur der Ort, sondern auch eine Generation. Für viele war es wie eine Heimat oder das zweite Wohnzimmer, in dem sich die Leute wie innerhalb einer Familie fühlten.

„Für mich ist wichtig, dass ich meine Aufgabe hab, dass ich den Leuten hier bisschen helfen kann, dass ich für die da bin. Das ist so mein. - Natürlich auch ein bisschen Geld verdienen, das gehört dazu. Muss ja meine Kosten tragen. Ich kann hier nicht ein Bier für 2,50 verkaufen. Dann habe ich keine Gäste mehr. Muss immer im Rahmen bleiben – zu den Leuten so bisschen. Was sie für ein Einkommen haben. Hier kostet ein Bier 1,50.“⁵⁵

Rosi Samac, die Betreiberin von Holstenschwemme, zeigt mit ihrer Aussage, dass auch viele soziale Vernetzungen in den genannten Gaststätten passieren. Was jedoch nur

⁵⁴ Christoph Twickel, „St.-Pauli-Dokumentation. Vom Rotlichtviertel zur Sahnelage“, *Spiegel Online. Kultur*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/st-pauli-dokumentation-vom-rotlichtviertel-zur-sahnelage-a-623399.html>, 07.05.09, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

⁵⁵ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 15:46-16:13.

durch die Schaffung einer familiären Atmosphäre möglich wird. Die Menschen verbinden diesen Ort mit bestimmten Personen, fühlen sich einer Gruppe zugehörig und bilden durch diese Sicherheit auch ein Stück persönliche Identität heraus, da ihnen ein stabiles Netzwerk geboten wird.

„Während Stadtplanung und –architektur auf die harten Strukturen der Stadt achten, haben Literatur und Film stets vor allem das im Blick, was als *die Erzählung der Identität* (Richard Sennett) bezeichnet wird. Und an den Schnittpunkten dieser Identitäts-Erzählungen wird immer für Augenblicke im Raum der Kinematografie vorstellbar, wie die Figuren in ihren urbanen ZeitRäumen sich aufeinander beziehen.“⁵⁶

Der amerikanische Soziologe Richard Sennett geht davon aus, dass für die Identitätsbildung und das Gefühlsleben der Menschen die „Zeitdimension des neuen Kapitalismus“⁵⁷ eine entscheidende Rolle spielt.

„Wie lassen sich langfristige Ziele in einer auf Kurzfristigkeit angelegten Gesellschaft anstreben? Wie sind dauerhafte soziale Beziehungen aufrechtzuerhalten? Wie kann ein Mensch in einer Gesellschaft, die aus Episoden und Fragmenten besteht, seine Identität und Lebensgeschichte zu einer Erzählung bündeln?“⁵⁸

Damit spricht Sennett ein globales Problem des schon vergangenen und bestehenden 21. Jahrhunderts an, das im Fall von EMPIRE ST. PAULI mit der Schließung der beiden Eckkneipen Tippel Inn und Holstenschwemme als filmisch dokumentiertes Beispiel dargestellt wird. Der neue kurzfristig agierende Kapitalismus setzt soziale Mobilität und Flexibilität in der Arbeitswelt voraus, in dem ein permanentes Umstrukturieren von Zeit und Raum notwendig wird. Zusätzlich beschreibt Sennett ein weiteres relevantes Indiz, das auf den Film angewandt werden kann. Gerade in der Kurzlebigkeit der kapitalistisch geprägten Welt wird die Identitätsbildung schlechthin bedroht. Als unvermeidliche Folge kommt es zu der „Zerstörung des Charakters“⁵⁹ und dem daraus resultierenden Verlust von Wertvorstellungen. Verantwortungsgefühl und Verpflichtungen für andere

⁵⁶ Guntram Vogt, *Die Stadt im Film. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Marburg: Schüren 2001, S. 14.

⁵⁷ Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Aus d. Engl. v. Martin Richter, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch 2010; (Orig. *The Corrosion of Character*, 1998), S. 29.

⁵⁸ Sennett, *Der flexible Mensch*, S. 31.

⁵⁹ Sennett, *Der flexible Mensch*, S. 38.

Menschen, wie am Beispiel von gewinnbringenden Investitionen in St. Pauli zu sehen ist, lösen sich auf. Übrig bleibt der flexible Mensch. Der hier nicht positiv besetzt wird, sondern vielmehr als Instrument des kapitalistischen Systems fungiert.

„Der globalisierte, digitalisierte, deregulierte Markt spaltet die Gesellschaft in eine Minderheit von Gewinnern (Eigner des globalisierten Kapitals, Zeitarbeiter und Selbstunternehmer mit spezifischen Bildungspatenten in hochdotierten Positionen) und eine Mehrheit von Verlierern (Gering- und Unqualifizierte mit mehreren Billigjobs). Beide Gruppen sehen sich letztlich der gleichen unerbittlichen Forderung des Marktes gegenüber: *Verhalte dich flexibel, sei offen für kurzfristige Veränderungen und bereit, ständig Risiken einzugehen!*“⁶⁰

Der Film bietet somit vielfältige filmische Hinweise, dass die Beziehung zwischen Mensch und Raum eine wichtige Rolle innerhalb der sozialen Zugehörigkeit einnimmt. Der Verlust eines gewohnten Umfelds, bringt oft auch im Bereich des sozialen Gefüges, wie am Beispiel von Tippel Inn und Holstenschwemme einen Bruch. Wim Wenders bringt noch einen weiteren Aspekt in die Filmbetrachtung mit ein. Städte und Landschaften beziehungsweise einzelne Teile dieser ländlichen oder städtischen Umgebung, besitzen eine Identität, die auch die Menschen darin beeinflusst.

Wim Wenders hat es mal auf den Punkt gebracht: „Eine Straße oder eine Häuserfront oder ein Berg oder eine Brücke oder ein Fluß sind mehr als ein Hintergrund. Auch sie besitzen eine Geschichte, eine Persönlichkeit, eine Identität, die es ernstzunehmen gilt. Sie beeinflussen die menschlichen Charaktere, die vor diesem Hintergrund leben, sie rufen eine Stimmung hervor, ein Gefühl für Zeit, eine bestimmte Emotion.“⁶¹

Im Film bekommen die Aussagen der alten St. PaulianerInnen, die sich über die Schließung von den beiden Kneipen Tippel Inn und Holstenschwemme beklagen, eine nostalgische Note verpasst. Diese sehnsuchtsvolle Zuwendung zu vergangenen Zeiten ist laut dem Produzenten des Filmes Steffen Jörg beabsichtigt.

⁶⁰ Rolf Eickelpasch/Claudia Rademacher, *Identität*, Bielefeld: Transcript Verlag 2004, S. 33.

⁶¹ Wim Wenders, in: Michael Althen, „Der Standort der Dinge“, zitiert nach: <http://michaelalthen.de/filmkritiken/>, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

„Sonst wird ja gar nicht sichtbar, was es bedeutet, wenn eine kleine Kneipe schließt und stattdessen eine andere, viel teurere, öffnet. Die Holstenschwemme, die inzwischen ein paar Häuser weiter wieder eröffnet hat, ist ein sozialer Treffpunkt. Die Wirtin sagt im Film, sie sei eine Art Sozialstation. Beim Umzug haben all ihre Gäste mit angepackt.“⁶²

Zusätzlich zu der Neueröffnung von der Kneipe Holstenschwemme konnte eine überraschende Entdeckung am Hein-Köllisch-Platz gemacht werden. Statt ein weiteres neues schickes und teures Lokal zu eröffnen, wurde dort die Doppelschicht aufgemacht. Die Doppelschicht ist ein gemütliches Lokal mit familiärem Flair. Der Betreiberin war es wichtig ein Lokal zu eröffnen, das für Normalverdiener gedacht ist und sich nicht an die jungen Neureichen adressiert.

Eine weitere prägende Veränderung für die urbane Umgebung ist die Schließung und der Abriss der Bavaria St. Pauli Brauerei im alten Astra-Turm 2002. (siehe Abb. 10-13) Mit dem Ende der Brauerei verändert sich auch der Stadtteil, er bekommt eine neue Identität und Nutzung zugeschrieben. Es wurden die drei Hochhäuser Astra-Turm, Atlantic-Haus und Empire Riverside Hotel errichtet, die auch die neue Skyline am Hamburger Hafen darstellen. Die Erschließung dieser neuen urbanen Räume wird in EMPIRE ST. PAULI mit einem Interview des Bauprojektentwicklers des neuen Astra-Turms entfaltet und durch die Feststellung unwirtschaftlicher Nutzungsmöglichkeiten und einer veralteten Technik legitimiert. Die Aufnahmen werden in seinem Büro gemacht, wobei die Kamera auch eine Aufnahme mit dem Blick aus dem Fenster abbildet und eine weite Sicht über die Stadt eröffnet. Es wird auch das neu errichtete Parkhaus gezeigt und im weiteren Verlauf des Gesprächs eine allgemeine Sichtweise offen gelegt. Mit Immobilien wird auch Geld verdient, sonst hätte es keinen Nutzen und es würde noch immer das alte verfallene Brauerei Gelände an dem Platz stehen.⁶³ Hier wird die kapitalistische Denkweise sichtbar, die auf Gewinn und Wachstum abzielt und alle anderen Möglichkeiten für eine Verwendung für diesen Ort ausschließt. Direkt an diese kapitalistische Sicht knüpft die Aussage von dem Anwohner Ralf Odinius an. „Die Leute raus – Mieten hoch, bumm – ganz normal Kapitalismus oder wie sagt

⁶² Steffen Jörg, in: Christiane Müller-Lobeck, „Vom Umbau zur Vertreibung“, *Szene Hamburg. Film*, http://www.empire-stpauli.de/file/SZENE_April2009.pdf, April 2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

⁶³ Vgl. *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:23:30-00:23:44.

man.“⁶⁴ Durch diese Äußerung wird im Film ein weiteres Element innerhalb der städtischen Konflikte eingeleitet. Seit dem Ende der 1990er Jahre steigen die Preise für Neuvermietungen extrem an. Da der Rechtsschutz fast vollständig das Gesetz für übersteigerte Mieten aufgelöst hat, kann der Mietpreis an die Nachfrage angepasst werden. Diese Anpassung richtet sich demnach an eine besserverdienende Bevölkerungsgruppe und lässt einen kontinuierlichen Anstieg des Mietenspieles in dieser Umgebung zu. Nach den Renovierungen der Altbauwohnungen gegen Ende der 1990er und 2000 Jahre hat sich das Verhältnis der hier lebenden Bewohner umgekehrt, sodass in der Umgebung um den Hein-Köllisch-Platz nun ausschließlich Deutsche leben, wo früher noch größtenteils Menschen mit Migrationshintergrund zu finden waren. Die Folge war eine Abwanderung in weniger attraktive Stadtviertel mit niedrigeren Mieten wie Lurup, Osdorf und Billstedt.



Abb. 10 (00:22:36)



Abb. 11 (00:22:39)

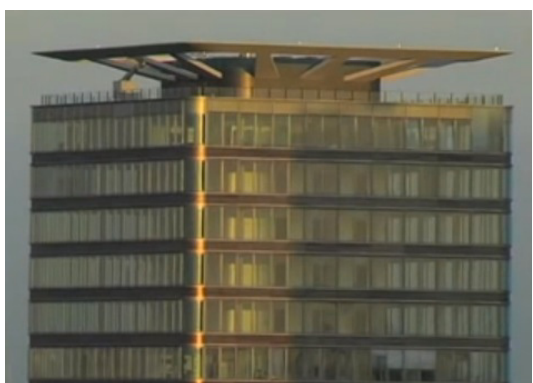


Abb. 12 (00:22:47)

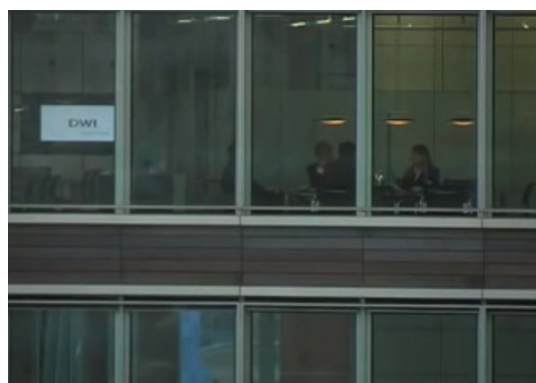


Abb. 13 (00:23:29)

⁶⁴ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:24:48-00:24:54.

Andrej Holm führt in seinem Text “Städtische Verwertungsökonomien“ die Gründe für die verstärkten Investitionen in den internationalen und deutschen Immobilien- und Wohnungsmärkten an, die er „als Ausdruck eines ‚finanzdominierten Akkumulationsregimes‘ versteht.“⁶⁵ In den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich statt den klassischen Wohnungs- und Immobilienunternehmen vermehrt AkteurInnen aus dem Finanzwesen für die Wohnungs- und Immobilienmärkte interessiert. Die steigenden Krisen in den weltweiten Finanzmärkten konnten durch neue Anlagemodelle in Versicherungen und Fonds nur geringfügig Gewinn bringen. Als Ausweg wurde in den sogenannten zweiten Kapitalkreislauf, die Immobilienmärkte, große Bauprojekte und in Infrastruktur investiert. Dennoch ist diese Strategie keine dauerhafte Lösung, da sich Investitionssummen am Immobilienmarkt auch langfristig auszahlen müssen, jedoch kommt es oft nur zu einer kurzfristigen Entlastung. Somit stellt Andrej Holm fest, dass der wirtschaftliche Tiefgang nicht nur eine Krise des Finanzmarktes ist, sondern die Krise vielmehr in den Strategien der Krisenbewältigung des Kapitals steckt.⁶⁶

„Nun wäre es ein Einfaches zu argumentieren, die Verwertungskrise der internationalen Finanzökonomie ist nicht unsere. Doch wie dargestellt hat sich die weltweite Finanzökonomie aufs Engste mit der Stadtentwicklung verknüpft und die aktuelle Krise ist eben auch eine Krise der kapitalistischen Urbanisierung.“⁶⁷

1.5. „Zeitdimension des neuen Kapitalismus“

In dem Film wird eine 3-D-Videoanimation verwendet, um die Architektur des Marco Polo Towers zu visualisieren. Der Marco Polo Tower ist ein innovatives Geschosswohnungsbauprojekt, das bei einer luxuriösen Abendveranstaltung im Astra Turm vorgestellt wird. Der Astra Turm wurde gewählt, um zu zeigen, was für eine spektakuläre Aussicht der neue Tower mit den Wohnungen schaffen wird. Durch diese Darstellung bekommt der Zuschauer einen guten Einblick in die geplanten Veränderungen für diese Umgebung. Mit der Animation wird im Film das Design

⁶⁵ Andrej Holm, “Städtische Verwertungsökonomien“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 16-19, hier: S. 17.

⁶⁶ Vgl. Holm, “Städtische Verwertungsökonomien“, S. 16-18.

⁶⁷ Holm, “Städtische Verwertungsökonomien“, S. 18.

Ready Konzept beschrieben. Durch diese Designmöglichkeit ist eine freie Raumgestaltung innerhalb der einzelnen Wohnungen möglich. Alle Materialien, Wände und speziellen Wünsche können verwirklicht werden. Der Projektleiter Björn Dahler verwendet in diesem Zusammenhang die Begriffe Individualität, Luxus, Freiheit und Flexibilität. Der gesamte festliche Rahmen der Veranstaltung lässt auf die zukünftigen Bewohner dieses Towers schließen und wird noch durch die Darstellungen auf der Bildebene unterstrichen. Die Aufnahmen der Veranstaltung wirken artifiziell und deuten auf die Oberflächlichkeit der dort teilnehmenden Menschen hin. Wo Flexibilität, Freiheit, Luxus und Individualität einen erkaufte Schein darstellen. „Nicht die Stadt als demokratisches, vielfältiges und integratives Gemeinwesen, als lebenswerte Umgebung für BewohnerInnen steht im Fokus der Stadtentwicklungspolitik, sondern die Stadt als in Wert zu setzende Ware.“⁶⁸

1.6. „Das Netzwerk gegen Gentrifizierung“

Eine Frau die nicht genau zu erkennen ist, bestreicht am Rande einer Straße ein Schild mit Leim und bringt ein Plakat mit der Aufschrift: „Das Netzwerk gegen Gentrifizierung“, an. Damit beginnt die folgende Sequenz. Es werden Aufnahmen vom August 2008 während einer Demonstration gezeigt, in dem das Aktionsnetzwerk gegen Gentrification durch die Sonderrechtszone St. Pauli führt, bis hin zum Spielbudenplatz. „Der Spielbudenplatz ist der zweitgrößte Platz Hamburgs, er ist seit seiner Neugestaltung kein öffentlicher Platz mehr, [...] Nichtsdestotrotz wurde die Architektur des Platzes zum größten Teil aus öffentlichen Mitteln bezahlt.“⁶⁹ Dazu ertönt auf der Geräuschebene eine Musik, die eine Art Aufbruchsstimmung signalisiert und auch über den Film hinaus wie eine Art Parole für das Aktionsnetzwerk steht. Die Worte: „Es regnet Kaviar“ in St. Pauli prägen sich innerhalb nur weniger Sekunden beim Zuschauer ein. Das Aktionsnetzwerk gegen Gentrification fordert ein Mitspracherecht der BürgerInnen in der Stadt, das als Reaktion auf die Umstrukturierungsprozesse in dem Stadtteil von St. Pauli entstanden ist.

⁶⁸ Fischer/Jörg, „Exklusiv Wohnen und Arbeiten auf'm Kiez“, S. 9-10.

⁶⁹ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:36:54-00:37:17.

„In dieser Situation entwickelten sich bereits 2008 erste Ansätze, die Thematik der Gentrifizierung aufzuwerfen, Keimzellen des Protests bildeten sich heraus. Aus der Vorbereitungsgruppe eines Straßenfests in St. Pauli war nach dem April 2008 das Aktionsnetzwerk gegen Gentrification »Es regnet Kaviar« entstanden. Zur selben Zeit begann eine Handvoll Menschen im Schanzenviertel mit der Gründung eines »autonomen Nachbarschaftstreffs«, der als »Kontrapunkt zur Gentrifizierung« wirken sollte – dem Centro Sociale. Im Frühjahr/Sommer 2009 erfuhr das Thema Stadtumstrukturierung dann durch den Dokumentarfilm »Empire St. Pauli«, der die Umbrüche in der Struktur des Stadtteils beleuchtet und allein in Hamburg über 50 mal öffentlich gezeigt wurde, eine enorme Verbreitung. Die im Film dargestellten Prozesse – Mietsteigerungen, Bau von Eigentumswohnungen, Veränderungen des Stadtbilds – knüpften an Erfahrungen an, die viele BewohnerInnen der innenstädtischen Viertel selbst gesammelt hatten.“⁷⁰

Die gezeigte Demonstration wird von der Polizei gewaltvoll zerschlagen. In der Konfliktsituation bei der Demonstration finden sich beunruhigende Entwicklungen von Seiten der Polizei. Ein regelrechtes Aufrüsten gegen jeglichen Widerstand findet in Hamburg statt und spiegelt sich im Versagen der Polizei, was in weiterer Instanz auch ein Versagen der Politik ist. Während die Politik in sozialen Fragen schon gänzlich zu schweigen scheint, teilen sich DemonstrantInnen und PolizistInnen ein beängstigendes Feld von gegenseitigem Unverständnis und der Problematik auf politischen Ebene überhaupt nicht wahrgenommen zu werden. Eine Repressionsmaschine, die nur auf Gewinn ausgerichtet ist, in der InvestorInnen keinem zu großen finanziellen Risiko ausgesetzt sind, wenn sie in St. Pauli investieren.

„In Zukunft wird sie wohl noch mehr zu tun haben. Denn der Assoziation aus kritischen Gruppen, die derzeit entsteht, geht es nicht mehr nur darum, die schlimmsten Auswüchse der neoliberalen Stadtentwicklung zu beseitigen. Sie will weitergehen. „Wir fordern ein Recht auf Stadt“, sagt Christoph Schäfer vom Aktionsnetzwerk gegen Gentrification und knüpft damit an Henri Lefebvre an.“⁷¹

⁷⁰ Jonas Füllner/David Templin, „Stadtplanung von unten. Die »Recht auf Stadt«-Bewegung in Hamburg“, *Initiativen für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*, Hg. Andrej Holm/Dirk Gebhardt, Hamburg: VSA Verlag 2011, S. 79-104, hier: S. 80.

