

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Städtisches Gelände und Stadtlandschaften:
Die Darstellung urbanen Raums in Filmen von
Alexander Kluge und Wim Wenders“

Verfasserin

Daniela Seeber, Bakk.phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Danksagung

Während meines Studiums und auf dem Weg zu dieser Diplomarbeit haben mich viele Menschen begleitet und unterstützt. Bei ihnen möchte ich mich von ganzem Herzen bedanken.

Der größte Dank gilt meinem Sohn Emil. Er hat in den letzten Monaten viel auf seine Mama verzichten müssen. Er ist das Beste was mir bisher gelungen ist.

Ein besonderer Dank gilt meiner Familie. Dass ich diese Diplomarbeit schreiben konnte, verdanke ich vor allem meiner Mutter und meiner Schwiegermutter. Sie haben sich mit Hingabe um ihren Enkel gekümmert und mir so die nötige Zeit verschafft um diese Arbeit fertigzustellen. Dafür bin ich ihnen unendlich dankbar.

Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Oma, die mir schon mein ganzes Leben mit Rat und Tat zur Seite steht und immer an mich geglaubt hat.

Bei meinem Freund Bernd möchte ich mich ebenfalls von ganzem Herzen bedanken. Aufgrund seiner positiven Lebenseinstellung, seiner Unterstützung und Motivation in allen Lebenslagen, seinem Humor und seiner Liebe, habe ich nicht nur diese Diplomarbeit geschafft.

Während meines Studiums durfte ich Carina, Corinna, Sandra und Sonja kennenlernen. Dank ihnen war die Studienzeit ein einzigartiger Abschnitt meines Lebens.

Ein großes Dankeschön geht an Birgit für das Lektorat.

Für die geduldige Betreuung dieser Diplomarbeit danke ich Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	5
2	Raubegriffe	9
2.1	Klassischer Raumbegriff	9
2.2	Spatial Turn	13
2.3	Topographical Turn	14
2.4	Kulturwissenschaftliche Raumtheorien	15
2.4.1	Gottfried Wilhelm Leibniz und der relative Raum	16
2.4.2	Der soziale Raum bei Simmel, Lefebvre und Harvey	16
2.4.3	Michel de Certeau und die Praktiken im Raum	18
2.4.4	Michel Foucault und das Zeitalter des Raums	19
2.4.5	Paul Virilio und die Auflösung des Stadtbildes	20
2.4.6	Marc Augé und der anthropologische Ort und Nicht-Ort	21
3	Der Raum im Film	22
3.1	Definition des Begriffs „filmischer Raum“	24
3.2	Theorien zur Konstruktion filmischen Raums	25
3.2.1	Tiefe und Bewegung bei Hugo Münsterberg	25
3.2.2	Das Welt- und Filmbild von Rudolf Arnheim	27
3.2.3	Sergej M. Eisenstein und die Montage	28
3.2.4	Eric Rohmer und der Film, eine Kunst der Raumorganisation	30
3.2.5	André Bazin und der Realismus des Raums	31
3.2.6	Walter Benjamin, Erwin Panofsky und Béla Balázs	33
3.2.7	Die Metapher des Fensters und des Rahmens	35
3.2.8	Theorie des Filmraums	36

4	Der urbane Raum	38
4.1	Die Großstadt	41
4.1.1	Semiotik und Urbanismus bei Roland Barthes	45
4.1.2	Kevin Lynch und sein Bild der Stadt	47
4.2	Die Großstadt der Moderne	49
4.2.1	Walter Benjamin und sein Flaneur	51
4.2.1.1	Der Flaneur	53
4.3	Stadtlandschaft und städtisches Gelände	56
5	Stadt und Film – eine Wechselbeziehung	59
5.1	Die Stadt und das Kino	63
5.2	Die Stadt im Film	64
5.3	Die filmische Stadt	67
5.3.1	Das Verhältnis von Stadt und Land	69
5.3.2	Orientierung in der filmischen Stadt	70
5.3.3	Die Beziehung von Film und Architektur	72
5.4	Die Stadt und ihre Figuren	72
5.5	Die Entwicklung des deutschen Stadtfilms	75
5.5.1	Die Stadt Berlin im Film	80
6	Die Filmanalyse	83
6.1	Zur Methode	83
6.2	In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod	86
6.2.1	Die Götterdämmerung	86
6.2.2	Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse	88
6.2.3	Die Stadt als Akteur	89
6.2.4	Die Welt als Fragment	89
6.2.5	Die Suche nach Sinnlichkeit	91
6.2.6	Das Problem mit der Übersicht	91