⁷¹ Niels Boeing, „Leute raus, Mieten hoch, bumm“, *Der Freitag. Politik*, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/leute-raus-mieten-hoch-bumm>, 03.09.2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Des Weiteren macht er deutlich, dass die neoliberale Stadtentwicklung schon in der Architektur selbst sichtbar wird. Diese Annahme wird immer wieder durch die einzelnen Beispiele im Film bestätigt.

„An dieser Architektur lässt sich sehr genau ablesen, welche widersprüchlichen Projektionen und Interessen die neoliberale Vorstellung von Stadt, Urbanität und öffentlichem Raum prägen. Der Spielbudenplatz spiegelt die aktuellen gesellschaftlichen Ideen der Herrschenden wieder [sic!]- und ist Teil ihrer Durchsetzung.“⁷²

1.7. Ambivalente Realität

In EMPIRE ST. PAULI wird immer wieder durch die filmische Anordnung der Bilder die ambivalente Realität zwischen neuen und alten Bewohnern verdeutlicht. Zunächst werden zwei junge Männer interviewt, die schon durch ihr äußeres Erscheinungsbild und durch die im Film unmittelbar zu sehende Umgebung Aufschluss über ihren Status geben. Beide tragen ein schwarzes Poloshirt und haben eine Wohnung im ehemaligen Gelände der Bavaria Brauerei. Als sozialer Gegensatz zeigen die Filmemacherin Irene Bude und der Filmemacher Olaf Sobczak in den folgenden Einstellungen drei türkische Jugendliche am Hein-Köllisch Platz. Sie konstatieren genau das, was ihrer eigenen Kultur oft vorgeworfen wird: fehlgeschlagene Integration. „Wenn man schon hier wohnt, dann sollte man sich auch in die Umgebung einleben.“⁷³ Mit dieser Aussage wird auf den entstandenen Lebensstil der neuen BewohnerInnen hingewiesen, die für ihre Einkäufe beim Supermarkt nicht mal ihr Gelände verlassen müssen und sich somit ihre eigene kleine Welt geschaffen haben. Tania Kibermanis spricht auch von einer in sich geschlossenen Architektur, die nicht nach außen hin offen ist und sich durch burgenartige Konstruktionen verschließt.

Mit solchen Aussagen der BewohnerInnen deutet der Film mehrmals daraufhin, dass sich eine zweite Welt zu der schon bestehenden entwickelt. Dieser Fortgang ist wohl das Resultat einer menschlich abgestumpften wirtschaftlichen Denkweise. Die Unternehmen, die in diese Viertel investieren, sind nicht an der Stadt an sich und der

⁷² Christoph Schäfer, *Die Stadt ist unsere Fabrik. The City is our Factory*, Leipzig: Spector Books 2010, S.295.

⁷³ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:45:52-00:45:55.

Umgebung interessiert, sondern an gewinnbringenden Investitionen. Die Menschen, die in diese Wohnungen einziehen, werden ein Teil dieser konstruierten Welt, die sich der geschlossenen Architektur anpassen und sich nicht mit dem Viertel auseinandersetzen und der Versuchung sich hinter dieser glatten Fassade zu verstecken, treu bleiben. Ein Beispiel ist dafür das im Film gezeigte Cooper House. Ein Restaurant und eine Lounge in einem, das einfach überall auf der Welt stehen könnte und nichts mit dem Stadtteil St. Pauli zu tun hat. Genau diese gebaute Architektur lässt die Identität der Stadt immer mehr verschwinden und damit auch ihre BewohnerInnen. Was der Künstler Rocko Schamoni mit seiner Aussage unterstreicht.

"Dass das eigentliche Flair von St. Pauli eben auch durch Kaputttheit, Ambivalenz und Ranz erzeugt wird, scheinen sie nicht zu begreifen. Sie glauben wirklich, sie können es einmal durchpolieren und mit frischem Lack aufmöbeln und danach wär es dann das Gleiche. Das begreife ich nicht, dass da überhaupt keine Sensibilität dafür herrscht, was St. Pauli eigentlich ist und warum es weltberühmt ist und dieses Viertel eben so eine starke Anziehungskraft hat."⁷⁴

1.8. Die Geschichten einer Frau

Frau Käthe Rudolph wird in Nahaufnahme von der Seite auf dem Sofa in ihrer Wohnung gezeigt. Sie sitzt seitlich zur Kamera und spielt auf ihrem Keyboard. Käthe Rudolph ist 2007 mit ihrem Mann in die Bernhard-Nocht-Straße gezogen, weil beide gerne am Hafen leben wollten. Nach drei Wochen wurde ihr Mann krank und verstarb kurze Zeit später im Krankenhaus. Von der Statur her ist sie kräftiger gebaut und benötigt für ihre Einkäufe einen mobilen Roller für ältere und physisch eingeschränkte Menschen. Doch das Hochhaus in dem sie lebt, ist nicht behindertengerecht ausgestattet, sodass sie für ihre Erledigungen immer die Hilfe von ausstehenden Personen benötigt. Hier wird eine Widersprüchlichkeit deutlich, die zeigt, wie scheinbar "hochwertig" gebaute Wohnanlagen in Wirklichkeit funktionieren und die scheinbare gesteigerte Wohnqualität auch ihre Schattenseiten hat. In ihrer Wohnung ist ein Bild vom Hafen von Hamburg zu sehen, das durch einen Match Cut in die nächste

⁷⁴ Alexander Glodzinski, "Stadtpiraten. Wie Luxus die Subkultur verdrängt", *3sat. Kulturzeit*, <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/themen/135150/index.html>, 22.06.2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Einstellung wechselt und den richtigen Hafen in einer Totalen zeigt. Es ist noch die Klaviermusik vom Keyboard von Frau Rudolph zu hören, während durch die weiteren Einstellungen der Inhalt des folgenden Filmteils gezeigt wird. Zu sehen ist das Empire Riverside Hotel. Es werden unterschiedliche Außen- und Innenansichten des Hotels gezeigt.

In Verbindung mit dem Bau des Empire Riverside Hotel gibt es auch ein Beispiel für eine positive Auswirkung der Aufwertungspolitik in Hamburg. Zur scharfen Ecke ist eine Hafenkneipe an der Ecke Davidstraße und Bernhard-Nocht-Straße. Durch die Renovierungsarbeiten in dieser Umgebung und das Hotel bekam es einen Zuwachs an Kunden und macht seitdem deutlich mehr Geschäft. Es ist ein Ort, an dem noch ein Stück des ursprünglichen St. Pauli lebt. Dieses Argument verwendet auch der Sprecher des Empire Riverside Hotels und weist darauf hin, dass Touristen und Geschäftsreisende schließlich das typische Flair von St. Pauli haben möchten. Eine gegensätzliche Aussage, wenn die Investitionen in dieser Umgebung bedacht werden, die natürlich zu einer Verdrängung der ursprünglichen Atmosphäre führten und noch immer ihren Lauf nehmen.

„»Positiv« - so bleibt festzuhalten – sind die derzeitigen Entwicklungen also vor allem für die Wirtschaft und Gutverdienenden, verdrängt werden Randgruppen und Bevölkerungsschichten mit weniger Einkommen. Gentrifizierung eben. Zunehmend regt sich gegen all dies Widerstand. Seit Mitte 2008 gibt es ein Aktionsnetzwerk gegen Gentrifizierung, und in St. Pauli etabliert sich zurzeit das Centro Sociale ein politisches, soziokulturelles Zentrum, das sich als Kontrapunkt zur Gentrifizierung versteht.“⁷⁵

Wie auch die Dame in der Anfangsfrequenz von der Hamburger Tourismus GmbH schon zu Beginn vorwegnimmt. „Wir glauben, dass wir hier eine Positionierung als bunten, frechen, vielseitigen Stadtteil realisieren können.“⁷⁶ Das bunte, freche und vielseitige bezieht sich hierbei auf die Anpassung an den Bedarf der Tourismuswirtschaft. Lokale kulturelle Traditionen werden nur noch als eine Show und Inszenierung fortgesetzt. „Da verwundert es wenig, dass InvestorInnen auf der Suche nach größtmöglichem Gewinn investieren. Und so verrückt es klingen mag, ein wenig

⁷⁵ Fischer/Jörg, „Exklusiv Wohnen und Arbeiten auf'm Kiez“, S. 13.

⁷⁶ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 00:02:02-00:02:10.

Schmutz und Dreck muss sogar bleiben. Schließlich würde sonst das „Flair“ verloren gehen.“⁷⁷

1.9. „Obszönität“ im öffentlichen Raum

In dem Film wird auch ein umstrittenes Gewerbe dargestellt. Es werden Aufnahmen der Hopfenstraße gezeigt, die früher als Straße für offene Prostitution bekannt war und in der unter anderem von der typischen Fensterprostitution Gebrauch gemacht wurde. Viele Sexarbeiterinnen haben dort unter „guten“ Arbeitsbedingungen ihr Geld verdient, doch als die alten Mietwohnungen renoviert wurden und für schöne und teurere Eigentumswohnungen Platz machen mussten, musste auch das Ansehen dieser Straße verbessert werden. Als zuvor hier noch die Brauerei gestanden hat, hat das Image dieser Straße niemanden interessiert. Veronika Munck von Amnesty for Women wird in der Hopfstraße gefilmt, um einen direkten Bezug zu dieser Umgebung zu ermöglichen. Hätte das Gespräch an einem anderen Ort stattgefunden, wie in etwa einem Lokal, dann würden die Schilderungen eine andere Wirkung besitzen. Die Straßenaufnahmen zeigen Bilder vor und nach den Renovierungsarbeiten. Die zuvor noch etwas bröckeligen Hausmauern in ocker und braunen Tönen wurden zu glatten und in weiß erstrahlenden Fassaden gemacht. Sie beschreibt diese Entwicklung als eine Art „Säuberung“. Menschen, die die Straße nicht verschönern, sondern es vielmehr in einer nicht reinen Form beeinflussen gehören nicht mehr in das sanierte Stadtbild. Munck liest in ihrem Interview einen Ausschnitt aus einem Brief von einer Sexarbeiterin vor, die lange Zeit in dieser Straße gearbeitet hat. „Die Polizei hat uns verboten an dem Fenster zu arbeiten, weil gegenüber dem Fenster ein großes Gebäude mit Geschäften und Wohnungen gebaut worden ist. Und viele Familien mit Kindern dort sind. Sie haben gesagt, dass sie die Söhne sauber halten wollen.“⁷⁸ Es findet noch immer Prostitution in der Hopfenstraße statt, jedoch nicht mehr in der Offenheit die zuvor bestanden hat. Der ungewünschte Beruf hat sich in sogenannte Bordellwohnungen zurückgezogen.

Sybille Bauriedl schreibt in ihrem Text „Hamburger Leitbilder der Stadtentwicklung = Masterpläne der Imagebildung“, was ein Leitbild für die Stadt bedeutet und von dem

⁷⁷ Füllner, „Von Perlenketten und Platzverweisen“, S. 1.

⁷⁸ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 1:02:55- 1:03:14.

grundsätzlichen Ziel, das auf die Kommunikation stadtentwicklungspolitischer Interessen ausgelegt ist. Das Leitbild verdeutlicht intern und auch nach außen die städtischen Ziele für die zukünftige Entwicklung der Stadt Hamburg. Als ein Schlüsselprojekt wird die Revitalisierung am Hafenrand am Elbeufer seit den 1980er Jahren gesehen. Städtisches Arbeiten und Wohnen wurde an den Hafen gebracht und mit der HafenCity, dem größten Stadtentwicklungsprojekt Europas, wird die architektonische Perlenkette am Hafenrand noch verlängert. Der Begriff Perlenkette ist auch Teil des Filmtitels von EMPIRE ST. PAULI – von Perlenketten und Platzverweisen und soll als kritische Andeutung an die Stadtentwicklung in Hamburg gelten, die ohne demokratische Instanz vom Stadtparlament abgestimmt wird.

„Da die Kette nur von der Elbe aus sichtbar ist, zeigt schon diese Bezeichnung, dass die Außenwirkung das zentrale Element dieser stadtplanerischen Maßnahmen ist. Die gewählte Planungsstrategie ist auch Imagestrategie und dient dem Stadtmarketing der unternehmerischen Stadt. Als Ergebnis des hartnäckigen Widerstands gegen diese Regierungsstrategien finden sich alternative Hafenprojekte wie die sanierten Hafenstraßenhäuser oder die partizipativ gestaltete öffentliche Freifläche »Park Fiction«. Anders als die »Perlen« sollten diese Aufwertungsmaßnahmen des Stadtteils primär dessen Bewohner_innen dienen.“⁷⁹

Park Fiction ist ein gesellschaftspolitisches Projekt, das seit Mitte der 1990er Jahre besteht. AnwohnerInnen haben zusammen mit Fachleuten und KünstlerInnen ein Konzept für den Park entwickelt und gegen die Politik durchgesetzt. Auslöser für das Projekt war, beabsichtigten Büro- und Wohnbebauungen entgegenzuwirken und stattdessen einen öffentlichen Park in das sonst dichtbebaute Viertel zu bringen. Dadurch bekommt der Ort des Interviews mit dem Künstler Christoph Schäfer eine besondere Bedeutung zugespielt. Christoph Schäfer sitzt am Rand einer Wiese, hinter ihm ist eine unechte Palme und ein in Sanierung befindliches Gebäude zu sehen. Erst zu diesem Zeitpunkt wird deutlich, dass es sich um Park Fiction handelt und der Ort bewusst gewählt wurde, da Schäfer einer der Hauptakteure in dem Projekt darstellt. (siehe Abb. 14-15)

⁷⁹ Bauriedl, „Hamburger Leitbilder der Stadtentwicklung“, S. 21.



Abb. 14 (01:19:31)



Abb. 15 (01:10:00)

Einen weiteren inhaltlichen Strang, der den revelatorischen Charakter des Films unterstreicht, stellt der Kampf um den Erhalt der Räumlichkeiten für die Künstlervereinigung Skam dar. Skam wurde in den 1990er Jahren von KünstlerInnen gegründet und war viele Jahre in einem Gebäude auf dem Gelände der ehemaligen Bowlingbahn untergebracht. Gezeigt werden die Räumlichkeiten, die sich im Untergeschoss befanden. Es wirkt wie ein spärlich eingerichteter Keller mit alten Sofas und anderen einzelnen Möbelstücken. Der Ort galt als kultureller Treffpunkt für KünstlerInnen, an dem nicht nur vernetzt wurde und unterschiedliche kulturelle Aktivitäten stattfanden, sondern der auch als professioneller Arbeitsplatz genutzt wurde. Noch zu den Zeiten dieser Filmaufnahmen gab es Kämpfe um den Erhalt dieses Ortes. Mit Vorschlägen zu Gegenprojekten der dort arbeitenden KünstlerInnen sollte ein kleiner Kulturpalast entstehen, der sich gegen die kapitalistischen Planungen wendet. Der Mehrwert dieser sogenannten Kulturwerkstadt wäre nicht auf kommerzialisierte Geschäfte ausgerichtet gewesen, sondern auf den Austausch und die Unterhaltung der dort lebenden Menschen mit leistbaren Lokalen. Trotz der Bemühungen wurden die Tanzenden Türme 2012 fertiggestellt und eine Gastronomie geschaffen, in der sich laut einem Sprecher des Strabag-Konzerns „vielleicht nicht jeder Bewohner St. Paulis ein komplettes Essen leisten kann, sicher aber genussvoll sein Bier trinken kann.“⁸⁰

Diese Aussage unterstreicht wieder die Ausrichtung der großen Konzerne und die urbane Ungerechtigkeit, dass eine Gesellschaft keine homogene Interessengemeinschaft

⁸⁰ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 01:16:23-01:16:29.

darstellt. Der Künstler Christoph Schäfer bringt es am Ende des Films auf den Punkt, wenn er von den Grundbedürfnissen der Menschen spricht und den Umgang mit Wohn-, und Lebensraum der Großkonzerne in Frage stellt.

„Und da wird dann weiter eine Rolle spielen – werden es diese Corporate Planung – werden es diese Großkonzernverdrängungsarchitekturen sein, die aus einer Hand dahin gesetzt werden und oder geht es in so einer Stadt, irgendwann wieder oder auch in so einem Land oder in Europa generell vielleicht irgendwann mal wieder darum – Leute müssen auch wo wohnen und [...] wohnen ist ein Grundbedürfnis und noch mehr und es geht irgendwann darüber hinaus nur Kohle damit zu machen.“⁸¹

1.10. Das Netzwerk „Recht auf Stadt“ in Hamburg

Die Prozesse der Gentrification im innerstädtischen Stadtteil St. Pauli haben das ehemalige arme Viertel zu einem hippen Wohn-, Einkaufs- und Ausgeviertel gemacht, in dem die Mieten in den letzten Jahren enorm in die Höhe gingen und für viele St. PaulianerInnen nicht mehr bezahlbar waren. Altbauwohnungen werden renoviert und oft in teure Eigentumswohnungen umgewandelt und verkauft, freie Flächen schwinden und geben keinen Handlungsraum für alternative Nutzungsmöglichkeiten mehr. „Dabei wird immer deutlicher, dass »Aufwertung« eben nicht mit Verbesserung gleichzusetzen ist.“⁸² Die Veränderungen sind Eingriffe in das persönliche Leben der BewohnerInnen. Um diesen Entwicklungen entgegenzuwirken, haben sich in Hamburg ab 2009 mehrere Initiativen gegründet, die mit unterschiedlichen Aktionen gegen die bestehenden Prozesse der Gentrification kämpfen. Die Initiative NoBNQ⁸³ zum Beispiel versuchte gegen die geplanten Renovierungen der Häuser von Miet- in Eigentumswohnungen in der Bernhard-Nocht-Straße zu mobilisieren. Aus über 16 Initiativen, die sich zu vernetzen begonnen hatten, gründete sich das Netzwerk „Recht auf Stadt“ in Hamburg. Dabei verfügt der Slogan „Recht auf Stadt“ über eine starke Integrationskraft politische Anliegen einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Von Anfang an beschäftigt sich die Bewegung nicht nur mit Prozessen der Gentrification, sondern auch mit

⁸¹ *Empire St. Pauli* (Deutschland 2009), 01:19:13 -01:19:43.

⁸² Füllner/ Templin, „Stadtplanung von unten“, S. 83.

⁸³ Abkürzung BNQ steht für das geplante Bernhard-Nocht-Quartier.

grundlegenden Kämpfen um Freiräume in der Stadt und ökologischen Fragen. Dabei werden fünf inhaltliche Schwerpunkte festgemacht.

„1. die allgemeine Frage der Gentrifizierung, der Umstrukturierung und »Aufwertung« einzelner Stadtteile, 2. Frage nach der Rolle von »Kreativen« und Räumen für KünstlerInnen und Subkultur, 3. die ökologische Frage in Form städtischer Grünflächen und 4. die Mieten-, Wohnraum- und Leerstandsproblematik. All diesen Themenkomplexen sind darüber hinaus 5. Fragen von Demokratie, Teilhabe und Aneignung gemein.“⁸⁴

Darüber hinaus kam die Idee zu dem Film EMPIRE ST.PAULI von dem St. Pauli Plenum und wird als filmgewordene Bürgerinitiative beschrieben. Der Dokumentarfilm EMPIRE ST. PAULI „ist eine filmgewordene Bürgerinitiative. Aus Unmut über Mieterhöhungen und Verdrängung hat das St.-Pauli-Plenum – ein runder Tisch von Anwohnern – die Low-Budget-Produktion initiiert.“⁸⁵ Auch in der Argumentation der Hamburger Dokumentarfilmpreis Jury wird die soziale Relevanz des Films deutlich. Der Film bearbeitet ein aktuelles Thema, das der sozialen Umstrukturierungsprozesse in einer Stadt. EMPIRE ST. PAULI zeigt schon zu Beginn die zunehmende Nutzung des Stadtviertels als Eventort und beschreibt im weiteren Verlauf die stattfindenden Prozesse der Umstrukturierung. Angefangen bei den Kämpfen um die Hafenstraße, die Verdrängung bestehender Gaststätten und unterschiedliche Bau- und Sanierungsprojekte, wie auf dem ehemaligen Gelände der Bavaria-Brauerei. Trotz der negativen Entwicklungen in dem Stadtviertel St. Pauli verzichtet der Film auch nicht auf positive Darstellungen, wie der Realisierung des gesellschaftspolitischen Projekts Park Fiction. Wie auch die Jury der Dokumentarfilmwoche Hamburg 2009 feststellt. „Das Urteil der Jury: „Man kann den Film als einen positiv kritischen Film bezeichnen, der nicht in Resignation endet, sondern sich durchgängig lebensbejahend, kraftvoll und intensiv zeigt. Kamera, Schnitt und Ton haben gut zusammengearbeitet.““⁸⁶

⁸⁴ Füllner/Templin, „Stadtplanung von unten“, S. 82.