6.2.7	Die Flaneure Inge Maier und Rita Müller-Eisert	93
6.2.8	Kluges Heterotopien und Nicht-Orte	96
6.2.9	Städtisches Gelände	97
6.2.10	Das städtische Medium Film	98
6.3	Der Himmel über Berlin	100
6.3.1	Der Blick der Engel auf die Stadt	100
6.3.2	Die Heterotopien Bibliothek und Zirkus	102
6.3.3	„Go spazieren“	104
6.3.4	Stadtlandschaften und Landschaften in der Stadt	105
6.3.5	Als das Kind Kind war	106
6.3.6	Die Stadt als Akteur	107
6.3.7	Der Film im Film	108
6.3.8	Der homerische Erzähler und die Suche nach dem Potsdamer Platz	109
6.3.9	Raum, Zeit und Erinnerung	111
6.4	Conclusio	114
7	Quellenverzeichnis	117

1 EINLEITUNG

„Where is the cinema? It is all around you outside, all over the city, that marvellous, continuous performance of films and scenarios.“ (Baudrillard zit. nach Clarke, 1997, S. 1)

Film und Stadt stehen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Zu Beginn der Filmgeschichte hat der Film alltägliche Vorgänge der Stadt dokumentiert. Er ist ein Produkt der technisch-industriellen Entwicklung und der medial-kommunikativen Ausdrucksformen einer modernen Gesellschaft und damit ein vorwiegend städtisches Phänomen. (Vgl. Schenk, 1999, S. 7) Auf der anderen Seite hat der Film mit seinen Visionen und Darstellungen des Urbanen den realen Raum der Stadt mitgestaltet. (Vgl. Abbas, 2003, S. 145) Das Kino war von Anfang an von der Großstadt fasziniert und widmet ihr das eigene Genre des Stadtfilms. Darin wird die Stadt selbst zur Protagonistin.

Dafür dass die Stadt filmische Qualitäten besitzt und in vielen Filmen eine große Rolle spielt, wurde ihr in der Theorie und Forschung bisher nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Besonders in der Filmwissenschaft wurde der Thematik „Film und Stadt“ kaum Beachtung zuteil. (Vgl. Clarke, 1997, S. 1) Das ist verwunderlich, ist doch der Zusammenhang von Stadt und Film immens. So hat die Stadt wesentlich zur Entwicklung des Films beigetragen und umgekehrt.

Die Stadt ist Thema in der Literaturwissenschaft oder der Bildenden Kunst, sowie in historischen, soziologischen und geografischen Studien. (Vgl. Vogt, 1990, S. 7) Die Beziehung von Stadt und Film bietet außerdem ein breites Forschungsfeld für eine interdisziplinäre Betrachtung durch die Filmwissenschaft, die Cultural Studies und Urban Studies, die Soziologie und die Architektur. (Vgl. Shiel, 2001, S. 2) Themen einer solchen interdisziplinären Untersuchung sind unter anderem die Relationen zwischen Kultur und Gesellschaft, die Auswirkungen politischer, sozialer und kultureller Handlungen in urbanen Räumen im heutigen globalen System, die historische Entwicklung von sozialer und kultureller Veränderung durch Industrialisierung, Post-Industrialisierung, Modernität und Post-Modernität. (Vgl. Shiel, 2001, S. 2) Das Thema „Film und Stadt“ ist erst in den letzten 20 Jahren für die Film- und Medienwissenschaft interessanter geworden. Inhaltliche Schwerpunkte sind hier unter anderem die geografische Filmforschung sowie die filmwissenschaftliche Aufarbeitung der Darstellung von Stadträumen. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 128) Gegenstand von raumbezogenen Filmanalysen ist unter anderem die Repräsentation der Stadt im Allgemeinen, die zu den Diskursen über Urbanität in Bezug gesetzt wird. (Vgl. Mikos, 2008, S. 119)