⁸⁵ Twickel, „St.-Pauli-Dokumentation“, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/st-pauli-dokumentation-vom-rotlichtviertel-zur-sahnelage-a-623399.html>, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

⁸⁶ Jury Dokumentarfilmpreis Hamburg, in: Christiane Handke, „Dokumentarfilmpreis geht nach St. Pauli“, *Altona Wochenblatt*, http://www.empire-stpauli.de/file/altona_wochenblatt_052009.pdf, 13.05.2009, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

1.11. *Die Sinfonie der Großstadt* und ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen

Als Überleitung für die nächste Analyse des Films ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen von Imre Azem möchte ich kurz auf den deutschen Filmemacher Walter Ruttmann verweisen, der mit seinem Dokumentarfilm *Die Sinfonie der Großstadt* (1927) eine besondere Stellung im kinematografischen Städtebau einnimmt.

„Mit diesem Doku-Spielfilm setzte gegenüber den narrativen Stadtfilmen eine völlige Veränderung des Blicks auf die Großstadt ein. Nicht nur daß sich die Perspektive *änderte* – sie ging weg vom subjektiven point of view einer Filmfigur –, sie löste sich mittels Kamera und Montage auf in eine multi- und polyperspektivische Darstellung. Die Menschen wurden – und darin lag die stärkste Herausforderung – als integraler Teil dieser städtischen Mobilität wie auch der »Immobilien« verstanden. Für Ruttmann, der jahrelang mit Trick- und Animationsexperimenten die mediale Reichweite des filmischen Materials erkundet hatte, war die Stadt ebenso als dynamische Architektur wie als temporale Musik lesbar. [...] Zum erstenmal wurde das Kinopublikum nicht mehr in ein bestimmtes Stadtviertel oder in ein ausgewähltes Milieu geführt, sondern in die „offene Stadt“ und d. h. vor allem: über die Thematisierung der Wahrnehmung in das urbane, d. h. gegenständlich-menschlich durch-setzte, am Schneidetisch konstruierte und auf der Leinwand realisierte RaumZeit-Gefüge.“⁸⁷

In den Anfängen der beiden Filme sind gewisse Verbindungen festzustellen. *Die Sinfonie der Großstadt* beginnt mit einer langen Bahnfahrt einer Dampflokomotive durch die umliegende Umgebung und Vororte von Berlin. Die Ansicht der Kamera wechselt zwischen dem Blick aus dem Zugfenster heraus, bei dem durch die schnelle Fahrt ein Wischeffekt entsteht und dem Blick auf einzelne Teile des Zugs in Großaufnahmen. Gezeigt werden Wälder, Wiesen und Wohnsiedlungen, die mit einer horizontalen Kamerafahrt in die Stadt hinein führen. Mit unterschiedlichen Kameraperspektiven die zwischen starken Ober-, und Normalsichten wechseln, werden mittels Überblendungen Teile der Stadt Berlin gezeigt. Es handelt sich um morgendlich leere Straßen, die sich langsam mit Menschen zu füllen beginnen und gleichzeitig den Rhythmus des Film und der Stadt beschleunigen. Das langsame Erwachen einer Stadt wird auch im Anfang von ECUMENOPOLIS gezeigt und im Folgenden einer genaueren Betrachtung unterzogen.

⁸⁷ Vogt, *Die Stadt im Film*, S. 31.

2. ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen (2011)

Der Dokumentarfilm ECUMENOPOLIS ist ein kritischer Essay des türkischen Regisseurs Imre Azem über die rasanten städtischen Veränderungen der Stadt Istanbul. ECUMENOPOLIS versucht anhand von Interviews, Animationen und Archivaufnahmen die unaufhaltsam wachsende Metropole zu skizzieren. Der europäische Teil von Istanbul ist mit ungefähr achteinhalb Millionen EinwohnerInnen nach Moskau die zweitgrößte Stadt Europas. Auch wenn Istanbul wegen seiner geografischen Lage nur Platz für fünf Millionen Menschen hätte, so wird die Einwohnerzahl der gesamten Stadt auf fast fünfzehn Millionen Menschen geschätzt. Damit ist die immer weiter wachsende Stadt schon längst über die fassbare Bevölkerungszahl gestiegen, alternative Erschließungszentren wurden nie geschaffen, somit steht Istanbul vor großen sozialen und ökologischen Problemen.

Der Titel des Films ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen verweist auf den griechischen Architekten und Stadtplaner Constantinos A. Doxiadis, der den Begriff Ecumenopolis 1967 geprägt hat. Die Idee von Ecumenopolis ist, dass zukünftige urbane Räume und Ballungsgebiete letztendlich zu einer einzigen durchgehenden Stadt verschmelzen. Diese Annahme bezieht sich auf den fortlaufenden Prozess der weltweiten Urbanisierung und des starken Bevölkerungswachstums.

„The neoliberal transformation that swept through the world economy during the 1980's, and along with it the globalization process that picked up speed, brought with it a deep transformation in cities all over the world. For this new finance-centered economic structure, urban land became a tool for capital accumulation, which had deep effects on major cities of developing countries. In Istanbul, which already lacked a tradition of principled planning, the administrators of the city blindly adopted the neoliberal approach that put financial gain ahead of people's needs; everyone fought to get a piece of the loot; and the result is a megashantytown of 15 million struggling with mesh of life-threatening problems.“⁸⁸

⁸⁸ Imre Azem, „Synopsis. Ecumenopolis: City Without Limits“, http://www.ekumenopolis.net/#/en_US/synopsis, 2011, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: http://www.ekumenopolis.net/#/en_US.

Gerade seit Anfang des 21. Jahrhunderts entwickelt sich Istanbul von einer Industriestadt zu einem Finanzzentrum und versucht sich neben anderen Weltstädten zu etablieren. Istanbul ist für InvestorInnen interessant geworden. Eine unmittelbare Kettenreaktion darauf ist die Verdrängung der bestehenden Bevölkerungsschicht. Die Arbeiterklasse, die die Stadt als Industriezentrum aufgebaut hat, muss für lukrativere Projekte, wie dem Bau von Wolkenkratzern, Schnellstraßen und Einkaufszentren weichen. Gemeinsam mit der Stadtverwaltung und privaten InvestorInnen soll die Stadtlandschaft neu gestaltet werden, die damit ohne Fachkenntnisse über Bebauungsgrundlagen stark in die eigentliche Stadtplanung eingreifen. Die Folgen sind der Bau unsicherer Gebäude in Erdbebenzonen und ignorierte Warnungen über zum Beispiel mögliche Hochwasserkatastrophen. Mit dem Resultat überfluteter Gebäude. In der Beschreibung zu ECUMENOPOLIS, die auf der Webseite des Dokumentarfilms zu finden ist, werden einige sehr treffende Fragen für die Stadt Istanbul gestellt, die auch gleichzeitig als Leitfragen für den Film gesehen werden können.

„So what are we, the people of Istanbul, doing against this pillage? If cities are a reflection of the society, what can we say about ourselves by looking at Istanbul? What kind of city are we leaving behind for future generations? Ecological limits have been surpassed. Economic limits have been surpassed. Population limits have been surpassed. Social cohesion has been lost. Here is the picture of neoliberal urbanism: Ecumenopolis.“⁸⁹

Der Filmemacher Imre Azem macht durch die Wahl des Filmtitels, in Anlehnung an Constantinos A. Doxiadis, bereits auf die vorherrschende Dynamik der Stadt Istanbul aufmerksam und unterstreicht diese gewollte Verbindung in der Beschreibung zu ECUMENOPOLIS.

“It is precisely this prediction that makes this documentary so accurate and interesting. The fact that the people in Istanbul got their chaos namely is an understatement, looking at the riots that occurred during the summer of 2013. Even though the underlying reasons for this massive uprising may be a lot more complicated than the issues that are discussed in this film, it is safe to assume that many of those issues also added to the dissatisfaction of many of the protesters. Hence, for the

⁸⁹ Ibid.

people that have seen Ekümenopolis prior to May 2013, [last summer's events](#) may not have come as a total surprise.”⁹⁰

Ein kurzer Blick in die Gegenwart der Türkei zeigt knapp zwei Jahre nach der Fertigstellung des Films die urbane Ungerechtigkeit in Istanbul, am Beispiel der beginnenden Proteste in Istanbul im Mai 2013, die eine enorme Medienpräsenz verdeutlichten. BewohnerInnen demonstrierten gegen das geplante Bauprojekt im Gezi-Park. Die anhaltenden Proteste breiteten sich in der Türkei aus und Occupy-Gezi wird zum Sinnbild für Widerstand gegen das bestehende Regierungssystem unter dem Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan und einer ausartenden Polizeigewalt gegen die DemonstrantInnen. BewohnerInnen möchten ein Mitspracherecht in ihrer eigenen Stadt, da sie sich auch als Teil dieser begreifen und stellen den Anspruch für ein „Recht auf Stadt“.

„Das Recht auf Stadt ist also weit mehr als das Recht auf individuellen oder gemeinschaftlichen Zugriff auf die Ressourcen, welche die Stadt verkörpert: Es ist das Recht, die Stadt nach unseren eigenen Wünschen zu verändern und neu zu erfinden. Darüber hinaus ist es ein kollektives anstelle eines individuellen Rechts, da das Neuerfinden der Stadt unvermeidlich von der Ausübung einer kollektiven Macht über die Urbanisierungsprozesse abhängt.“⁹¹

2.1. Anfangssequenz und Kapitelunterteilung

Die ersten 9 Minuten des Films werden als Einleitung verwendet, der weitere Verlauf wird in sechs Kapitel gegliedert. Jeder einzelne Teil beginnt mit der Einblendung eines Textinserts mit der Kapitelnummer und dem Namen des folgenden Abschnitts. Kapitel 1: Die Global City; Kapitel 2: Die Dynamik des Systems; Kapitel 3: Die 3. Brücke; Kapitel 4: Das Modell (anti-) sozialer Wohnungsbau; Kapitel 5: Plan, Kapital, Demokratie und Kapitel 6: Das Viertel. Zusätzlich sind die Anfänge der einzelnen Kapitel formal gleich gestaltet, mit einer Abweichung im ersten Kapitel. Bei der Einleitung des ersten Kapitels sind Tastentöne zu hören, die darauf schließen lassen, dass gerade eine Nummer gewählt wird. Diese Vermutung wird durch das Geräusch

⁹⁰ Jorn Koelemij, “Filming Cities: Ekümenopolis (2011)“, *The Proto City. Urban Documentary*, <http://theprotocity.com/filming-cities-ekumenopolis/>, 28.03.2014, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

⁹¹ Harvey, *Rebellische Städte*, S. 28.

eines anlütenden Telefontons bestätigt. Auf einer schwarzen Fläche wird dreimal hintereinander der Schriftzug des Kapitels eingeblendet, immer nachdem der Ton des anlütenden Telefontons verstummt. In der Filmanalyse wird nicht auf jedes Kapitel im Detail eingegangen, stattdessen werden einzelne ausgewählte Teile exemplarisch untersucht.

Der Film beginnt mit einer totalen Einstellung einer Schnellstraße. Auf der Geräuschebene ist der Lärm von fahrenden Autos zu hören, diese rasanten Bewegungen werden noch durch eine sehr lebendige Musik unterstrichen. Das nächste Bild zeigt die Stadt Istanbul in einer Weiten. Durch die Färbung der Darstellung wird deutlich, dass es sich um einen Sonnenaufgang handelt, der in den Morgenstunden noch einen Schatten über einzelne Teile der Stadt wirft, während die Sonne am Himmelsgewölbe aufsteigt. Gezeigt wird unter anderem ein Gewerbegebiet mit großen Gebäuden der einzelnen Konzerne und Teile von Wohngebieten. Es entsteht das Gefühl, als würde man von außerhalb der Stadt in das Zentrum hineinfahren, was an den Dokumentarfilm *Die Sinfonie der Großstadt* von Walter Ruttmann erinnert. Während dieser Fahrt sieht der Zuschauer die Stadt vergleichsweise wie aus der Sicht eines Autofensters. Dazwischen gibt es auch Ansichten aus der Vogelperspektive und mehrere weite Einstellungen der Stadt. Durch diese Einführung wird dem/der ZuschauerIn ein gutes Bild der Stadt vermittelt und ein erster Eindruck der Stadtstruktur gezeigt.

Eine amüsante Entdeckung ist bei einigen einzelnen Werbetafeln an den Gebäuden, an Autos und an Straßenschildern festzustellen. Anstelle der Firmennamen der Unternehmen ersetzt Imre Azem diese mit Credits aus dem Film, was auch ein interessantes Statement an sich verdeutlicht. Durch diese Verwendung von öffentlichen und privatisierten Flächen, könnte auf den Slogan „Recht auf Stadt“ angespielt werden. Ein weiterer Verweis auf gestaltete Zeichen, die im Film gezeigt werden, wird in den ersten Sekunden des Films als Textinsert eingeblendet. „Hinweis: Die in diesem Film gezeigten Logos dienen keinen kommerziellen Zwecken. Sie erscheinen beiläufig im Bild zur Veranschaulichung des wissenschaftlichen Aspekts.“⁹² Diese Beschreibung

⁹² *Ecumenopolis: Stadt ohne Grenzen*, Regie: Imre Azem, DVD-Video, Hamburg 2012, 00:00:12-00:00:17; (Orig. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*, Deutschland/ Türkei, 2011).

verdeutlicht, dass dem Filmemacher die Deutungskraft von Logos bewusst ist und erklärt die Gründe für die Verwendung solcher Elemente im Film gleich zu Beginn. (siehe Abb. 16-17)



Abb. 16 (00:00:54)



Abb. 17 (00:00:46)

Der Film ECUMENOPOLIS unterliegt einer ganz speziellen Dynamik, die schon durch die Eröffnungssequenz deutlich gemacht wird. Durch die Darstellungen in der aufwachenden Stadt Istanbul und der Kombination von schnellen Kamerabewegungen, zeitweise sehr schnellen Schnitten und einer von Untergangsstimmung geprägten Musik, wird das rasante Wachstum der Metropole deutlich gemacht. In den ersten zwei Minuten erweckt ECUMENOPOLIS, durch seine ästhetischen Stadtansichten und die Verwendung von Bild und Ton einen Spielfilmcharakter, der erst durch die weibliche Erzählerstimme aus dem Off aufklärt, dass es sich um einen Dokumentarfilm handelt.

„Erstmals leben weltweit mehr Menschen in Städten als auf dem Land. Im 19. Jahrhundert gab es in den westlichen Industrieländern eine Massenwanderung vom Land in die Städte. Dadurch haben sich die Städte im 19. Jahrhundert vollkommen verändert. Ähnliche Veränderungen werden in diesem Jahrhundert stattfinden. Aber sind die Städte darauf vorbereitet?“⁹³

Als die Erzählerstimme den letzten Satz spricht wird die erste animierte Sequenz im Dokumentarfilm eröffnet. Die totale Ansicht von Hochhäusern, einer Straße mit Autos wird durch einzelne animierte Teile in schwarzweiß ersetzt, bis es gänzlich in eine Animation übergeht und nach wenigen Sekunden der Schriftzug ECUMENOPOLIS erscheint. (siehe Abb. 18)

⁹³ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:01:41-00:02:17.

2.2. Film im Film

In der folgenden Szene wird ein kleiner Junge in seinem Zuhause gezeigt, wie er gerade versucht den richtigen Empfang für seinen Film einzustellen. Durch die Abbildung des gesamten Zimmers kann auf die Lebensumstände geschlossen werden. Das mit Teppichen ausgelegte Zimmer und die aneinandergereihten Holzplatten als Wände verweisen auf die schlechten Wohnverhältnissen des Jungen, der aus einem Armenviertel zu sein scheint. Als er den Empfang finden kann setzt er sich auf den Boden vor den Fernsehapparat. Gezeigt wird ein Film im Film und lässt somit auf ein reflexives Kino schließen, weil er den Film als Ausdrucksmittel selbst behandelt. Im Fernsehen erscheint Das Ekumenpolis-Nachrichtenzentrum, das eine Geschichte über Istanbul präsentiert. Es handelt sich um eine animierte Darstellung in Farbe, die nun in Großaufnahme gezeigt wird und somit die gesamte Bildfläche einnimmt. (siehe Abb. 19)



Abb. 18 (00:02:13)



Abb. 19 (00:03:13)

Eine männliche Erzählerstimme beschreibt die Entwicklung der Stadt ab der Jahrhundertwende von neunzehnhundert gegen Ende des osmanischen Reichs, als Istanbul in gewisser Weise eine Kolonialhauptstadt war und städtische Dienste im Besitz von Privatleuten waren. In diesem einleitenden Teil des Films wird anhand einer aufwendigen Animation, die collageartige Elemente beinhaltet, versucht, die unterschiedlichen Einflüsse auf die urbane Struktur der Stadt leicht fassbar darzustellen. Durch die Verwendung der farbigen Animation auf der formalen Ebene, wirken geschilderte Fakten nicht trocken oder komplex, sondern sind auch für eine jüngere Zielgruppe zugänglich. Diese Annahme wird auch durch den kleinen Jungen

repräsentiert, der sich im Film die Nachrichtensendung ansieht. Auch die Erzählerstimme verwendet eine klare und deutliche Sprache, die leicht verständlich ist. Der Stil der Animation erinnert an die Kultursendung Karambolage die auf Arte ausgestrahlt wird, und in der anhand von Animationen und Grafiken, Inhalte über kulturelle Zusammenhänge und Unterschiede der französischen und deutschen Alltagskultur vermittelt werden.