In der deutschen Filmforschung blieb das Thema „Stadt und Film“ bis in die 1990er relativ unbeachtet. Guntram Vogt kann hier als wichtigster Autor für den deutschen Film genannt werden. Mit *Die Stadt im Film – Deutsche Spielfilme 1900-2000* erschien 2001 das erste deutsche Standardwerk der Filmwissenschaft zu dieser Thematik. Darin behandelt Guntram Vogt nicht nur einen historischen Abriss der filmischen Stadtgestaltung im deutschen Film, sondern widmet sich auch den räumlichen Schwerpunkten filmischer Stadtinszenierung. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 130) Wichtige Verhältnisse im deutschen Stadtfilm sind hier das Verhältnis von Stadt zu Land und das Verhältnis zwischen dem Mensch und der Stadt und dem Problem der Orientierung. (Vgl. Vogt, 1990, S. 7)

Im englischsprachigen Raum sind vor allem die Sammelbände von Shiel und Fitzmaurice aus den Jahren 2001 *Cinema and the City – Film and Urban Societies in a Global Context* und 2003 *Screening the City* zu nennen. Sie befassen sich mit der Überschneidung von film- und raumwissenschaftlichen Perspektiven auf Filmstädte. (Vgl. Fröhlich, 2007, S.130) Andere Werke die sich mit dem Zusammenhang von Film und Stadt befassen sind *The Cinematic City* von David B. Clarke, *Projected Cities* von Stephen Barber, *Cinematic Urbanism* von Nezar AlSayyad und *Cities and Cinema* von Barbara Mennel.

Die vorliegende Arbeit widmet sich in erster Instanz der Theorie zum Raum in all ihren Facetten, um diese im Anschluss in eine Untersuchung zur Darstellung des urbanen Raums in den beiden ausgewählten Filme von Alexander Kluge *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* und Wim Wenders *Der Himmel über Berlin*, einfließen zu lassen. Kapitel 2 behandelt den klassischen Raumbegriff und seinen Bedeutungswandel für die Kultur- und Sozialwissenschaften durch den spatial turn. Dass Raum zunehmend als kulturelles Produkt betrachtet wird, zeigen die verschiedenen kulturwissenschaftlichen Raumtheorien unter anderem von Gottfried Wilhelm Leibniz, Georg Simmel, Henri Lefebvre, David Harvey, Michel de Certeau, Michel Foucault, Paul Virilio und Marc Augé.

Der Film besticht durch seine raumabbildende und raumkonstruierende Funktion. Dadurch ist der Raum auch für die Filmtheorie ein wichtiges Thema. Die verschiedenen Ansätze in Bezug auf die Darstellung filmischen Raumes werden in Kapitel 3 vorgestellt. Dazu gehören das Konzept von Tiefe und Bewegung bei Hugo Münsterberg, das Welt- und Filmbild von Rudolf Arnheim, die Montage von Sergej M. Eisenstein, Eric Rohmer und der Film als Kunst der Raumorganisation, sowie André Bazin und der Realismus des Raums. Walter Benjamin, Erwin Panofsky und Béla Balázs haben ebenfalls ihre Ansichten zum filmischen Raum.

Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener erläutern die Metapher von „Fenster und Rahmen“. Der Geograph Michael J. Dear geht in seiner „Theory of Filmspace“ davon aus, dass der postmoderne Zustand der Stadt sich in einer Annäherung von Realität und medialer Präsentation äußert.

Seit vielen Jahren beschäftigen sich Soziologen mit der Urbanisierung. Sie kommen zu der Erkenntnis, dass der urbane Lebensraum überall verbreitet und allgegenwärtig geworden ist. Kapitel 4 dieser Arbeit beschäftigt sich mit dem Phänomen der Urbanisierung, das sich vor allem in der Entwicklung der Großstadt äußert. Der Semiotiker Roland Barthes befasst sich mit der Semantik der Stadt. Auch Kevin Lynch befasst sich in seinem Werk *Das Bild der Stadt* mit der Stadtwahrnehmung. Das Kapitel über die Großstadt der Moderne beschreibt die Entstehung der Metropole als Ort der Freiheit, aber auch als Ort des Lasters. Der Großstadtmensch und dessen ständige Reizüberflutung in der modernen Metropole sind hier ebenfalls Thema. Walter Benjamin war fasziniert von der Großstadt und widmete ihr unter anderem sein Passagen-Werk. Mit der Figur des Flaneurs schuf er die Hauptfigur der modernen Großstadt schlechthin. Die titelgebenden Begriffe der Stadtlandschaft von Wim Wenders und des städtischen Geländes von Alexander Kluge werden im gleichnamigen Kapitel genauer erläutert.

Das Kapitel 5 beschäftigt sich mit der vielschichtigen Wechselbeziehung von Stadt und Film. So war der Film Teil der Entwicklung eines modernen Lebens und ist zugleich selbst das Produkt der Großstadt. Es verwundert daher nicht, dass die Großstadt von Anfang an als Thema und Motiv im Film aufgenommen wurde. Das Kapitel Die Stadt im Film gibt einen kurzen Überblick über die „genuine Kunst der Stadtdarstellung“. (Vgl. Vogt, 1990, S. 9) Ist die Stadt nicht nur Kulisse, sondern wird bewusst mitinszeniert, kann man von der filmischen Stadt sprechen. Dem Genre des Stadtfilms ist das Kapitel „Die filmische Stadt“ gewidmet. Dieses ist charakterisiert durch die Differenzierung von Stadt und Land sowie durch die Darstellung der Orientierungsverhältnisse in den städtischen Innen- und Außenräumen. Die Hauptfiguren in vielen Stadtfilmen sind vor allem Außenseiter, Fremde und Randfiguren. Mit diesen städtischen Figuren befasst sich ein eigenes Kapitel. Da sich diese Arbeit der Darstellung urbanen Raums im deutschen Film von Alexander Kluge und Wim Wenders widmet, darf ein kurzer Abriss der Entwicklung des deutschen Stadtfilms nicht fehlen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich ab Kapitel 6 nun konkret mit den beiden ausgewählten Filmen *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* von Alexander Kluge und *Der Himmel über Berlin* von Wim Wenders. Beide Regisseure zählen zu den wichtigsten Filmemachern des deutschen Films und die besprochenen Filme können als exemplarisch für die Darstellung urbanen Raums im deutschen Film angesehen werden. Als Methode eignet sich dafür die Filmanalyse. Die theoretischen Fundamente aus dem ersten Teil der Arbeit fließen dabei in die Analyse mit ein und sollen bewusst zur Anwendung kommen. Abschließend werden die Ergebnisse der Untersuchung in einer Conclusio zusammengefasst.

2 RAUMBEGRIFFE

Der Begriff „Raum“ wird in unserem alltäglichen Sprachgebrauch als etwas selbstverständlich Gegebenes verwendet. Er wird nahezu durchgängig als eine Naturgegebenheit oder als eine Eigenschaft der materiellen Natur betrachtet. Der Raum ist jedoch nicht eine apriorische Gegebenheit der Natur. Er wird durch intellektuelle Syntheseleistungen in Zusammenhang mit bestimmten gesellschaftlichen Entwicklungen und dem jeweiligen Erkenntnisinteresse, erschaffen. (Vgl. Läßle, 1991, S. 36)

„Der Raum in seinen verschiedenen Dimensionen stellt ein zentrales Ordnungsschema im Rahmen der Strukturierung und Interpretation von Welt dar, wird aber immer wieder anders und neu bewertet.“ (Halbmayer/Mader, 2004, S. 7)

Dieses Zitat von Halbmayer/Mader spricht für den wachsenden hohen Stellenwert des Raumes in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen. Auch in den Forschungen und Analysen kultureller und sozialer Phänomene rückt der Raum in den Vordergrund. Denn Raum ist nicht etwas natürlich Gegebenes, sondern etwas sozial Hergestelltes. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 192)

Sowohl in den Sozial- als auch in den Geisteswissenschaften, Cultural Studies, sowie in der Film- und Medientheorie ist der Raum damit ein wesentlicher Parameter, der einer genauen Untersuchung bedarf.