Die einzelnen Erzählstränge werden durch die formale Gestaltung noch einmal unterstrichen. Wenn die Erzählerstimme von der langsamen Ausbreitung Istanbuls in die Außenbezirke spricht und von dem Bosphorus als Szenetreffpunkt für die Reichen, dann wird diese Ausführung durch die bildhafte Darstellung unterstützt, die oft auch komische Elemente enthält. Wie zum Beispiel die Darstellung der Reichen, die in einem schwankenden Schiff am Bosphorus abgebildet werden. Durch zwei Elemente wirkt dieser Teil belustigend. Erstens durch das stark schwankende Boot und durch die Gestik der reichen Menschen. Auch wenn von dem französischen Stadtplaner Henri Prost und seinen Plänen für die Umgestaltung der Stadt, mit breiten Boulevards, voller Autos und der Ansiedlung der Industrie in der Bucht Goldenes Horn am Bosphorus gesprochen wird, werden die Möglichkeiten der Animation ausgenutzt. (siehe Abb. 20-21)



Abb. 20 (00:04:08)

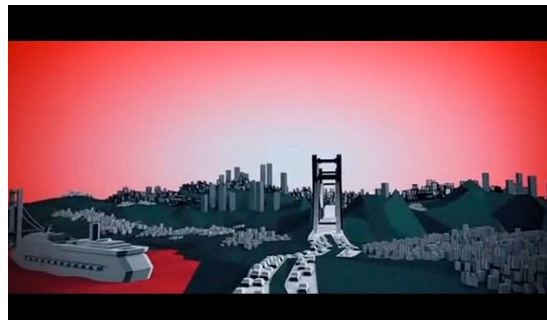


Abb. 21 (00:08:44)

Als Sieger des Zweiten Weltkriegs unterstützen die USA diesen Plan aus Mitteln des Marshallplans. Unter dem Ministerpräsidenten Adnan Menderes wurden Straßenbahnlinien durch Asphalt ersetzt und verliefen künftig durch das Stadtzentrum. Die demokratische Partei stellte die Landreform zurück, was eine Mechanisierung in der Landwirtschaft zu Folge hatte. LandwirtInnen wurden billige Arbeitskräfte in

neugebauten Fabriken. Weder der Staat noch die ArbeitgeberInnen kümmerten sich um einen passenden Wohnraum für die ArbeiterInnen. Stattdessen wurde ihnen erlaubt illegale Siedlungen zu errichten, sogenannte Gecekondu.⁹⁴

„Gecekondu (Plural Gecekonduklar) ist die Bezeichnung für ein Haus, das Menschen auf von ihnen besetztes staatliches Land »nachts hingestellt« (die wörtliche Übersetzung von gecekondu) haben. Der Begriff geht auf eine vormoderne Verordnung zurück, die besagt haben soll, dass ein Haus, das »über Nacht« auf öffentlichem Grund und Boden errichtet worden ist, nicht mehr abgerissen werden darf.“⁹⁵

Als 1973 die erste Bosphorus-Brücke (Orig. *Boğaz Köprüsü* oder *Birinci Boğaziçi Köprüsü*), errichtet wurde, blühten die Gecekondu Viertel um den Bosphorus auf. Durch die neue Mittelschicht, die in die Vororte zog versechsfachte sich der Straßenverkehr innerhalb von fünfzehn Jahren. Das Geschäftszentrum entwickelte sich in Richtung Norden. In den 1970 Jahren kam es zu einer wiederholten Wirtschaftskrise. Turgut Özal, der spätere Staats- und Ministerpräsident, kehrte aus den USA nach Istanbul zurück und brachte das lateinamerikanische Wirtschaftsmodell des Neoliberalismus mit. Mit der Errichtung der zweiten Bosphorus-Brücke (Orig. *Fatih Sultan Mehmet Köprüsü*), 1988 breiten sich nicht nur die Gecekondu Viertel aus, sondern es wurden auch Einkaufspassagen und geschlossene Wohngebiete in Waldgebieten errichtet. Die Geschäftsviertel breiten sich weiter in Richtung Norden aus und auch die Autokultur wurde eine treibende Kraft in der Stadt. Das Kapital, das durch die immer größer werdende Einkommensschere angesammelt wurde, wurde in Grundbesitz investiert. In den 2000er Jahren wurde Istanbul offiziell durch Toki, die öffentliche Wohnbaubehörde und der Gemeinde vermarktet.⁹⁶ In dieser Animation wird Toki als ein riesiges rotes Science-Fiction Monster, das an eine Spinne erinnert, dargestellt, das große Teile der Stadt verschlingt und stattdessen durch gewinnbringendere Investitionen ersetzt. (siehe Abb. 22)

⁹⁴ Vgl. *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:03:38-00:09:15.

⁹⁵ Pelin Tan, „Istanbul: Widerstand im Stadtteil und gegenkulturellen Räumen“, Initiative für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignung, Hg. Andrej Holm/Dirk Gebhardt, Hamburg: VSA 1970, S. 271-282, hier: S. 273.

⁹⁶ Vgl. *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:03:38-00:09:15.



Abb. 22 (00:08:08)

Durch diese recht ausführliche inhaltliche Erläuterung werden einzelne städtische Strukturen und Abläufe leichter verständlich und sind auch für den Prozess der Analyse ein wichtiger Bestandteil. Innerhalb der Animation werden einzelne Übergänge mittels einer Irisblende geöffnet beziehungsweise geschlossen. Die animierte Darstellung endet mit einer apokalyptischen Aussage der Erzählerstimme.

„Die dritte Brücke und alle in Zukunft noch folgenden, mit denen man diese Invasion zu beherrschen glaubt, werden Istanbul in ein Ecumenopolis aus Beton verwandeln, ohne Wasserreserven, Wälder und öffentliche Plätze. Schließlich wird uns diese unheimliche Stadt ohne Grenzen alle schlucken.“⁹⁷

Auch wenn die Bilder animiert sind, wird am Ende dieser Animation durch eine Kamerafahrt über die erzeugten Bildelemente ein Gefühl von Echtheit vermittelt. Die Kamera bewegt sich über die animierte Stadtlandschaft Istanbul und unterstreicht durch die schwarz rote Farbgebung dieser Szene die Untergangsstimmung der Erzählerstimme, die mittels einer Irisblende geschlossen wird.

2.3. Kapitel 1: Die Global City

Gezeigt werden Bauarbeiten in einer halbtotale Einstellung, dazu ist ein lautes Geräusch einer Bohrmaschine zu hören. Im nächsten Bild ist die Baustelle in einer

⁹⁷ *Ecumenopolis* (Hamburg2012), 00:08:48-00:09:11.

Totalen zu sehen. Die Wolken bewegen sich im Zeitraffer über den Himmel. Auch unterschiedliche Straßenaufnahmen werden in dieser gestalterischen Weise dargestellt. So wird für den/ die ZuschauerIn eine gute Vorstellung des Stadtbilds vermittelt. Es werden Wohnstraßen mit angebrachten Satellitenschüsseln an den Hausmauern abgebildet. Zusätzlich wird auch eine typische Verhaltensweise der dort lebenden Menschen gezeigt, die sich durch das warme Klima des Landes ergibt. Die gewaschene Wäsche wird an den Hausmauern entlang zum Trocknen aufgehängt. Diese Aufnahmen werden alle als Standbilder in Verbindung mit den Wolken im Zeitraffer gezeigt. Die Bewegung findet innerhalb des Bildes statt und wird nicht von einer Kamerafahrt dominiert. Einzelne Teile des Gezeigten werden immer wieder verdunkelt dargestellt. Durch die Kombination von verdunkelten Bildteilen, der statischen Aufnahmen und einer beklemmend wirkenden Musik wird eine melancholische Stimmung vermittelt. Die Musik nimmt innerhalb des gesamten Films eine wichtige Rolle ein, sie unterstützt bestimmte Stimmungen und leitet oft auch einen inhaltlichen Wechsel oder Bildansicht ein. Die Musik enthält oft Klangelemente, die ihren Ursprung in der Alltagswelt haben. Es werden zum Beispiel Windgeräusche, Lärm einer Baustelle verwendet und in einer überzogenen Weise als Tonspur im Film eingebracht. Während in einem langsamen Panoramaschwenk aus einer Übersicht die Stadt gezeigt wird, beginnt eine männliche Stimme über die globale Stadt zu sprechen. Der/die ZuschauerIn hat genügend Zeit, sich räumlich zu orientieren und sich eine Vorstellung von Istanbul zu machen, diese formale Vorgehensweise dominiert den gesamten Film und zeigt auch immer wieder den wachsenden Kontrast zwischen Arm und Reich. (siehe Abb.23-26)

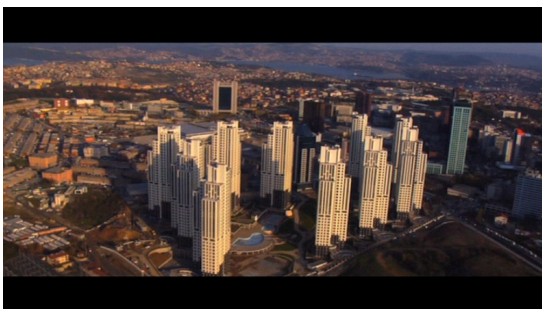


Abb. 23 (00:10:51)



Abb. 24 (00:21:38)

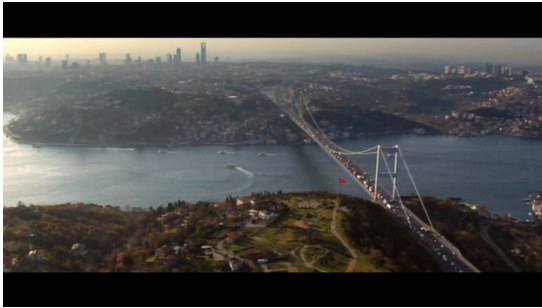


Abb. 25 (00:35:16)



Abb. 26 (00:37:41)

„Eine „globale Stadt“ muss in der globalisierten Welt von heute ebenso ein Kultur-, Kunst- und Geschäftszentrum wie ein Finanzzentrum sein. Nur ein Finanzzentrum zu sein, reicht nicht aus. In einer globalen Stadt müssen verschiedene Elemente miteinander harmonieren. Eine globale Stadt ist ein Ort, wo für die Zukunft gearbeitet wird. In diesem Sinne ist Istanbul für mich eine globale Stadt.“⁹⁸

Es handelt sich um Haluk Sur von dem Urban Land Institute der Türkei. Die Namen der einzelnen interviewten Personen werden auf unterschiedliche Arten im Film eingeblendet. Im Fall von Haluk Sur werden sein Name und seine Funktion in einem extra Standbild eingeblendet, manchmal wird diese Angabe noch durch weitere Informationen erläutert. Zusätzlich wird ein Teil aus dem am Anfang stammenden animierten Geflecht von ECUMENOPOLIS gezeigt. Eine weitere Art ist eine Einblendung des Namens mittels Textinsert während die betreffende Person spricht und oder auch im Bild gezeigt wird. Wie es zum Beispiel bei dem Ministerpräsidenten Recep Tayyip Erdoğan der Fall ist und der von seiner Vision spricht, Istanbul zum weltweit führenden Finanzzentrum zu machen. So sollte der östliche Mittelmeerraum, der Kaukasus, der Nahe Osten und die Balkanstaaten von Istanbul aus kontrolliert werden. Der Hauptsitz der multinationalen Unternehmen wäre dann Istanbul, von dem aus ihre Investitionen gesteuert werden.⁹⁹ Diese Erläuterung stammt von dem Volkswirt Mustafa Sönmez, der in einem leerstehenden und unbekannten Industriegebäude auf einem schwarzen runden Sessel interviewt wird.

Diese formalen Darstellungsformen bei den interviewten Personen werden von dem Filmemacher Imre Azem bewusst gelenkt. Personen, wie Haluk Gerçek, von der

⁹⁸ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:10:41-00:11:17.

⁹⁹ Vgl. *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:12:20-00:12:40.

Technischen Universität, Hüseyin Kaptan, Architekt und Stadtplaner, Mucella Yapıcı, von der Architektenkammer und der ehemalige Präsident der Architektenkammer Oktay Ekinci, die eine menschenwürdigere Stadtentwicklung anstreben und aus gut gebildeten Bildungsschichten kommen, werden durch die Einblendung des Namens und der jeweiligen Funktion in einem extra Standbild eingeblendet. Personen aus der Politik und Entwickler, wie Ali Ağaoğlu und der Ministerpräsident Recep Tayyip Erdoğan werden mit der Einblendung des Namens mittels Textinsert während die betreffende Person spricht, gezeigt. Diese deutliche Unterscheidung lässt auf eine bewusste Einteilung von “Gut“ und “Böse“ schließen. Eine weitere Unterteilung ist bei den Menschen aus der Unterschicht zu bemerken. Azem verwendet bei diesen Personen die Einblendung eines Textinserts während der/die BewohnerIn gezeigt wird, jedoch nicht um eine negative Abstufung vorzunehmen, sondern vielmehr als eine neutrale Positionierung. Eine zusätzliche Beobachtung ist die erkennbare Inszenierung der Interviewten. Die “Bösen“ Menschen werden immer im Stehen interviewt, die “Guten“ Menschen werden immer sitzend auf einem schwarzen runden Sessel gezeigt. Die Orte der interviewten Personen sind ganz unterschiedlich, dennoch vermitteln sie alle eine gewisse leere und apokalyptische Stimmung. (siehe Abb. 27-30)



Abb. 27 (01:30:21)



Abb. 28 (00:11:45)



Abb. 29 (00:36:16)



Abb. 30 (00:24:13)

In den folgenden Sequenzen werden Archivaufnahmen aus unterschiedlichen Ländern der Welt gezeigt, die durch Textinserts über Ort und Land aufklären. Zu sehen sind Hangzhou in China, Lyari in Pakistan, Lissabon in Portugal und Basibüyük, Sulukule, Ayazma in Istanbul. Es werden wilde Siedlungen gezeigt, die durch Eingriff von Polizei und der Verwendung von Baukränen brutal zerstört werden. Es sind katastrophale Bilder zu sehen. Menschen werden aus ihren Baracken vertrieben und in der folgenden Minute platt gemacht. Eine radikale Art der Enteignung, um für gewinnbringende Bodengeschäfte Platz zu machen. Dass diese Kapital- und Investitionsmacht ein globales Problem darstellt und nicht nur in Istanbul stattfindet, wird von dem Regisseur Imre Azem durch die Aufnahmen aus anderen Ländern vermittelt.

Imre Azem verwendet ein weiteres Mal die reflexive Darstellung von Film im Film. In einem Fernsehgerät wird das Projekt für das kleine Viertel Ayazma präsentiert. Es soll eine Luxus-Wohnsiedlung mit viel Grünflächen, einem Golfplatz und Swimmingpools gebaut werden. Zusätzlich soll es Platz für Geschäfte geben. Das Projekt wird so dargestellt, als könnte sich jeder/jede BewohnerIn durch eine Anzahlung eine Wohnung leisten. Die Realität ist jedoch eine andere. Was durch die folgende Erklärung einer ortsansässigen Beraterin des UN HABITAT AGFE verdeutlicht wird.

„Ayazma ist ein kleines Viertel in Küçükçekmece, einem Stadtteil Istanbuls. Ein anschauliches Beispiel der neoliberalen Politik und der kapitalistischen Sichtweise, in der die Stadt zur Spekulationsarena wird. Es zeugt von den Folgen der Globalisierung, durch die der Wert von Land wächst. Dieses Gebiet ist nach dem Bau des Olympia-Stadions teurer geworden. So hat ein unbedeutendes Viertel ohne Anschluss an die städtische Infrastruktur in einem Gebiet, dem der Staat vorher keine Beachtung schenkte, plötzlich an Wert gewonnen. Die Bewohner wurden gezwungen, wegzuziehen. Dieses Gebiet wird in eine Luxus-Wohnsiedlung verwandelt. Doch letztlich haben menschliche Belangen keinen Platz in den Bauplänen, die angeblich alles verbessern sollen.“¹⁰⁰

So bringt es auch David Harvey in seinem Buch *Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution* auf den Punkt. „Kurz gesagt ist der urbane Prozess unter den Bedingungen des Kapitalismus im Kern auch ein Prozess der Verdrängung und

¹⁰⁰ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:21:48-00:22:57.

Enteignung. Er ist der Spiegel der Kapitalabsorption durch städtische Neugestaltung.“¹⁰¹

2.4. Kapitel 2: Die Dynamik des Systems

Das zweite Kapitel mit dem Titel *Die Dynamik des Systems* eröffnet mit einer Totalen, in der ein Baukran und die türkische Flagge zu sehen ist. Die Bewegung findet im Bild selbst statt, indem sich der Kran um seine eigene Achse dreht, sich die Kameraperspektive jedoch nicht verändert. Auf der Geräuschebene ist ein trompetenartiger Ton zu hören, der eine Untergangsstimmung vermittelt. Diese Stimmung ist auch ein prägendes Element in ECUMENOPOLIS. Es folgt ein langsamer Keraschwenk über einen Autoschrottplatz und eine Frauenstimme beginnt zu sprechen. Sie beschreibt die Entwicklung der Wohnungsbau- und Automobilsektoren zu einem treibenden Wirtschaftsmotor in der Türkei. „1980 gab es 200.000 Autos in Istanbul. Heute sind es fast 2 Millionen. [...] In Istanbul sind die CO²-Emissionen aus dem Straßenverkehr zwischen 1990 und 2007 um 37% gestiegen.“¹⁰² Diese Informationen werden im weiteren Verlauf des Films als eingeblendetes Textinsert über einem Standbild aus der Normalsicht von der Meerenge Bosphorus und einem Teil der Stadt präsentiert. Die Bewegung findet im Bild, durch ein langsam vorbeifahrendes Schiff von rechts nach links statt.

Ein weiteres Mal wird eine Werbung in Form einer computeranimierten Darstellung der neuen Luxus-Wohnsiedlungen in einem Fernsehgerät im Film gezeigt. Die Werbung spricht von einem Einklang mit der Natur und einem erfolgreichen Leben, das für alle BewohnerInnen umsetzbar ist. Diese unrealistischen Versprechungen und die Verschönerungen der unmittelbaren Lebensumstände werden in dieser Szene durch die Verwendung des Fernsehapparates noch deutlicher. Der Fernseher erzeugt in diesem Fall eine zusätzliche Distanz zu der erzeugten Luxuswelt, weil im Film eine weitere Bildebene eingezogen wird.

¹⁰¹ Harvey, *Rebellische Städte*, S. 51.

¹⁰² *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:44:49-00:45:32.

„Da ausländische Investoren ihre Mega-Investitionen aufgrund der demokratischen Strukturen nicht in ihren Heimatländern tätigen können, tun sie es hier. Ich würde gern eine Frage stellen: Kann man im Central Park in New York ein Hotel bauen? Nein! Weil die Menschen wissen, dass dieser Park notwendig ist, damit die Stadt atmen kann. Er wird gebraucht, damit das Regenwasser in den Boden sickern kann. Auch wenn man sich nie dort aufhält. Aber wir halten es für modern, unter einem Park Parkplätze zu bauen. Unser gesamter Boden geht verloren [...] Selbst wenn uns dies nicht in die Krise führt, wird die Stadt uns irgendwann umbringen. Wenn die dritte Brücke gebaut wird, kann man den Verkehr vergessen. Dann wird Istanbul unpassierbar sein.“¹⁰³

Die interviewten Personen in ECUMENOPOLIS drücken mit ihren Erläuterungen oft die gleiche Stimmung, die von dem Film schon grundsätzlich erzeugt wird, aus. Eine negative und apokalyptische Haltung für die Zukunft der Stadt Istanbul und auch für die restliche Welt.

2.5. Kapitel 3: Die 3. Brücke

Es werden die Nachrichten in einem Fernsehapparat gezeigt, der hier auf die Verwendung dieser Kommunikationsform bewusst hinweist und zusätzlich das Sender-Empfänger Modell verdeutlicht. Inhaltlich geht es um den Bau der dritten Brücke, die noch vor ihrer eindeutigen geografischen Lage schon zu spekulativen Landkäufen führte. In dieser Sequenz findet ein ständiger Wechsel zwischen der Ansicht des Fernsehapparats, einem weiten Kameraschwenk über die Stadt, Aufnahmen starkbefahrener Straßen mit Autos und einer Einblendung der zu diesem Thema interviewten Personen statt. Auch die noch bestehenden Grünflächen im Norden von Istanbul werden aus einer Vogelperspektive dargestellt. Zusätzlich werden Karten von Istanbul gezeigt, um den enormen Einfluss der beiden schon gebauten Brücken auf die demografische Entwicklung der Stadt anschaulicher darstellen zu können. Diese Abbildungen werden zusätzlich durch Zoom In und Zoom Out innerhalb der Stadtkarte unterstützt, um die Aussagen der Erzählerstimme bildlich darzustellen.

„Anders als jede andere Metropole liegt Istanbul auf einem 30 km schmalen Streifen zwischen dem Schwarzen Meer und dem Marmarameer. Lange Zeit wurde nur ein Drittel dieses Streifens bebaut. Die übrigen zwei Drittel blieben Naturgebiete. Durch die beiden Brücken mit den

¹⁰³ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:31:50-00:34:03.

dazugehörigen Autobahnen hat sich die Stadt nun auf zwei Drittel ausgedehnt. [...] Das restliche Drittel wird also auch wegfallen.“¹⁰⁴

Durch die verwendete Musik, die bedrohlich wirkt, wird eine Spannung zwischen dem Gezeigten und dem Inhaltlichen erzeugt. Somit übernimmt die Musik in ECUMENOPOLIS eine wichtige dramaturgische Funktion und unterstreicht die folgeschweren Konsequenzen der städtischen Umstrukturierungen in Istanbul für die BewohnerInnen und deren Umwelt. Die Interpretation der gezeigten Situationen ist stark mit dem Einfluss der benützten Musik gekoppelt.

In diesem anschließenden Teil des Films wird wieder eine Animation verwendet. In einem fließenden Übergang von einer Stadtansicht mit mehreren Straßen aus der Vogelperspektive wird ein direkter Übergang in die animierte Sequenz erzeugt. Dazwischen werden auch immer wieder andere real bewegte Filmbilder eingeblendet, die ein Gefühl erzeugen, als wäre der animierte Teil ein Bestandteil der realen Welt. Zusätzlich lässt die Animation dem Regisseur mehr Freiheit in seinen filmischen Ausführungen, die mit dem realen Bild nur begrenzt oder überhaupt nicht darstellbar wären. Die Animation bietet hier eine erweiterte Darstellung zu dem Gesprochenen der interviewten Person. Haluk Gerçek von der Technischen Universität Istanbul erklärt das Resultat einer autoorientierten Verkehrspolitik.