Im folgenden Kapitel soll ein Überblick über die verschiedenen Raumkonzepte aus Philosophie und Kulturwissenschaft gegeben werden, um ein besseres Verständnis für die Entwicklung unseres gegenwärtigen Raumbegriffs zu bekommen. In weiterer Folge dienen die unterschiedlichen Ansätze als Vorlage für die Untersuchung von Filmräumen und der Stadt im Film.

2.1 Klassischer Raumbegriff

Der klassische Raumbegriff findet in der Philosophie seinen Anfang. Hier ist der Raum schon seit der Antike ein zentrales Thema. Dabei kamen in den philosophischen Schulen, meist benannt nach der führenden Person, unterschiedliche Begriffe für Raum zum Einsatz. Ein Beispiel dafür ist Hesiod, der für den Raum im 7. Jahrhundert v. Chr. den Begriff „chaos“ anwendete. (Vgl. Günzel, 2005, S. 89f.)

Hesiod schrieb, dass das Chaos in zeitlicher Abfolge noch vor den Göttern war und bezog sich damit auf die beiden ältesten Götter „Gaia“ (Erde) und „Uranos“ (Himmel). Damit ist der Raum erstmals definiert als Horizontlinie zwischen Erde und Himmel. Der leere Raum zwischen diesen Bezugspunkten ist ein Behältnis – eine Analogie die auch von den späteren Philosophen immer wieder aufgegriffen wird. (Vgl. Günzel, 2005, S. 92)

In den Anfängen der Philosophie¹ beschäftigte sich nahezu jede vorplatonische Überlegung mit der Frage nach dem „Anfang“ (griechisch: arche) der Dinge, der Natur und des gesamten Seins. (Vgl. Günzel, 2005, S. 91) Nach Burkert (Vgl. Burkert, 1996, S. 66) bezieht sich „arche“ auf die biblische Geschichte der Arche Noah und beschreibt damit den Raum als die Konstruktion eines dreidimensionalen Behälters.

Platon benutzt für Raum das Wort „chora“². Für ihn ist Raum ein Neutrum, ein weder-noch, zwischen dem Sein und dem Werden. Platon ermöglicht dem Werden ein Worin, das heißt Raum um alles aufzunehmen. (Vgl. Günzel, 2005, S. 92)

Mit Aristoteles und seiner Metaphysik beginnt ein neues Raumdenken. Er versteht Raum als Ort (griechisch *Topos*), das heißt Raum wird von dem Ort aus an dem sich Dinge und Menschen befinden konzipiert. In physikalischer Hinsicht bezieht er den Ort auf das unmittelbare Umfassen eines Gegenstandes, der jedoch von Gegenstand zu Gegenstand verschieden ist. Der Gegenstand kann jedoch von seinem Ort getrennt werden, was auf eine entscheidende Abstraktionsleistung hinweist. (Vgl. Günzel, 2005, S. 93)

Im 3. Jahrhundert v. Chr. entsteht mit Euklid ein Raumbegriff, der Ort und Raum als konträre Alternativen wahrnimmt. Die zentrale Grundannahme seiner Euklidischen Geometrie besagt, dass zwei Parallelen sich nie schneiden. Dadurch wird nun der unendliche, gleichförmige Raum denkbar. (Vgl. Günzel, 2005, S. 93f.)

In der Neuzeit ist nicht nur der mathematische Raum endlos, sondern auch der physische Raum der Natur und der Menschen. (Vgl. Günzel, 2005, S. 94) Isaac Newton prägt den Begriff des „absoluten Raums“. Darunter versteht er den vom Beobachter und von den im Raum enthaltenen Objekten und physikalischen Vorgängen unabhängigen physikalischen Raum. (Vgl. Günzel, 2005, S. 95) Newton vertritt die Vorstellung vom Raum als Behälter, in dem Dinge und Menschen aufgenommen werden können und ihren festen Platz haben. Beim Container Modell wird der Körper durch den Raum beeinflusst. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 193)

¹ historisch-zeitlicher Anfang mit Thales im 6. Jahrhundert v. Chr.

² Abwandlung vom griechischen Choros Tanzplatz, eigentlich „platzum Beispieliendes Land“

Immanuel Kant (1724-1804) versteht Raum als eine Form der Anschauung des äußeren Sinns. Der Raum ist für Kant „ideal“ und „real“: Ideal heißt, dass der absolute Raum nicht selbst wieder vermessen werden kann. Real meint, dass alle Gegenstände, ihre Ausdehnung und Bewegung im Raum betreffend miteinander situationsunabhängig vergleichbar sind. (Vgl. Günzel, 2005, S. 96)

Kant sieht in der Dreidimensionalität eine unbedingte Voraussetzung des Raums. Er arbeitete unter anderem mit dem Raumbegriff von Gottfried Wilhelm Leibniz. Dieser ging davon aus, dass nicht der Ort allein, aber die Relationen von Raumstellen den Raum bestimmen und nicht umgekehrt. Zunächst gibt es also die Relationen von Gegenständen, die durch ihre Lagebestimmung Räumlichkeit hervorbringen. Man spricht hier von einem relationalen Raum. (Vgl. Günzel, 2005, S. 97)

Das Konzept des relationalen Raums stammt aus der Physik und der Philosophie. Nach diesem Raumverständnis lassen sich der Raum und dessen Inhalt nicht voneinander trennen. Der Raum und die körperlichen Objekte sind untrennbar aufeinander bezogen. Weitere wichtige Vertreter des relationalen Raumkonzepts sind neben Kant und Leibniz auch Isaac Newton und Albert Einstein. Beim relationalen Konzept wird der Einfluss der Individuen auf den Raum hervorgehoben. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 193) Der Raum wird nicht mehr als eine dreifach dimensionierte Entität oder formale Einheit verstanden, sondern anhand von Elementen beschrieben, die relational zueinander bestimmt werden. (Vgl. Günzel, 2007; S. 17) Mit diesem Raumverständnis werden auch die traditionellen Konnotationen des Raumbegriffs aufgebrochen. So steht der Raum nicht mehr für Immobilität, Stillstand oder Festigkeit, sondern der Raum selbst ist veränderbar und in Bewegung. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 193)

In der Moderne stellt die Physik Überlegungen an, dass Raum und Zeit keine voneinander zu trennenden Größen sind, sondern eine „Raumzeit“ konstituieren. In der Raumzeit sind nicht nur Raum und Zeit eng miteinander verwoben, sondern auch die Materie ist wieder mit der Ausdehnung vereinigt. Das heißt wenn Zeit vergeht, ist der Raum ein anderer als zuvor. Verändert sich der Zustand der Materie, wirkt sich das auf die Zeit und diese auf den Raum aus. Diese moderne Phänomenologie und auch die darauffolgenden Theorien des Raums werden von diesem Paradigma beeinflusst. Wenn die Materie den Raum krümmen kann, dann können auch Gegenstände und die soziale Masse den Raum transformieren. (Vgl. Günzel, 2005, S. 99f.)