„An den Brücken Istanbuls ist zu beobachten, dass jede neue Brücke, oder neue Straßen im Allgemeinen, das Stauaufkommen zunächst leicht reduziert. Doch es hat auch zur Folge, dass die Leute ihre Fahrgewohnheiten ändern. Wer vorher wegen verstopfter Straßen nicht gefahren ist, setzt sich nun wieder ans Steuer. Und fährt längere Strecken. Ein Teil der neuen Kapazität wird also sofort in Anspruch genommen. Auf lange Sicht wird es auch Folgen für die Landnutzung haben. Es werden Einkaufszentren, Wohnungen und Industrie entstehen, was wiederum zu zusätzlichem Verkehr führt. Es ist ein Teufelskreis: Jede neue Straße verursacht noch mehr Verkehr. Es sollte mehr Wert auf öffentliche Verkehrsanbindung gelegt werden, um den Leuten die Option zu bieten, ihr Auto stehen zu lassen. Vergleicht man Istanbul mit anderen Metropolen, so haben z. B. London, Moskau, Tokio, New York oder Paris ein etwa 400 Kilometer langes U-Bahn-Netz. Man kann in einer angemessenen Zeit ohne Auto von A nach B fahren. Das allein

¹⁰⁴ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:36:33-00:37:08.

reicht nicht. Der öffentliche Nahverkehr sollte durch Strategien ergänzt werden, die die Pkw-Nutzung unattraktiv machen. Zum Beispiel durch eine Innenstadtmaut.¹⁰⁵

Diese Interpretation für die zukünftige Verkehrssituation und Landnutzung, wird durch Hilfe der Animation illustriert. Es werden neu entstehende Straßenverläufe gezeigt, fiktive Einkaufszentren und Industrie abgebildet, was durch reale Bilder nicht möglich wäre, da diese Pläne und die daraus resultierenden demografischen Bewegungen noch nicht real umgesetzt wurden. Erst Ende 2013 wurde der erste Teil des Eisenbahn-Verkehrsprojekts Marmaray eröffnet, das die bisher fehlende Achse für öffentlichen Verkehr auf der europäischen und asiatischen Seite verbindet. Der Bau für die 3. Brücke, Yavuz-Sultan-Selim-Brücke (Orig. *Yavuz Sultan Selim Köprüsü*), wurde Mitte 2013 gestartet und soll voraussichtlich 2015 eröffnet werden.

2.6. Kapitel 4: Das Modell (anti-) sozialer Wohnungsbau

Das Kapitel beginnt mit schwarzweißen Archivaufnahmen von der Stadt Hamburg im Jahr 1964. Gezeigt werden Panoramaaufnahmen von 1964 bis in die 2010er Jahre. Inhaltlich wird von dem Modell des sozialen Wohnbaus gesprochen, in dem Wohngebiete entstanden, die von anderen Lebensweisen, wie Arbeit, Freizeit und Konsum gänzlich getrennt waren. Diese entstandene Art der "Isolation" löste bereits in den 1970er Jahren starke Kritik aus, weil es zu inhumanen Wohnverhältnissen beitrug und keine sozialen Beziehungen mehr erzeugte. Dieses Modell nach dem überall in den OECD-Ländern gebaut wurde, ist gescheitert und führte zum Abriss dieser angelegten Wohnblöcke. Auch der gewählte Name für das Kapitel: Das Modell (anti-) sozialer Wohnungsbau weist auf den misslungenen Versuch hin. Die Aufnahmen von Hamburg und der Entwicklung des dortigen Wohnbaus gelten als Gegenüberstellung zu den derzeitigen Entwicklungen in Istanbul, unter dem Konzept der Global City. Es wird die Frage gestellt, ob dieses Konzept in Istanbul nicht zu ähnlichen Problemen führen wird. „Ich sage voraus, dass es in spätestens 20 Jahren durch diese Konzentration von TOKI-Gebäuden in Istanbul zu gravierenden sozialen Problemen kommen wird. Eines Tages werden sie wieder abgerissen, so wie es heute in vielen Städten passiert. Das kommt der

¹⁰⁵ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:41:34-00:44:35.

Gesellschaft und der Wirtschaft teuer zu stehen.“¹⁰⁶ Gezeigt werden Archivaufnahmen unbekannten Ursprungs von Sprengungen mehrerer Wohnblöcke. Zusätzlich werden in diesem Kapitel ständig unterschiedlich Stadtansichten aus der Normalsicht bis hin zu extremen Übersichten gezeigt, mit Aufnahmen stark befahrener Straßen, die auch ein prägendes Bildelement des gesamten Films darstellen.

„Wer in geschlossenen Wohnanlagen lebt, und nie mit der Mittel- und Unterschicht in Kontakt kommt und sogar Angst vor seinen Angestellten hat, sieht diese als einen anderen Schlag. Das ist sehr gefährlich. Aber das Gegenteil ist auch möglich und noch viel gefährlicher: Die Armen können die Reichen als einen anderen Menschenschlag ansehen. Das ist noch viel riskanter. Wir wissen, dass diese Risiken weltweit zunehmen. Damit dies nicht passiert, werden Strategien entwickelt, die für ethische und religiöse Spaltung innerhalb des Klassenkampfes sorgen.“¹⁰⁷

Während der letzten zwei Sätze des Zitates werden Archivaufnahmen von den Aufständen in Paris im Jahr 2005 gezeigt. Ein weiteres Mal in diesem Film verdeutlicht Imre Azem, dass dieses Problem kein auf Istanbul konzentriertes ist, sondern weltweit besteht und zunimmt.

2.7. Letztes Kapitel: Das Viertel

Das letzte Kapitel beginnt mit einer Totalen über den Hafen von Istanbul und wild durcheinander fliegenden Möwen, während des Sonnenaufgangs. Die erzeugte Atmosphäre verkörpert die nun positiv folgende Richtung des Films. Auch die Musik wirkt nicht mehr so bedrohlich, sondern deutet auf eine zuversichtliche Bewegung hin. Es werden BewohnerInnen aus der Unterschicht interviewt, die ihr Viertel bis zum Ende beschützen möchten. Gezeigt wird eine Demonstration, die durch die folgende Kundgebung, das Mitspracherecht der BürgerInnen bei städtischen Entwicklungen einfordern. „Wir sind gegen die Entscheidungsträger, die unsere Stadt spalten und unsicher machen, gegen die Vereinnahmung unserer Rechte an der Stadt, und für das Recht, unsere Stadt selbst zu gestalten. Dafür stehen wir gemeinsam ein, indem wir all unsere Differenzen überwinden.“¹⁰⁸ Zusätzlich wird diese Stimmung in der Szene mit

¹⁰⁶ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 00:57:27-00:57:47.

¹⁰⁷ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 01:03:45-01:04:24.

¹⁰⁸ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 01:24:15-01:24:46.

lautstarken Parolen wie: „Das vereinte Volk wird niemals besiegt werden!“¹⁰⁹ oder „Ein menschenwürdiges Leben“¹¹⁰, bestärkt. An dieser Demonstration nehmen auch viele FahrradfahrerInnen teil. Ein in Großaufnahme gezeigtes Graffiti verweist auf deren Bedeutung. Darauf ist die Evolution des Menschen zu sehen, die mit der Abbildung von Personen mit hochgehaltenen Fahrrädern in den Händen endet und mit dem darunter stehenden Schriftzug „criticalmassistanbul.org“. Critical Mass ist eine weltweit vorzufindende Aktionsform, bei der über das Internet oder andere Informationskanäle zu unhierarchischen Fahrten durch die Stadt aufgerufen wird. Diese positiv kämpferische Stimmung wird durch eine Abblendung in Schwarz geschlossen. Als Abschluss kommen noch einmal einzelne interviewte Personen zu Wort, mit dem der Film letztendlich in seiner grundsätzlich erzeugten Stimmung, in einer negativen Sicht auf die Zukunft der Stadt endet. „Die ökologischen Grenzen sind überschritten. Die Bevölkerungsgrenzen sind überschritten. Die wirtschaftlichen Grenzen wurden überschritten. Wenn Sie mich fragen, wo das hinführt, zitiere ich Doğan Kuban: Ins Chaos.“¹¹¹

“Azem’s purpose for making *Ekümenopolis* was to bring awareness to the issues surrounding the hyperbolic urban development that is occurring in Istanbul and as well as to discuss what will occur if this expansion continues to occur. *Ekümenopolis* had a brief release in independent movie theatres in 2011, but its mass distribution occurred through the internet. With the intent of ensuring access to the populus, as well as academics, Azem made the entire film available through YouTube and other websites in 2013.”¹¹²

ECUMENOPOLIS wurde in den vergangenen Jahren auf zahlreichen in- und ausländischen Filmfestivals, Symposien und an Universitäten gezeigt. Innerhalb eines Jahres wurde der Film von über 50.000 Menschen gesehen, was eine beachtliche Zuschauerzahl für einen sozialkritischen Dokumentarfilm darstellt. Mit der zusätzlichen Veröffentlichung im Internet 2013 eröffnete Imre Azem eine uneingeschränkte Verbreitung des Films.

¹⁰⁹ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 01:26:00-01:26:06.

¹¹⁰ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 01:27:08-01:27:11.

¹¹¹ *Ecumenopolis* (Hamburg 2012), 01:30:06-01:30:21.

¹¹² Irlanda Jacinto, “*Ekümenopolis: City Without Limits*“, *Art Libraries Society of North American*, <http://arlisna.org/multimedia-technology-reviews/310-ekumenopolis-city-without-limits> , April 2014, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

2.8. Überleitung zu der letzten Analyse des Films MY BROOKLYN

„Zu den eindrucksvollen Spezialtäten der filmisch erzählten Stadtgeschichte gehören die Establishingshots, mit denen die Kamera den städtischen Ort eröffnet, angefangen bei den schon zu Beginn des Jahrhunderts als spektakulär empfundenen *Zug-Einfahrten* in den Bahnhof, über die ersten *Flug-Aufnahmen* herunter auf Berlin (z.B. in Joe Mays ASPHALT, 1929) bis zur künstlerisch-technischen Perfektionierung einer durch den Stadt-Raum *schwebenden Kamera*, wie sie zuletzt Henri Alekan in Wim Wenders' →DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1986) demonstriert hatte.

Experimente mit der Filmnarration, Übergänge *zum Essayismus* und zu tagebuchartigen Skizzen haben zu vollkommen neuen Sichten und Einsichten in die gebaute Stadt und ihre filmischen Repräsentationen beigetragen; etwa bei Wim Wenders in TOKYO-GA oder, in Frankreich bei Jean-Luc Godard in DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (F 1966). Sie werden ergänzt durch narrativ-dokumentarische Stadtbilder, in denen sich filmische Experimente mit der Entdeckung der fremden (ethnografisch erkundeten) Lebensumwelt befassen (z. B. Louis Malle, CALCUTTA, F 1968/69).“¹¹³

Mit diesen Errungenschaften und Innovationen in der Filmgeschichte möchte ich auf den Film MY BROOKLYN überleiten.

3. MY BROOKLYN (2012)

Der Dokumentarfilm MY BROOKLYN ist eine persönliche Reise der Regisseurin Kelly Anderson. Ihre Geschichte beginnt als Anderson 1988 nach Brooklyn zog und ohne es damals zu wissen, war sie als junge weiße Frau aus der Mittelschicht, ein Teil einer neuen Welle der Gentrification. Günstigere Mieten, als zum Beispiel in Manhattan und eine große kulturelle Vielfalt waren die Hauptgründe für ihre Zuwanderung in diesen Stadtteil. Neue Leute kamen, kauften renovierte Wohnungen und machten kleine Geschäfte auf. In den nächsten 20 Jahren lebte sie in sechs verschiedenen Vierteln von Brooklyn.

„By the early 21st century, the city and developers saw an opportunity in the Fulton Mall and the long-neglected streets around it. Here's how the thinking went: back in the 1950s, this was an upscale shopping strip, which had since become the province of sneaker shops and cell-phone

¹¹³ Vogt, *Die Stadt im Film*, S. 31.

stores. Why shouldn't it go upmarket again, now that Brooklyn was the place to be? Opening up downtown Brooklyn to high-rise office and residential development, the Bloomberg administration argued, would create jobs, improve shopping options, and restore the borough to its erstwhile glory.“¹¹⁴

2000 wurden einige große Investitionen in dieser Umgebung gemacht und Brooklyn wurde zu einer hippen und teuren Marke. Einige dieser Veränderungen waren für Anderson wirklich attraktiv, doch mit der Zeit verließen ihre afro-amerikanischen und puertoricanischen Freunde Brooklyn. Die Zuwanderer veränderten die Stadt nachhaltig. Der spezielle Charakter der Stadt, der sie einmal hierher gebracht hatte, ging immer mehr verloren. Mit noch einer kurz anhaltenden Ausnahme in Downtown Brooklyn: Fulton Mall. Leute aus ganz Brooklyn kamen nach Fulton Mall, um einzukaufen und andere Menschen zu treffen.

Als 2001 Michael Bloomberg Bürgermeister von New York wurde, kündigte er große Veränderungen für Downtown Brooklyn an. Anderson wurde auf diese angekündigten Umgestaltungen aufmerksam und machte sich über das Überleben dieses Ortes Gedanken. Was würde aus Brooklyn werden und für wen wird es gebaut bzw. verändert?, fragt sich Anderson in einem narrativen Voice-Over, aus der Ich-Erzähler Perspektive.

„Mayor Michael Bloomberg, in an excerpted TV appearance, makes no attempt to disguise the language that turns viable community space with affordable shopping into an outright commodity: “New York is in a fierce competitive worldwide competition. We must offer the best product and sell it forcefully.” In this global marketplace, people are perceived as mere consumers, the more affluent the better. Residents of loftier Brooklyn neighborhoods show disdain or condescension when speaking of the Fulton Mall, while longtime habitues are appalled by this wholesale eradication of their gathering place.“¹¹⁵

Ein großer Teil der filmischen Arbeit fokussiert sich auf die Umgestaltung von Fulton Street Mall, das für Jahrzehnte ein populärer Treffpunkt und Einkaufszentrum für

¹¹⁴ Sarah Goodyear, “Review: ‘My Brooklyn’ Tells a Story of Gentrification and Loss“, *The Atlantic City Lab*, <http://www.citylab.com/housing/2013/01/my-brooklyn-tells-story-gentrification-and-loss/4330/>, 7.01.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

¹¹⁵ Ronnie Scheib, “Review: ‘My Brooklyn’“, *Variety*, <http://variety.com/2012/film/reviews/my-brooklyn-1117948940/>, 31.12.2012, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Karibik- und Afroamerikaner war. In Fulton Street Mall sollen Luxuswohntürme, hochpreisige Büroflächen und teure „franchise shops“ entstehen. Anderson beschreibt damit ein Beispiel für aggressive Flächenumnutzung und eine Verschiebung der kulturellen Vielfalt, hin zu einer Kommerzialisierung. Sie zeigt wie große Unternehmen in stiller Zusammenarbeit mit der Stadtregierung legal bestehende Gemeinschaften zerstören und rücksichtslos über die Rechte der Einwohner aus der Mittel- und Unterschicht hinwegsehen. „*My Brooklyn* is a powerful, deeply researched telling of the borough's story from one woman's point of view, a lament for the human price paid by many to ensure great profit for a few.“¹¹⁶

In dem Film werden zwei unterschiedliche Meinungen von Seiten der weißen Gentrifiers beschrieben. Für die einen ist Fulton Mall einfach ein unschöner Ort und diejenigen Menschen, die mehr über den Prozess der Gentrification nachdenken, betrachten auch ihren persönlichen Einfluss auf die dort lebende Gemeinschaft kritisch. „How can I be committed to housing justice while simultaneously needing to live somewhere with cheap rents? What determines gentrification– Is it simply racial? Is it measured by income level? How can it be avoided, and how can we move beyond guilt and anger?“¹¹⁷ Die Filmemacherin Kelly Anderson und die Produzentin Allison Lirish Dean behandeln diese komplexen Fragen anhand von Interviews mit BewohnerInnen, mit Vertretern der Stadtregierung, Entwicklungsgesellschaften und GemeindeaktivistInnen. Zusätzlich werden Fotografien als Standbilder, Zeitungsartikel in Großaufnahme gezeigt und collageartige Bilder verwendet um bestimmte Sachverhalte zu erklären. Zu einem späteren Teil im Film wird auch eine 3-D-Animation von „Wondershare“ verwendet, die die zukünftige Entwicklung des Stadtteils abzeichnet. (Abb. 31-32)

¹¹⁶ Goodyear, „Review: ‘My Brooklyn’“, <http://www.citylab.com/housing/2013/01/my-brooklyn-tells-story-gentrification-and-loss/4330/>, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

¹¹⁷ Elise Goldin, „Guess What? Brooklyn is gentrifying!“, *The Surreal Estate*, <http://thesurrealestate.org/2012/06/27/guess-what-brooklyn-is-gentrifying/>, 27.06.2012, Zugriffsdatum: 23.07.2014.



Abb. 31 (00:00:05)



Abb. 32 (00:13:12)

3.1. Anfangseinstellungen

Der Film beginnt mit nacheinander eingeblendeten Standbildern in Schwarzweiß. Das erste zeigt zwei junge Männer, die auf der Straße vor einem Auto stehen. Auf dem zweiten sind vier junge Frauen zu sehen, die auf einer Bank im Park sitzen. Über diese Bilder wird auf der linken Seite der Schriftzug: „AndersonGold Films presents“, eingeblendet und verdeutlicht somit den Namen der Produktionsfirma. Auf den folgenden Bildern sind junge Menschen auf der Straße, in der U-Bahn zu sehen und weitere Einblendungen mit Namen zu dem Filmteam. Auf allen abgebildeten Fotos handelt es sich um Personen afro-amerikanischer Abstammung, was zu Beginn des Films auch Aufschluss über die Bevölkerungszusammensetzung in Brooklyn um 1980 gibt.

Die Kamera wechselt ihren Blick auf einen Fotoband in Großaufnahme. Es ist nur das Buch und eine Hand zu sehen, die die Seiten des Buches umblättert. Es wird verdeutlicht, dass die zuvor gesehenen Fotos aus diesem Buch stammen. Ein Mann beginnt zu sprechen und es wird klar, dass es sich um den Photographen, der im Film gezeigten Bilder handelt. Jamel Shabazz, der zunächst noch sein Buch durchblättert, erzählt von Red Hook, einem Viertel des New Yorker Stadtteils Brooklyn, in dem er aufgewachsen ist. Der 1960 geborene, aus Panama stammende afro-amerikanische Stadtbewohner, dokumentiert seit seiner Jugend das urbane Leben in Brooklyn. Plötzlich haben sich Dinge für ihn zu verändern begonnen. Jamel lernte neue Menschen

aus Russland und Frankreich kennen, während die alten Bekanntschaften langsam zu verschwinden begannen. Jamel stellte sich die Frage: Was ist mit den Personen aus dem Viertel passiert ist, die davor dort gelebt hatten? Diese an den Beginn von MY BROOKLYN gestellte persönliche Geschichte von Jamel Shabazz, verweist auf die stilistische und thematische Kontinuität in Andersons Dokumentarfilm.

Kelly Anderson beleuchtet in ihrem Dokumentarfilm auch ihr persönliches Leben. Innerhalb von zwei Jahrzehnten zieht sie sechs Mal innerhalb von Brooklyn um. Von Park Slope nach Boerum Hill, Fort Greene, Clinton Hill, Prospect Heights and Carroll Garden. Trotz dieser privaten Ansichten oder vielleicht gerade deshalb, schafft Anderson eine beeindruckende Mischung zwischen ihrer persönlichen Geschichte und politischen Darstellungen, in einem von fünf Stadtbezirken von New York, der von sozioökonomischem Wandel geprägt ist. Zu Beginn des Films gesteht sich die Regisseurin Kelly Anderson eine wichtige Tatsache ein: „I was part of a new wave of migration to the area.“¹¹⁸ Dieses Zugeständnis eröffnet den Film mit einem eingehenden und persönlichen Blick auf die Veränderungen in Brooklyn. Anderson zeigt in dieser Darstellung auch ihren persönlichen Blick auf den Prozess der Gentrification. Denn dahinter steht die Aussage, dass es keinen Grund dafür gibt sich schlecht zu fühlen, wenn man in eine Nachbarschaft zieht, in der ein Großteil farbige Menschen leben. Wichtiger ist es die wirtschaftlichen und politischen Veränderungen zu beobachten und aktiv seine Nachbarschaft und die kulturelle Vielfalt zu beschützen.

„That said, I think it’s very important for newcomers to be what historian Craig Wilder from the film calls “good citizens,” which means adapting to the place you live, and getting to know the people and institutions that are there, instead of putting on blinders, ignoring the people that are there, and trying to shape it to meet your own needs.“¹¹⁹

In einigen der kraftvollsten Sequenzen des Films, interviewt Anderson die Menschen, die aus ihrem Viertel durch steigende Mieten und Umstrukturierungspläne verdrängt werden. Der Friseur, der stolz von seinen berühmten Kundschaften erzählt, die

¹¹⁸ *My Brooklyn*, Regie: Kelly Anderson, DVD-Video, USA 2012, 00:02:24-00:02:29.

¹¹⁹ Billy Brennan, “Five Questions with *My Brooklyn* Director Kelly Anderson“, *Filmmaker Magazin*, <http://filmmakermagazine.com/63719-five-questions-with-my-brooklyn-director-kelly-anderson/>, 25.01.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Besitzerin des Perückengeschäfts, die durch den Verlust ihres Geschäftsstandortes nicht mehr weiß, ob sie die Studiengebühren für ihre Kinder bezahlen kann. (siehe Abb. 33-34) Ein Mann der für sechsundzwanzig Jahre das Diner betrieb und hilflos mitansehen musste, wie sein Geschäft anderen Nutzungen weichen muss. Der Film zeigt, dass es schwer ist, Firmen wie H&M und Gap nicht als einen schlechten Ersatz für die lokalen Geschäfte zu betrachten. Der Charakter und der Zusammenhalt der früheren BewohnerInnen und GeschäftsbesitzerInnen werden mit Sicherheit verschwinden. Viele von diesen Menschen und auch diese, die sie beschützt haben, sind heute aus dieser Umgebung verschwunden. Mehr als 100 kleine Geschäfte verschwinden. Ein Blick in das Viertel am Ende des Films in 2011 zeigt menschenleere Straßenblöcke, mit geschlossenen Fensterfronten und luxuriösen Wohnungen, die dahinter empor wachsen.



Abb. 33 (01:04:29)



Abb. 34 (00:52:21)

3.2. Inhaltliche Grundlagen für MY BROOKLYN

Die inhaltliche Grundlage für den Film wurde von der Produzentin Allison Lirish Dean während einer ethnografischen Studie für das Pratt Institute for Community Development in Brooklyn 2004 geschaffen. Allison Lirish Dean war eine Absolventin der Raumplanung des Hunter College, wo Kelly Anderson Dokumentarfilm unterrichtete. Dean wollte diese Studie, die die Auswirkungen der gegenwärtigen Stadtpläne auf die lokalen GeschäftsbesitzerInnen, deren KundInnen und der dort lebenden Arbeiterklasse untersuchte, als Basis für einen Film nutzen und so beschloss sie gemeinsam mit Anderson an einem Filmprojekt zu arbeiten. Durch ihre Recherchearbeiteten hatte sie bereits Kontakte zu einzelnen GeschäftsbesitzerInnen und

anderen Menschen, die dort leben, aufgebaut. Was sich für den Film gut auswirkte, da schon ein erstes Vertrauen in der Umgebung aufgebaut wurde.

Bevor die beiden jedoch den Film MY BROOKLYN machten, produzierten sie den Kurzfilm *Someplace Like Home* (2008) für Furee (Families United for Racial and Economic Equality), eine multirassische Organisation, die fast ausschließlich aus farbigen Frauen besteht. Der Kurzfilm *Someplace Like Home* erzählt die Geschichte von BewohnerInnen und GeschäftsbesitzerInnen, die aus ihrer Umgebung abwandern mussten, um Platz für luxuriöse Wohnprojekte zu machen. Nach der Fertigstellung diesen Films, wollten Anderson und Dean eine umfangreichere Dokumentation, mit den geschichtlichen Hintergründen über die Entwicklung von Downtown Brooklyn umsetzen und so entstand MY BROOKLYN.

Die Organisation Furee wird auch in MY BROOKLYN dargestellt. Im Film wird zum Beispiel ein Arbeitstreffen mit Leuten von Furee gezeigt, die gerade an Konzepten gegen weitere radikale Umstrukturierungsprozesse in Brooklyn arbeiten, um sich für die Interessen der BewohnerInnen einzusetzen. Dass BewohnerInnen an ihrer Umgebung interessiert sind, sagt auch Tom Angotti in dem Interview in dem Film. „If you ask most people in the neighbourhoods, what they are concerned about, They are also concerned about schools, transportation, health care. They care about many things.“¹²⁰ So beschreibt auch ein Mitglied von Furee „I think when you are going into an area or an neighbourhood and you want to evoke changes you have to get the voice of the neighbourhood.“¹²¹ Aus den Argumenten geht deutlich hervor, dass Veränderung nicht aufgehalten werden kann und auch nicht aufgehalten werden soll, jedoch die BewohnerInnen in geplante Veränderungen mehr miteinbezogen werden müssen.

Somit wird auch deutlich dass Städte keine konstanten Konstrukte sind, sondern vielmehr erst aus einer urbanen Interaktion, der in ihr handelnden AkteurInnen entstehen. Stadtviertel verändern sich, bekommen durch renovierte Gebäude und neue BewohnerInnen ein verändertes Gesicht, eine neue “Marke“ verpasst. Diese Entwicklung ist beklagenswerter Weise nicht überwiegend positiv zu bewerten.

¹²⁰ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:37:04-00:37:16.

¹²¹ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:37:17-00:37:26.

Veränderungen und Aufwertungen eines bestimmten Stadtteils sind vom kapitalistischen Markt geprägt und dienen nicht zwangsläufig einer Verbesserung der »kollektiven Bedürfnisse«, wie den allgemeinen Wohnungs- und Lebensbedingungen, sondern sind darauf ausgerichtet mehr Gewinn zu lukrieren. „*Der kollektive Konsum (Wohnung, Lebensstandard, Verkehr usw.) wird damit zugleich unumgänglich funktionelles Element, ständiger Gegenstand von Forderungen und defizitärer Sektor in einer kapitalistischen Wirtschaft.*“¹²² Für Manuel Castells stellt dieses Bedürfnis das zentrale Konfliktfeld im städtischen Leben dar. Dieses kollektive Verlangen ist kein gewinnbringendes Element in einem kapitalistisch organisierten Wohnungsmarkt.

In späteren Teilen des Films wird auch eine von Furee veranstaltete Demonstration gezeigt, wobei noch mal auf Castells verwiesen werden soll. Mit Protestmobilisierung beschäftigt sich Manuel Castells in dem Buch *Kampf in den Städten*, das eine mögliche Analyse für städtische und sozial engagierte Veränderungen bietet. Castells versteht „seine Beschäftigung mit den Protestmobilisierungen als eine Tiefenerkundung der gesellschaftlichen Widersprüche und Konflikte.“¹²³ Proteste sozialer und politischer Art in Städten bieten Castells ein Biotop für Analysen über die Gesellschaft. Im Bereich der Filmanalyse bietet MY BROOKLYN einen kleinen Einblick in die bestehenden gesellschaftlichen Strukturen, dennoch kann in diesem Rahmen kein umfassendes Bild spezieller Prozesse abgebildet werden, da schon die Länge eines gezeigten Films für ein Publikum gewissen Grenzen unterliegt.

3.3. Wesentliche Strukturmerkmale

In diesem Teil sollen einzelne Standbilder, wie Fotografien und deren Gestaltung genauer betrachtet werden, da diese wesentliche Strukturmerkmale des gesamten Films bestimmen. Zusätzlich fungiert Anderson als die erzählende Stimme aus dem Off, um einzelne visuelle Inhalte dem/der ZuschauerIn genauer zu erklären. Die einzelnen Standbilder und die zusätzlichen Erklärungen durch die Erzählerstimme unterstützen

¹²² Castells, Manuel, *Kampf in den Städten. Gesellschaftliche Widersprüche und politische Macht*, Aus d. Franz. v. Eduard Drumm, Hamburg: VSA 2012; (Orig. *Luttes urbaines et pouvoir politique*, 1973), S.35-36.

¹²³ Castells, *Kampf in den Städten*, S. 11.

sich gegenseitig und schaffen durch die Kombination von Bild und Ton ein abgerundetes Ganzes. Die verwendeten Standbilder sind somit ein wichtiger Teil der filmischen Darstellung in MY BROOKLYN.

In der nun angeführten Sequenz zeigt der Film in vereinfachter Form einen Teil des Stadtbezirks Brooklyn. Zu sehen sind sechs verschieden farbige Kästchen, mit jeweils einem Wort darin. Während Anderson von den unterschiedlichen Stadtteilen erzählt, in denen sie gelebt hat, werden nacheinander die einzelnen Namen der Nachbarschaften auf der Karte eingeblendet. Zusätzlich wird auch Fulton Mall eingezeichnet. Das gesprochene Wort verbindet sich an dieser Stelle des Films mit der Darstellung in einem bestimmten Takt. Immer wenn Anderson einen Namen ausspricht, erscheint dieser zeitgleich auf der Karte. Durch die Verwendung von Stadtplänen als Teil der filmischen Arbeit wird ein urbanes Ganzes leichter begreifbar gemacht. Die gezeigten Illustrationen erleichtern die Vorstellungskraft für ein räumliches Verständnis der behandelten Stadt, auch wenn der/die ZuschauerIn den Ort persönlich nicht kennt. Die verwendeten Stadtpläne und Karten können auch als vereinfachte Stadtansichten aus der Vogelperspektive betrachtet werden. Anstatt einer realen Kamerafahrt in einer extremen Übersicht über einzelne Teile der Stadt, wird durch vereinfachte Skizzen die Stadtmorphologie dargestellt. (siehe Abb. 35-36)



Abb. 35 (00:04:11)

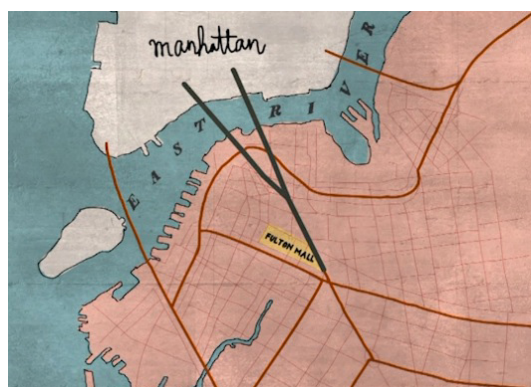


Abb. 36 (00:04:20)

Die US-amerikanische Soziologin Sharon Zukin, die sich mit Umgestaltungsprozessen in New York beschäftigt, schreibt über den Film Folgendes:

“My Brooklyn is an emotional and visually rich account of the eviction of blacks and immigrants from the heart of Brooklyn. The film challenges us to look beneath the gloss of gentrification that overtakes so many cities today to trace the winners and losers of urban redevelopment.”¹²⁴

Ihre Aussage legitimiert die folgenden Beschreibungen über die visuelle Struktur des Films, die unmittelbar die emotionale Ebene miteinschließt.

In den circa ersten dreieinhalb Filmminuten wird eine Einführung in das Thema von MY BROOKLYN anhand von Fotografien von Jamel Shabazz gegeben. Durch diese Positionierung zu Beginn wird auch seine Rolle im Film deutlich gemacht. Die Standbilder die im Verlauf von MY BROOKLYN gezeigt werden, wurden von ihm in den letzten Jahrzehnten in Brooklyn, von meist karibik- und afroamerikanischen Menschen aufgenommen und als fotografisches Zeitdokument im Film verarbeitet. Anderson verwendet dafür hauptsächlich einzelne aneinandergereihte Standbilder, die durch harte Schnitte verbunden werden. Durch die Veränderung der Darstellungsformen der einzelnen Bilder, wie Zoom In, Zoom Out oder einem Schwenk über das Standbild wird ein narrativer Rhythmus erzeugt. Infolge dieser visuellen Struktur verhindert Anderson eine mögliche Langeweile in der Betrachtung der Standbilder und unterstreicht durch ihre Erzählerstimme aus dem Off die Abbildungen.

In einer weiteren Sequenz wird Anderson Craig Wilder, ein Professor für amerikanische Geschichte interviewt. Wilder wird in Nahaufnahme gezeigt, während ihm die Kamera durch die Straßen in einer Nachbarschaft von Brooklyn folgt. Er spricht zunächst von seiner persönlichen Vergangenheit in dieser Umgebung und dem anhaltenden Prozess der Gentrification. Es folgt eine Überblendung von einem bewegten Bild in ein Standbild. Aus dem Off ist die Stimme von Craig Wilder als Kommentar zu hören. Der filmische Verlauf zwischen bewegtem Bild und Standbild variiert in unterschiedlichen Zeitspannen. Auch die Erzählerstimme wechselt zwischen Craig Wilder und Kelly Anderson hin und her. An dieser Stelle erfolgt ein kurzer historischer Rückblick auf die

¹²⁴ Sharon Zukin, in: “What People are Saying about My Brooklyn“, *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=860, September 2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

Zeit der Großen Depression, in der die erste größte Umgestaltung des urbanen Raums in New York erfolgte. Eine der Hauptstrategien des Marktes für die Stimulierung der Ökonomie war es, die Menschen zu ermutigen Häuser zu kaufen. Zum ersten Mal wurden urbane Grenzen innerhalb der Stadt gezogen und Dinge entwickelten sich kompliziert, als die Stadt festlegen musste welche Bereiche als sicher gelten sollten und welche nicht. An diesem Punkt wurden sogenannte „community experts“ involviert, die eine Festlegung entscheiden sollten. Deren Kompetenzen lagen jedoch vielmehr in den Bereichen des Immobilien- und Finanzwesens, als in den Nachbarschaften selbst. Diese Experten teilten Brooklyn in sechshundsechzig Nachbarschaften, gaben diesen Namen und teilten diese zusätzlich in unterschiedliche Sicherheitsstufen ein. Von A für ausgezeichnet bis D für gefährlich, was die Farbe rot bekam. Diese inhaltlichen Erklärungen werden im Film anhand eines abgebildeten Stadtplans visuell deutlich gemacht. Durch diesen plakativen Einschub wird die Unterteilung der einzelnen Bezirke verständlich dargestellt, bei der die Vergabe ohne offensichtlich nachvollziehbaren Grund erfolgte. Eine schöne Nachbarschaft bekam nicht unbedingt ein A, das entscheidende Bewertungskriterium war vielmehr die ethnische Zusammensetzung. Eine Nachbarschaft, die fünf oder mehr Prozent an schwarzen BewohnerInnen hatte, bekam ein D. Bezirke mit schwarzen BewohnerInnen wurden unter eine finanzielle Quarantäne gesetzt und somit hatte der große Anteil der nicht schwarzen Bevölkerung die Wahl. Sie könnten in dieser Umgebung bleiben und einen Wert einbringen oder in die neuen Nachbarschaften, die sich am Stadtrand entwickelten, ziehen.¹²⁵

In den 1970er haben eine halbe Million weiße Menschen Brooklyn verlassen. Die Gewinner dieser Segregation waren die ImmobilienverkäuferInnen, die ihnen die Häuser im neuen Wohngebiet am Stadtrand verkauften. Brooklyn wurde der Stadtteil mit der größten schwarzen Gemeinschaft in den Vereinigten Staaten. Während dieser inhaltlichen Erklärungen wird eine in sich stimmige Symbiose zwischen den Erzählerstimmen von Kelly Anderson und Craig Wilder und zwischenzeitlich auch mit Jamel Shabazz geschaffen. Diese Vorgangsweise für innerfilmische Kommunikation zieht sich durch den gesamten Film. Während die interviewten Personen immer wieder zu sehen sind, bleibt Kelly Anderson bis auf ein paar wenige Ausnahmen aus dem

¹²⁵ Vgl. *My Brooklyn* (USA 2012), 00:19:08-00:22:29.

visuellen Bildraum ausgeschlossen. Nur zu Beginn des Films werden von ihr Fotografien gezeigt um zu verdeutlichen, dass die weibliche Erzählerstimme ihre eigene ist. Damit baut sie auch eine persönliche Beziehung zu dem/der ZuschauerIn auf.

In MY BROOKLYN werden zusätzliche Illustrationen, wie Stadtpläne, Zeitungsartikel und Fotografien verwendet, die auf die grundlegenden Verlaufsmuster, die der Film verfolgt, hinweisen. Dies beinhaltet den theoretischen Hintergrund der Filmarbeit, durch die Studie von Allison Lirish Dean, die zusätzliche inhaltliche Beratung von Persönlichkeiten, wie Craig Wilder und die Verwendung der Fotografien von Jamel Shabazz. Durch diese Komponenten bekommt der Film seine inhaltliche und formale Struktur.

3.4. City Planning Commission Hearing 2004

Wie vorab erwähnt, spielen Persönlichkeiten wie Craig Wilder eine wichtige Rolle in der inhaltlichen Beratung für den Film MY BROOKLYN, was Kelly Anderson in einem Interview genauer erläutert.

„Allison and I first sought out Craig because we were trying to understand how Fulton Mall became a “black” space. What we found out was that what’s happening today is just a new chapter in an old story: the ways banks and real estate developers hijack public policy to make huge profits reshaping neighborhoods. The reality I think we all need to wrestle with is how African Americans communities in particular have been devastated by these cycles repeatedly, and how others of us have benefited from that devastation. It’s something we all need to do our best to rectify.“¹²⁶

Diese intensive Auseinandersetzung mit zum Beispiel der geschichtlichen Entwicklung des Stadtteils Brooklyn wirkt sich sehr positiv auf den Aufbau des Films aus. Die Anordnung der einzelnen Filmabschnitte gliedert sich in ein verständliches Gesamtes. Ein Beispiel für diese gute Verbindung von dem zu transportierenden Inhalt und der filmischen Darstellung wird im Folgenden skizziert. (siehe Abb. 37-38)

¹²⁶Brennan, “Five Questions with *My Brooklyn* Director Kelly Anderson“, *Filmmaker Magazin*, <http://filmmakermagazine.com/63719-five-questions-with-my-brooklyn-director-kelly-anderson/>, 25.01.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014.



Abb. 37 (00:19:13)

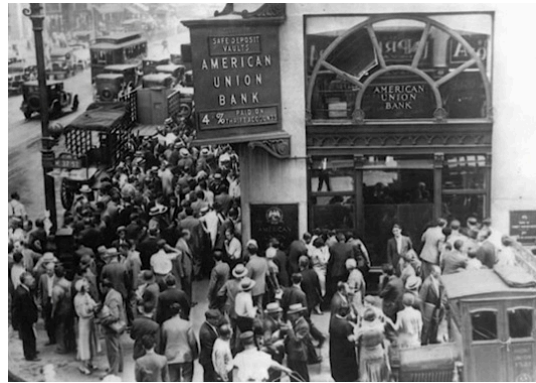


Abb. 38 (00:19:30)

In dieser behandelten Sequenz werden Ausschnitte von Archivaufnahmen aus dem Jahr 2004 gezeigt, die die öffentliche Anhörung bezüglich der Planungen für Downtown Brooklyn darstellen. Unterschiedliche Persönlichkeiten treten nacheinander an das Rednerpult und beschreiben ausführlich ihre kontroversen Meinungen über die geplanten Änderungen für diesen Bezirk. Der Präsident des Gemeinderats bringt eine positive Ansicht für die bevorstehenden Planungen hervor und argumentiert diese mit der Schaffung von tausenden Dauerarbeitsplätzen, Mietwohnungen und infrastrukturellen Verbesserungen. Kombiniert wird diese Anhörung im Film mit gezeigten Straßenplänen, Straßenansichten, Auszügen aus Textpassagen sozioökonomischer Bedingungen für die stadtplanerischen Änderungen in Kombination mit dem Kommentar aus dem Off von Kelly Anderson. (siehe Abb. 39-42) Anderson erläutert die Aussagen der sprechenden Personen bei dieser Versammlung zum Beispiel in Verbindung mit einem Standbild von einem Straßenplan und einem darauf folgenden Übergang mittels einer Überblendung auf farbige Bewegungsbilder im Stadtteil von Brooklyn. Gezeigt wird ein Abschnitt einer Straße mit Geschäften und spazierenden PassantInnen. Andersons Kommentar erzählt von den Auswirkungen der städtischen Planungen für dieses Viertel und der unumgänglichen Verdrängung von siebzehnhundert beschäftigten Menschen aus dieser Umgebung. Unterstrichen wird diese Schilderung durch die Einblendung von Textauszügen einer Abhandlung über ökonomische Bedingungen. In diesem Text wird die Verdrängung kleiner Geschäfte in Downtown Brooklyn mit der Begründung, dass der Erhalt dieser Wirtschaftsstruktur keinen nachhaltigen wirtschaftlichen Wert für die Stadt einbringe, legitimiert.



Abb. 39 (00:27:43)



Abb. 40 (00:28:11)



Abb. 41 (00:28:11)



Abb. 42 (00:12:57)

Eine weitere Großaufnahme des Textes, in der die Kamera wie einem lesenden Auge über die Seite folgt, wird eine zusätzliche Rechtfertigung dargelegt, die Folgendes beschreibt: „[...] they do not contribute substantially to a defining element to neighborhood character.“¹²⁷ Im Anschluss an diese Textwiedergabe wird wieder die Anhörung mit einem Sprecher der koreanisch amerikanischen Liga für Bürgeraktionen gezeigt. Er spricht sich in Verbindung mit seiner persönlichen Geschichte gegen die Umstrukturierungspläne aus. „As a matter of fact my own family was a part of this trend. I wonder if what will happen to our American Dream if we were suddenly without notice evicted from our home, from our store with a little cup of compensation.“¹²⁸ Zwei Monate nach dieser Versammlung hat die städtische Planungskommission die Pläne für den Umbau beschlossen, ohne jegliche Änderungen

¹²⁷ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:28:18-00:28:21.

¹²⁸ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:28:38-00:28:52.

für einen Erhalt der kleinen Geschäfte zu integrieren. Die im Film gezeigte öffentliche Anhörung über die stadtplanerischen Umstrukturierungen verdeutlicht durch die Kombination der bereits in diesem Abschnitt erwähnten filmischen Darstellungsformen die Kontroversen über das Thema der Gentrification und veranschaulicht die letztendliche Macht der städtischen Instanz und großer InvestorInnen. Drei Jahre später im Jahr 2007 haben sich die Pläne für Downtown Brooklyn verändert, anstatt Büros zu bauen und Arbeitsplätze zu schaffen, wurden luxuriöse Wohnungen, im Auftrag von Downtown Partnership gebaut. Diese Entwicklung brachte den Unternehmen große Gewinne ein, da die Immobilienpreise ohnehin 2007 stark in die Höhe gingen. An einer späteren Stelle des Films beschreibt Anderson diesen Investitionsverlauf anhand eines Standbildes, das sich während ihrer Erzählung mit unterschiedlichen Elementen collageartig aufbaut.

In der nächsten Einstellung ist ein Standbild von einer Mappe mit dem Schriftzug Downtown Brooklyn Plan zu sehen. Kelly Anderson lässt den/die ZuschauerIn an ihren Überlegungen zu Fragen, wie: „I wanted to find out where the Downtown Brooklyn Plan came from? And why such drastic changes would be so necessary in an area that already be so profitable?“¹²⁹ teilhaben, indem ihre Erzählerstimme durch Skizzen visuell erläutert wird. Damit fordert sie indirekt auch die ZuschauerInnen auf sich weitere Gedanken über diesen Beschluss zu machen. Ihre erste Anlaufstelle war die Abteilung für Stadtplanung und Stadtverwaltung, die keine gewünschten Antworten brachte. Die einzige Feststellung die gemacht werden konnte, war dass der Downtown Brooklyn Plan die Vielfalt in diesem Bezirk steigert, was natürlich nur eine bestimmte Vielfalt einschließt. In einem weiteren Interview mit Tom Angotti, Professor für Stadtplanung am Hunter College, wird diese Vielfalt noch einmal genauer beleuchtet. „I remember the people talk about the Fullton Mall. The white professional crowd said: oh, it's a lively bussines district but it needs more diversity. So I think what people were saying was they want more upscale opportunities and they didn 't wanne go were black people were.“¹³⁰ Während dem Interview werden abwechselnd Tom Angotti in Nahaufnahme und Straßenansichten von Downtown Brooklyn mit vorbeilaufenden Passanten in einer halbtotalen Einstellung, mit meist dunkler Hautfarbe, gezeigt.

¹²⁹ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:30:26-00:30:33.

¹³⁰ *My Brooklyn* (USA 2012), 00:32:23-00:32:47.

3.5. MY BROOKLYN und weitere Filme über New York

Dass die Prozesse der Gentrification und die Dokumentation dieser Vorgänge in New York eine wichtige Rolle spielen, zeigen neben MY BROOKLYN noch zwei weitere Dokumentarfilme in den vergangenen 2010er Jahren. *Battle for Brooklyn* (2011) von Michael Galinsky und Suki Hawley und *Gut Renovation* (2012) von Su Friedrich, der die Aufwertungsprozesse im Stadtteil Williamsburg dokumentiert. *Battle for Brooklyn* erzählt die Geschichte des Aktivisten Daniel Goldstein, der versucht den Bau von kommerziell genützten Projekten, wie Atlantic Yards in seiner Nachbarschaft Prospect Heights in Brooklyn zu verhindern. Gemeinsam mit dem Film *Gut Renovation* von Su Friedrich hat MY BROOKLYN den Publikumspreis des Brooklyn International Film Festivals 2012 gewonnen. Zusätzlich gewann MY BROOKLYN am Red Hook International Film Festival zwei Preise für den Besten Dokumentarfilm und die Beste Regie.

Diese Filme zeigen, dass sich die Stadt New York, wie auch alle anderen Städte der Welt, in einem ständigen Prozess der Veränderung befindet. Darüber hinaus zeigt sich die Relevanz städtische Entwicklungen als Thema für Filme zu verwenden. Eine zentrale inhaltliche Frage, die somit in solchen Filmen gestellt werden muss, ist nicht die unumgänglichen Veränderungen und Aufwertungen zu verhindern, sondern diese in eine menschlichere Richtung zu lenken.

„The fact is that the people at Fulton Mall wanted improvements to the area, but they also wanted the things they valued recognized and protected. If the city had genuinely included them in the planning process and not viewed them as an obstacle, the new Alamo Drafthouse theater might be coming into a Fulton Mall that also includes space for displaced small businesses, more commitment to living wage jobs and local hiring, and more affordable housing. In their redevelopment efforts, the city might have done more to preserve the mall's creative hip-hop aesthetic, lively street life, and eclectic black culture. Old and new could have been integrated, and some healing might have taken place.“¹³¹

¹³¹ Allison Lirish Dean, „Was Brooklyn's Old Fulton Mall "Crummy?" It Depends on Your Perspective“, *Huffington Post blog*, http://www.huffingtonpost.com/allison-lirish-dean/my-brooklyn-film_b_2296245.html, 14.12.2012, Zugriffsdatum: 24.07.2014.

Andersons Film endet mit einem positiven Ausblick in die Zukunft, indem verschiedene BewohnerInnen über deren persönliche Meinungen von Brooklyn befragt werden. Dafür platziert Anderson ihre Kamera auf einer Wohnstraße. Zu sehen ist ein weiß gespanntes Tuch, das auf einem Metallständer befestigt wurde. Vor diesem weißen Tuch interviewt Anderson die einzelnen Personen und wechselt dabei zwischen zwei Ansichten. Die erste zeigt das weiße Tuch, einen Teil der Straße und auch einen Teil des Mikrofons, die zweite zeigt die Person in Nahaufnahme vor der weißen Fläche. (siehe Abb. 43-44) Diese Menschen definieren Brooklyn nicht als eine Marke oder als einen hippen Lebensstil, vielmehr verstehen sie den Ort als eine starke Gemeinschaft der Mittel- und Arbeiterschicht mit einer großen ethnischen Vielfalt und lassen mit ihren positiven Einstellungen, das alte Brooklyn noch ein wenig weiterleben. Der Film schließt mit einem Plädoyer an den Aktivismus und dem Statement sich als BewohnerIn aktiv in stadtplanerische Aktivitäten einzubinden. Im Film wird dies durch das Abbilden einer kleinen Gruppe von Aktivisten der Nonprofit-Organisation Furee deutlich gemacht.



Abb. 43 (01:17:31)



Abb. 44 (01:17:59)

3.6. MY BROOKLYN, OUR CITY!

Der Dokumentarfilm MY BROOKLYN ist ein gutes Beispiel dafür, dass ein Film partizipatorisches Verlangen bei dem/der ZuschauerIn auslösen kann. Anderson und Dean bekamen immer wieder nach den Filmvorführungen die gleiche Frage gestellt:

„Now that I’m convinced there’s a problem, what can I do?“¹³² Um auf diese Problematik eine annähernde Antwort zu finden, entstand MY BROOKLYN, OUR CITY!. Damit soll jedem Einzelnen die Möglichkeit gegeben werden, sich an einer Kampagne zu beteiligen, um die Gemeinde zu stärken und die Nachbarschaft und die Stadt gerechter zu machen. Auf der Webseite von MY BROOKLYN gibt es die Möglichkeit unter dem Punkt den Film zu kaufen und eine Hausparty oder einen Filmabend zu veranstalten. Dafür wird ein sogenanntes “Facilitator Packet“ online zur Verfügung gestellt, das eine Anleitung für das Veranstellen eines Events gibt und eine Hilfestellung, um eine Diskussion nach der Filmvorstellung zu beginnen. Darüberhinaus enthält der Leitfaden Informationen über weitere Möglichkeiten unterschiedliche Verbesserungsvorschläge für die Hauptaspekte des Films, wie leistbares Wohnungen und mehr Transparenz bei städtischen Planungsprozessen zu entwickeln. Als nächsten Schritt für eine weitreichende Kommunikation sollen die Beiträge zusammengefasst und auf die Webseite gestellt werden. Auch wenn der Film auf diese Weise nicht unmittelbar zu einer Verbesserung gesellschaftlicher Probleme im städtischen Raum beiträgt, so entfacht er eine erste Diskussion und macht das Thema einer breiten Masse zugänglich. So schreibt auch Peter Marcuse, Professor für Stadtplanung, der an der Columbia-Universität in New York unterrichtet, MY BROOKLYN einen pädagogischen Wert zu.

„My Brooklyn is a great pedagogical tool, ideal for providing both solid factual background, as well as human reactions to urban planning and development issues, from gentrification and security, to community and the role of government. It can’t help but provoke informed discussion on the hot everyday issues of living in a changing city.“¹³³

Im Jänner 2013 wird Kelly Anderson in einem Interview mit dem Filmmaker Magazine gefragt: Wie sich das heutige Brooklyn 2013 von dem Brooklyn 1988 unterscheidet.

¹³² Kelly Anderson/ Allison Lirish Dean, “My Brooklyn Our City“, *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=851, 14.06.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

¹³³ Peter Marcuse, in: “What People are Saying about My Brooklyn“, *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=860, September 2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

„It’s a completely different place. The influx of newcomers has brought reinvestment that has been good in many ways, but there has also been a significant demographic change. Brownstone Brooklyn is whiter and a lot wealthier than it was. Fort Greene and Clinton Hill, where I lived from 1999 to 2009, were two of the nation’s [top ten gentrifying neighborhoods](#) during that period. This was obvious to anyone living there – I was one of the only white people living in my Ft. Greene apartment building in 1999, and by the time I left there were hardly any people of color at all. If the demographic change was simply, as some argue, increasing diversity in a formerly all-black neighborhood, this might be a positive sign of a re-integrating city. Unfortunately there has been a huge amount of displacement because city policy has weakened or failed to implement policies that would stabilize rents and protect small business owners. Ultimately, I fear central Brooklyn will end up being a wealthy, if somewhat racially diverse, neighborhood that lacks much of the sense of community, and the eclectic urban fabric, that drew many people like me here in the first place.“¹³⁴

Mit dieser Aussage zeigt Kelly Anderson ein weiteres Mal, dass sich der sozioökonomische Strukturwandel in eine bedenkliche Richtung entwickelt und wie es am Beispiel von MY BROOKLYN festzustellen ist, kann durch einen Film auch ein Anstoß für Debatten in einer breiteren Öffentlichkeit gelegt werden, um gemeinsam in eine demokratische Zukunft zu lenken.

¹³⁴ Brennan, “Five Questions with *My Brooklyn* Director Kelly Anderson“, <http://filmmakermagazine.com/63719-five-questions-with-my-brooklyn-director-kelly-anderson/>, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

IV. Resümee

In diesem zusammenfassenden Abschnitt sollen die zu Beginn dieser Arbeit aufgestellten Hypothesen überprüft werden. Dafür wird noch einmal auf die einzelnen Behauptungen eingegangen.

➤ Die Filme EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN bauen unter der Verwendung unterschiedlicher filmischer Mittel ein spezifisches Bild der gezeigten Städte auf. Jede dargestellte Stadt hat einen individuellen Charakter, der durch die behandelten Filme inhaltlich und formal dargestellt wird. Es gibt in den untersuchten Filmen eine Stadt-Film Beziehung.

Durch die formal-ästhetische und inhaltliche Analyse wird der Charakter der jeweiligen Stadt sichtbar gemacht. Anhand der Beispiele von EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN wird gezeigt, dass der inhaltlich gelegte Schwerpunkt der Filme, dass die Gentrification nur funktionieren kann, wenn die Stadt im Film eine zentrale Rolle einnimmt. Wie aus dem Theorieteil dieser Arbeit bereits ersichtlich wurde, besteht eine Stadt aus einer Vielfalt und Verschiedenheit von Kulturen und wird als soziales Geflecht verstanden. Die Kamerablicke in den einzelnen Filmen konstruieren nicht durch Hilfe technischer Mittel, ein Filmbild und beschreiben die gezeigten Begebenheiten mit einer Distanz, sondern setzen sich zum Ziel die Zusammenhänge einzelner Bewegungen und Motive zu erklären. Dabei wird auf die Fragen: Wo, Wer, Wie und Wozu, Bezug genommen. So wird, wenn wir den Film in seine kleinste Einheit teilen, die einer Einstellung, deutlich, dass das gezeigte Bild nicht nur einfach ein Bild ist, sondern etwas über die gezeigte Stadt ausdrückt. Diese Erläuterung kann in dieser Arbeit anhand der Abbildungen und der zusätzlichen Erklärungen in dem Teil III Filmanalyse anhand der verfassten Hypothesen beobachtet werden.

➤ Unter der Verwendung filmischer Mittel und stadtspezifischer Alltagssignale werden Hamburg, Istanbul und New York im Dokumentarfilm dargestellt. Die städtische Identität wird anhand stadttypischer Utensilien, wie Verkehrsschildern,

anderen Teilen der Straßenausstattung, stadtspezifischen Geräuschen und auch durch die Verwendung der Sprache der interviewten BewohnerInnen im Film sichtbar gemacht. Der Charakter dieser Städte gewinnt somit durch die identifikatorischen Mittel an Bedeutung und gibt Einblick in urbane Prozesse der gezeigten Städte.

Dass sich die behandelten Filme in ihrer morphologischen Struktur unterscheiden, kann durch die stadtypischen Utensilien der jeweiligen Stadt dargestellt werden. In allen analysierten Filmen werden unterschiedliche Straßenansichten gezeigt, BewohnerInnen interviewt, Stadtpläne abgebildet und durch inhaltliche Erläuterungen zu einer Geschichte der jeweiligen Stadt montiert. Durch die gezeigten Interviews wird auch die Mimik und Gestik der gezeigten Personen ersichtlich, die pauschal ausgedrückt sich sogar innerhalb des gezeigten Films wiederholen. Dadurch kann des Weiteren auf bestimmte Verhaltensmuster eines Viertels, einer Stadt oder sogar einem Land geschlossen werden. Diese Begebenheit erklärt sich daraus, dass sich innerhalb einer Gemeinschaft gewisse Verhaltensmuster herausbilden, die bis zu einem gewissen Grad auch die Identität einer Stadt prägen. Diese Faktoren werden von historischen Entwicklungen geprägt und zeigen, wie schon anfänglich im Theorieteil erwähnt, die ethnische Zusammensetzung einer Stadt. Zum Beispiel wird in dem Film MY BROOKLYN durch die Darstellung der historischen Fakten deutlich, welche gesellschaftliche Gruppe anfänglich in das unbeliebte Brooklyn “verbannt“ wurde und damit auch dessen Charakter prägte. Die dort vorlebende Jugendkultur des Hip Hops und die lockere Art der dort lebenden Menschen, findet in den Filmen EMPIRE ST. PAULI und Ecumenopolis nicht auf diese Weise statt, sondern ist vielmehr von den dort vorliegenden gesellschaftlichen Strukturen geprägt.

➤ Jeder/jede FilmemacherIn entwickelt eine eigene filmische Sprache, die im übertragenen Sinn als eine persönliche Handschrift im Film sichtbar wird.

Diese Auslegung kann für den Film MY BROOKLYN bestätigt werden, indem Kelly Anderson in dem Dokumentarfilm auch ihr persönliches Leben beschreibt. Zu Beginn des Films werden von ihr Fotografien gezeigt, die verdeutlichen, dass die Erzählerstimme ihre eigene ist. Durch diese Dramaturgie baut Anderson eine

persönliche Beziehung zu dem/der ZuschauerIn auf und nimmt ihn/sie mit auf die filmische Reise. Bei den beiden anderen filmischen Werken kann jedoch keine persönliche Handschrift beobachtet werden. Weder EMPIRE ST. PAULI noch ECUMENOPOLIS weisen irgendwelche besonderen Kennzeichen auf, die direkt auf den/die FilmemacherIn gedeutet werden können. Im Fall von EMPIRE ST. PAULI liegt es vielleicht auch daran, dass zwei Personen die Regie gemacht haben. Außerdem wurde der Film im Auftrag des St. Pauli Plenum produziert und unterlag womöglich einer möglichst "neutralen" Abbildung, ohne die persönlichen Geschichten der FilmemacherIn im Konkreten miteinzubeziehen. Diese Annahme findet jedoch keine Bestätigung. ECUMENOPOLIS ist mit Sicherheit der technisch am aufwendigsten produzierte Film, mit der höchsten finanziellen Unterstützung von den drei behandelten und lässt dadurch aber auch keinen Spielraum für eine persönliche Note, beziehungsweise ist keine erkennbar.

Als Schlussfolgerung ist zu bedenken, dass eine persönliche Handschrift des/der Filmemacherin die Sympathie für einen Film zwar erwecken kann, jedoch kein Qualitätsmerkmal der filmischen Arbeit darstellt. Auch wenn nicht in jedem behandelten Film eine unmittelbare Handschrift des/der Filmemacherin erkennbar ist, so ist das gezeigte Werk, dennoch immer eine selektive Auswahl aus Teilaspekten der Realität, der sich mit dem/der jeweilige(n) FilmemacherIn verschiebt. Damit lässt sich festhalten, dass nicht jeder Film direkt eine persönliche Handschrift besitzt, jedoch indirekt immer die Wahrnehmung des/der RegisseurIn eine Rolle spielt.

➤ Die filmisch/dokumentarischen Arbeiten leisten einen positiven Beitrag zu einer demokratischeren Gesellschaft. Durch ihre Medienpräsenz können die Filme Auslöser für politische, wirtschaftliche und soziale Debatten sein und überschreiten somit den filmischen Raum. Zuerst wird ein Teil der Realität im Film dargestellt und in weiterer Folge wirkt diese wieder auf die Realität zurück. Dementsprechend könnte von einer Rückkopplung zwischen Realität und Film gesprochen werden.

Die Dokumentarfilme erhöhen in der Tat das Bewusstsein für die gegenwärtigen Probleme in den gezeigten Städten Hamburg, Istanbul und New York. Nachhaltige

Alternativen oder Lösungen für eine soziale Gerechtigkeit können sie aber nicht geben. Darin besteht auch nicht ihre Aufgabe. Dazu sei hinzuzufügen, dass die meisten Politikerinnen der Welt, die sich tagtäglich mit Verbesserungen beschäftigen, können es auch nicht. Zumindest ist diese Verbesserung, wie auch in den Filmen ersichtlich wird, nicht unbedingt für die Masse bestimmt.

So schreibt auch Marcuse dem Film MY BROOKLYN einen pädagogischen Mehrwert zu und beschreibt den Film als ein nützliches pädagogisches Werkzeug. Dies kann eine erste Aufklärung geben und ein Bewusstsein für die Themen um die Stadtentwicklung schaffen. Der Film ist auch ein gutes Beispiel dafür, dass MY BROOKLYN ein partizipatorisches Verlangen bei dem/der ZuschauerIn auslösen kann. Die Regisseurin Kelly Anderson und die Produzentin Allison Lirish Dean reagieren auf diese Nachfrage mit der Kampagne MY BROOKLYN, OUR CITY!, was in der Filmanalyse unter dem Punkt III 3.6. genauer behandelt wird. Durch den pädagogischen Wert kann eine erste kritische Sichtweise auf gesellschaftliche Probleme im städtischen Raum gegeben werden und ein nachhaltiges Verantwortungsbewusstsein gebildet werden.

Wie anhand der Analysen gezeigt wird, erlangten alle drei Filme, durch unterschiedliche Medienpräsenzen, wie Filmfestivals, Rezensionen in Zeitungen, Interviews mit den FilmemacherInnen und Internetplattformen eine öffentliche Aufmerksamkeit und wurden unter anderem Teil breiter und öffentlicher Diskussionen. Der Film ECUMENOPOLIS zum Beispiel wurde innerhalb eines Jahres von über 50.000 Menschen gesehen, was eine beachtliche Zuschauerzahl für einen sozialkritischen Dokumentarfilm darstellt. Der Regisseur Imre Azem stellte den Film im Jahr 2013 sogar auf YouTube und andere Webseiten, um den Film der Masse, sowie WissenschaftlerInnen zugänglich zu machen. Auch der Film EMPIRE ST. PAULI soll die Entwicklungen des Stadtteils aufzeigen und Diskussionen anregen.

Wenn ich noch mal die Achsen Sender Empfänger beziehungsweise die Achsen Film und Publikum von Casetti aus dem Theorieteil II. 6. aufgreife, dann kann noch eine dritte Achse angeschlossen werden.

„Wenn wir uns schließlich der Aktivität des Empfängers zuwenden, dann sehen wir, dass wir uns in der Kommunikation mit etwas befassen, das wir nicht nur interpretieren müssen, sondern auch als *Ressource* in unserer Lebenswelt nutzen können: als kognitive Ressource, d. h. als Bereicherung unseres Wissens; als Beziehungsressource, d. h. als Mittel zur Verbesserung oder Umgestaltung persönlicher Beziehungen zu anderen; als Umgebungsressource, d. h. als Mittel, das uns hilft, unsere Zeit einzuteilen oder unseren Lebensraum auszustatten (man beachte nur, wie das Sehen eines Films für „Freizeit“ steht). Kommunikation verläuft demnach auch entlang einer dritten Achse, welche Kommunikationsteilnehmer mit ihrer Lebenswelt verbindet.“¹³⁵

Die dritte Achse eröffnet somit einen praktischen Nutzen der Kommunikation. Dazu sei natürlich hinzuzufügen, dass der Film nicht nur als reines Freizeitmedium definiert werden soll. Dennoch erweist sich diese Verbindung mit der Freizeit auch als nützlich und zeigt auch gerade dadurch einen pädagogischen Mehrwert, einen spielerischen Zugang zu komplexen Themen zu eröffnen.

Was die Filme verbindet ist, dass ihre Hauptbotschaft sich mit den Theorien von Henri Lefebvre, David Harvey und Richard Sennett deckt. Die im Film verwendeten Begrifflichkeiten wie „Recht auf Stadt“, soziale Gerechtigkeit und Gleichheit beziehen sich auf die laufenden Debatten in der Stadtsoziologie. Das „Recht auf Stadt“ könnte somit den verbindenden, übergeordneten Slogan für die filmischen Arbeiten darstellen.

¹³⁵ Casetti, „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, S. 160.

V. Quellenverzeichnis

1. BIBLIOGRAFIE

Bauriedl, Sybille, “Hamburger Leitbilder der Stadtentwicklung = Masterpläne der Imagebildung“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobzcak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 20-23.

Beck, Ulrich, *Was ist Globalisierung? Irrtümer des Globalismus – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1997.

Blasius, Jörg/Jens S. Dangschat, “Die Aufwertung innenstadtnaher Wohngebiete. Grundlagen und Folgen“, *Gentrification. Die Aufwertung innenstadtnaher Wohnviertel*, Hg. Jörg Blasius/Jens S. Dangschat, Frankfurt a. Main/New York: Campus Verlag 1990, S. 11-31.

Brown-Saracino, Japonica, (Hg.), *The Gentrification Debates. A Reader*, New York: Routledge 2010.

Brown-Saracino, Japonica, “Overview: The Gentrification Debates“, *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, S. 1-9.

Bude, Irene/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobzcak (Hg.), *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hamburg: GWA St. Pauli 2009.

Castells, Manuel, *Kampf in den Städten. Gesellschaftliche Widersprüche und politische Macht*, Aus d. Franz. v. Eduard Drumm, Hamburg: VSA 2012, S. 11; (Orig. *Luttes urbaines et pouvoir politique*, 1973).

Claude, Jamil, *Global Cities. Definition, Merkmale, und hierarchische Strukturen*, Norderstedt: Grin Verlag GmbH 2013.

Eickelpasch Rolf/Claudia Rademacher, *Identität*, Bielefeld: Transcript Verlag 2004.

Fischer, Linda/Jörg Steffen, “Exklusiv Wohnen und Arbeiten auf’m Kiez“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 6-13.

Füllner, Jonas/David Templin, “Stadtplanung von unten. Die »Recht auf Stadt«-Bewegung in Hamburg“, *Initiativen für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*, Hg. Andrej Holm/Dirk Gebhardt, Hamburg: VSA Verlag 2011, S. 79-104.

Gans, Herbert, *People and Plans. Essays on Urban Problems and Solutions*, New York: Basic Books 1968.

Glass, Ruth, “Aspects of Change“, *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, New York: Routledge 2010, S. 19-30.

Gregory, Derek/Ron Johnston/Geraldine Pratt/Michael Watts/Sarah Whatmore (Hg.), *The Dictionary of Human Geography. 5th Edition*, Malden: Wiley-Blackwell 2009.

Hamnett, Chris, “The Blind Man and the Elephant. The Explanation of Gentrification“, *Urban Housing for the Better-Off. Gentrification in Europe*, Hg. Jan van Weesep/Sako Musterd, Utrecht: Stedelijke Netwerken 1991, S. 30-51.

Harvey, David, *Kleine Geschichte des Neoliberalismus*, Aus d. Engl. v. Niels Kadritzke, Zürich: Rotpunktverlag 2007; (Orig. *A brief history of Neoliberalism* 2005).

Harvey, David, *Rebellische Städte. Vom Recht auf Stadt zur urbanen Revolution*, Aus d. Engl. v. Yasemin Dinçer, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013; (Orig. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*, 2012).

Hickethier, Knut “Kino Kino“, *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*, Hg. Eberhard Knödler-Bunte/Knut Hickethier, Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1987, S. 148.

Hohenberger, Eva (Hg.), *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*, Berlin: Vorwerk 8³2006.

Holm, Andrej/Dirk Gebhardt (Hg.), *Initiative für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignungen*, Hamburg: VSA 1970.

Holm, Andrej, “Städtische Verwertungsökonomien“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 16-19.

Lampe, Gerhard, “Dokumentarfilm“, *Metzler-Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Hg. Helmut Schanze, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 68-72.

Lees Loretta/Tom Slater/Elvin Wyly (Hg.), *Gentrification*, New York: Routledge 2008.

Lees Loretta/Tom Slater/Elvin Wyly (Hg.), *The gentrification reader*, London: Routledge 2010.

Meyer, Marc “Hartz IV und Gentrifizierung“, *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen. Die Broschüre*, Hg. Irene Bude/Ute Determann/Steffen Jörg/Olaf Sobczak, Hamburg: GWA St. Pauli 2009, S. 24-27.

Mumford, Lewis, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, Aus d. Engl. v. Helmut Lindemann, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1979, S. 656; (Orig. *The City in History*, 1961).

Schäfer, Christoph, *Die Stadt ist unsere Fabrik. The City is our Factory*, Leipzig: Spector Books 2010.

Sennett, Richard, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Aus d. Engl. v. Martin Richter, Berlin: BvT Berliner Taschenbuch ⁷2010; (Orig. *The Corrosion of Character*, 1998).

Smith, Neil, "A Short History of Gentrification", *The Gentrification Debates. A Reader*, Hg. Japonica Brown-Saracino, New York: Routledge 2010, S. 31-36.

Smith, Neil, "Toward a Theory of Gentrification: A Back to the City Movement by Capital, not People", *The Gentrification Reader*, Hg. Loretta Lees/ Tom Slater/ Elvin Wyly, New York: Routledge 2010, S. 85-96.

Tan, Pelin, "Istanbul: Widerstand im Stadtteil und gegenkulturellen Räumen", Initiative für ein Recht auf Stadt. Theorie und Praxis städtischer Aneignung, Hg. Andrej Holm/Dirk Gebhardt, Hamburg: VSA 1970, S. 271-282.

Turner, Graeme, *Film as Social Practice*, London and New York: Routledge ²1993.

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

2. ONLINE-DOKUMENTE

Althen, Michael, "Der Standort der Dinge", *Süddeutsche Zeitung*, <http://michaelalthen.de/essays/schauplaetze-im-deutschen-kino/>, 2.03.1999, Zugriffsdatum: 22.07.2014; zitiert nach: <http://michaelalthen.de/filmkritiken/>.

Anderson, Kelly/ Allison Lirish Dean, "My Brooklyn Our City", *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=851, 14.06.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

Arendt, Sybille, "Wandel auf dem Kiez", *Hinz und Kunzt. Das Hamburger Strassenmagazin*, <http://www.hinzundkunzt.de/veranstaltungsreihe-zur-stadtentwicklung/>, Juni 2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Boeing, Niels, "Leute raus, Mieten hoch, bumm", *Der Freitag. Politik*, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/leute-raus-mieten-hoch-bumm>, 03.09.2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Brennan, Billy, "Five Questions with *My Brooklyn* Director Kelly Anderson", *Filmmaker Magazin*, <http://filmmakermagazine.com/63719-five-questions-with-my-brooklyn-director-kelly-anderson/>, 25.01.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Casetti, Francesco, "Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag", *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 10/2/2001, S. 155-173, http://www.montage-av.de/pdf/102_2001/10_2_Francesco_Casetti-Filmgenres_und_Verstaendigungsvorgaenge.pdf, 23.03.2014.

Dean, Allison Lirish, "Was Brooklyn's Old Fulton Mall "Crummy?" It Depends on Your Perspective", *Huffington Post blog*, http://www.huffingtonpost.com/allison-lirish-dean/my-brooklyn-film_b_2296245.html, 14.12.2012, Zugriffsdatum: 24.07.2014.

Füllner, Jonas, "Von Perlenketten und Platzverweisen. Ein Film beleuchtet die Umstrukturierung St. Paulis", *ak- Zeitung für linke Debatten und Praxis* Nr. 539, http://www.empire-stpauli.de/file/ak_539_stpauli.pdf, 15.05.2009, Zugriffsdatum: 23.07.2014, S. 1; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

Glodzinski, Alexander, "Stadtpiraten. Wie Luxus die Subkultur verdrängt", *3sat. Kulturzeit*, <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/kulturzeit/themen/135150/index.html>, 22.06.2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Goldin, Elise, “Guess What? Brooklyn is gentrifying!“, *The Surreal Estate*, <http://thesurrealestate.org/2012/06/27/guess-what-brooklyn-is-gentrifying/>, 27.06.2012, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Goodyear, Sarah, “Review: ‘My Brooklyn’ Tells a Story of Gentrification and Loss“, *The Atlantic City Lab*, <http://www.citylab.com/housing/2013/01/my-brooklyn-tells-story-gentrification-and-loss/4330/>, 7.01.2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Hackworth, Jason/Neil Smith, “The Changing State of Gentrification“, http://www.urbancenter.utoronto.ca/pdfs/curp/Hackworth-Smith_Changing-St.pdf, 2000, S. 464-477.

Handke, Christiane, “Dokumentarfilmpreis geht nach St. Pauli“, *Altona Wochenblatt*, http://www.empire-stpauli.de/file/altona_wochenblatt_052009.pdf, 13.05.2009, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

Ince, Elif, “Ecumenopolis: city without limits“, *Time Out Istanbul*, <http://www.timeoutistanbul.com/en/istanbulbeatblog/936/ecumenopolis-city-without-limits/>, 06.06.2012, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Jacinto, Irlanda, “Ekümenopolis: City Without Limits“, *Art Libraries Society of North American*, <http://arlisna.org/multimedia-technology-reviews/310-ekumenopolis-city-without-limits>, April 2014, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Koelemaij, Jorn, “Filming Cities: Ekümenopolis (2011)“, *The Proto City. Urban Documentary*, <http://theprotocity.com/filming-cities-ekumenopolis/>, 28.03.2014, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Marcuse, Peter, in: “What People are Saying about My Brooklyn“, *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=860, September 2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

Müller-Lobeck, Christiane, “Vom Umbau zur Vertreibung“, *Szene Hamburg. Film*, http://www.empire-stpauli.de/file/SZENE_April2009.pdf, April 2009, Zugriffsdatum: 22.07.2014; zitiert nach: <http://www.empire-stpauli.de/presse.php>.

Scheib, Ronnie, “Review: ‘My Brooklyn’“, *Variety*, <http://variety.com/2012/film/reviews/my-brooklyn-1117948940/>, 31.12.2012, Zugriffsdatum: 23.07.2014.

Smith, Neil, “Gentrification and Uneven Development“, *Economic Geography* Vol. 58/No. 2, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/143793?uid=3737528&uid=2&uid=4&sid=21104259147237>, April 1982, S. 139-155, Zugriffsdatum: 29.07.2014.

Smith, Neil, “Toward a Theory of Gentrification. A Back to the City Movement by Capital, not People“, *Journal of the American Planning Association*, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01944367908977002>, 26.11.2007, S. 538-548, Zugriffsdatum: 29.07.2014.

Twickel, Christoph, “St.-Pauli-Dokumentation. Vom Rotlichtviertel zur Sahnelage“, *Spiegel Online. Kultur*, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/st-pauli-dokumentation-vom-rotlichtviertel-zur-sahnelage-a-623399.html>, 07.05.09, Zugriffsdatum: 22.07.2014.

Zukin, Sharon, in: “What People are Saying about My Brooklyn“, *My Brooklyn*, http://www.mybrooklynmovie.com/?page_id=860, September 2013, Zugriffsdatum: 23.07.2014; zitiert nach: <http://www.mybrooklynmovie.com/>.

3. FILMOGRAFIE

Ecumenopolis: Stadt ohne Grenzen, Regie: Imre Azem, DVD-Video, Hamburg 2012;
(Orig. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*, Deutschland/ Türkei, 2011).

Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen, Regie: Irene Bude/Olaf Sobczak, DVD-Video, Deutschland 2009.

My Brooklyn, Regie: Kelly Anderson, DVD-Video, USA 2012.

4. WEBSEITEN DER BEHANDELTEN FILME

Empire St. Pauli Webseite:

<http://www.empire-stpauli.de/>, Zugriffsdatum: 31.07.2014.

My Brooklyn Webseite:

<http://www.mybrooklynmovie.com/>, Zugriffsdatum: 31.07.2014.

Ecumenopolis: Stadt ohne Grenzen (Orig. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*)
Webseite:

<http://www.ekumenopolis.net/>, Zugriffsdatum: 31.07.2014.

5. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 4-15: *Empire St. Pauli. Von Perlenketten und Platzverweisen*, Regie: Irene Bude/Olaf Sobczak, DVD-Video, Deutschland 2009.

Abb. 16-30: *Ecumenopolis: Stadt ohne Grenzen*, Regie: Imre Azem, DVD-Video, Hamburg 2012; (Orig. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*, Deutschland/ Türkei, 2011).

Abb. 31-44: *My Brooklyn*, Regie: Kelly Anderson, DVD-Video, USA 2012.

6. WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Bienk, Alice, *Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse*, Marburg: Schüren ⁴2014.

Binter, Julia T.S., *We shoot the world. Österreichische Dokumentarfilmer und die Globalisierung*, Wien: Lit 2009.

Franck, Norbert, *Handbuch wissenschaftliches Arbeiten*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag ⁴2007.

Friedrichs, Jürgen/Robert Kecskes (Hg.), *Genrification. Theorien und Forschungsergebnisse*, Opladen: Leske Budrich Verlag 1996.

Häußermann, Hartmut (Hg.), *Großstadt. Soziologische Stichworte*, Opladen: Leske Budrich ²2000.

Shiel, Mark/Tony Fitzmaurice (Hg.), *Cinema and the City. Film and Urban Society in a Global Context*, Oxford: Blackwell 2001.

VI. Abstract

Thema dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit drei Gegenwarts-Dokumentationen, die sozioökonomische Veränderungen in den Städten New York, Istanbul und Hamburg ins Zentrum (ihrer gezeigten Werke) stellen. EMPIRE ST. PAULI – von Perlenketten und Platzverweisen (2009) von Irene Bude und Olaf Sobczak, ECUMENOPOLIS: Stadt ohne Grenzen (Orig. Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir 2011) von Imre Azem und MY BROOKLYN (2012) von Kelly Anderson. In diesem städtischen Strukturwandel nimmt der aus der Stadtsoziologie stammende Begriff der Gentrification eine zentrale Rolle ein. Den Kern meiner Arbeit bilden folgende Hypothesen: 1) Die Filme EMPIRE ST. PAULI, ECUMENOPOLIS und MY BROOKLYN bauen unter der Verwendung unterschiedlicher filmischer Mittel ein spezifisches Bild der gezeigten Städte auf. Jede dargestellte Stadt hat einen individuellen Charakter, der durch die behandelten Filme inhaltlich und formal dargestellt wird. Es gibt in den untersuchten Filmen eine Stadt-Film Beziehung. 2) Unter der Verwendung filmischer Mittel und stadtspezifischer Alltagssignale werden Hamburg, Istanbul und New York im Dokumentarfilm dargestellt. Die städtische Identität wird anhand stadtypischer Utensilien, wie Verkehrsschildern, anderen Teilen der Straßenausstattung, stadtspezifischen Geräuschen und auch durch die Verwendung der Sprache der interviewten BewohnerInnen im Film sichtbar gemacht. Der Charakter dieser Städte gewinnt somit durch die identifikatorischen Mittel an Bedeutung und gibt Einblick in urbane Prozesse der gezeigten Städte. 3) Jeder/jede FilmemacherIn entwickelt eine eigene filmische Sprache, die im übertragenen Sinn als eine persönliche Handschrift im Film sichtbar wird. 4) Die filmisch/dokumentarischen Arbeiten leisten einen positiven Beitrag zu einer demokratischeren Gesellschaft. Durch ihre Medienpräsenz können die Filme Auslöser für politische, wirtschaftliche und soziale Debatten sein und überschreiten somit den filmischen Raum. Zuerst wird ein Teil der Realität im Film dargestellt und in weiterer Folge wirkt diese wieder auf die Realität zurück. Dementsprechend könnte von einer Rückkopplung zwischen Realität und Film gesprochen werden. Um diese Hypothesen zu bestätigen beziehungsweise zu widerlegen, wird in der Arbeit eine formal-ästhetische und inhaltliche Analyse der ausgewählten Dokumentarfilme durchgeführt.

CV Anna Katharina Wuzella

geb. 1988

Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und Studium der Raumplanung und Raumordnung an der TU Wien (2010-2012). Zuletzt Mitarbeit in Filmproduktionsfirmen, wie Ulrich Seidl Film und internationalen Festivals, wie This Human World Film Festival. Lebt und arbeitet in Wien.

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Englisch	gut (Wort und Schrift)
Italienisch	Maturaniveau

Computerkenntnisse

MS Office, Final Cut Pro, Avid, Mac Standardprogramme, Adobe Programme (Premiere, Photoshop,..)