Ende des 19. Jahrhunderts etabliert sich die „nichteuclidische Geometrie“. Hier wird auf die feste Eigenschaft des Raums verzichtet. Die Beschreibung der Lagebeziehungen wird von ihrer physikalischen Existenz oder ihrer Materialität abgekoppelt. Das bedeutet, die Strecke zwischen Punkten einer Relation kann jede mögliche Form annehmen. Nur ihre spezifische Verbundenheit bleibt bestehen. (Vgl. Günzel, 2007, S. 22)

Dieser topologische Ansatz wird im 20. Jahrhundert in die Kultur- und Sozialwissenschaften transferiert. Der mathematische Ansatz bleibt dabei erhalten: Eine Raumbeschreibung ist unvollständig, wenn sie sich auf die Beschreibung von Erscheinungsräumlichkeit oder topografische Kontingenz beschränkt. (Vgl. Günzel, 2007, S. 23)

Heute wird Raum nicht länger als naturgegeben und unveränderbar wahrgenommen. Raum wird als sozial produziert, Gesellschaft strukturierend als auch durch Gesellschaft strukturiert und im gesellschaftlichen Prozess sich verändernd, begriffen. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 31) „Raum prägt unser Verhalten und drückt ihm seinen Stempel auf“, behauptet der Soziologe Markus Schroer (Schroer, 2012, S. 176)

Die Raumsoziologin Martina Löw beschreibt zwei typische Konzepte der Raumsoziologie: den Behälterraum und den Beziehungsraum. Beim Konzept vom Behälterraum geht man von einem neutralen Gefäß aus, das entweder leer oder nach Belieben mit Menschen, Dingen oder Eigenschaften gefüllt werden kann, bis es voll ist. Sie konzipieren von außen nach innen. Beziehungsraum-Konzepte gehen hingegen von Dingen, Tätigkeiten, Menschen, Normen usw. aus und sprechen vom Raum als Ergebnis der Beziehungen zwischen diesen. Sie konzipieren von innen nach außen. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 42)

Löw verweist darauf, dass Räume im Handeln entstehen und auf Konstruktionsleistungen basieren und somit stets sozial sind. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 44) Räume können jedoch je nach Klasse, Geschlecht, Ethnie, Generation, usw. unterschiedlich erfahren werden. Sie entscheiden damit aber auch über Zugang und Ausschluss und führen somit zur Aushandlung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen über Raumkonstitutionen. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 45)

2.2 Spatial Turn

Die Kultur- und Sozialwissenschaften sind von einer Aufwertung raumbezogener Fragen gekennzeichnet. So wird nach dem linguistic, dem discursive und dem cultural turn, der spatial turn aus der Taufe gehoben. Letzterer steht für eine neue Ordnung der Welt, wie sie durch eine neue Konfigurierung des Verhältnisses von Raum und Gesellschaft, entstanden sei. (Vgl. Lippuner/Lossau, 2010, S. 110) Mit dem spatial turn beschäftigen sich unter anderem Michel Foucault, Henri Lefebvre, David Harvey, Fredric Jameson oder Edward Soja. (Vgl. Shiel, 2001, S. 5)

„Mit dem Begriff ‘spatial turn’ werden im Wesentlichen zwei Entwicklungen bezeichnet: die theoretische bzw. forschungspraktische Revalorisierung von Raum bzw. Räumlichkeit im Kategoriengefüge von Kultur- und Sozialwissenschaften seit Ende der 1980er sowie die (Wieder-) Entdeckung der Humangeografie als Impulsgeberin für transdisziplinäre Debatten.“ (Döring, 2010, S. 90)

Der Begriff bezieht sich auf die wachsende Bedeutung des Raums als organisierende Kategorie und auf die Verräumlichung als Begriff für die Beschreibung und Analyse einer modernen, postmodernen Gesellschaft und Kultur. (Vgl. Shiel, 2001, S. 5) Es wird darauf verzichtet zu bestimmen was Raum ist. (Vgl. Günzel, 2007, S. 16)

Erstmals erwähnt wurde der Begriff spatial turn 1989 von Humangeograf Edward W. Soja in seinem Werk *Postmodern Geographies*. Relativ beiläufig als Zwischenüberschrift „Uncovering Western Marxism’s spatial turn“ (Soja, 1989, S. 39) benutzt Soja diesen Begriff nur zur Kennzeichnung einer räumlichen Wende im Werk *Von anderen Räumen* von Michel Foucault aus dem Jahr 1967. In dem späteren Werk Sojas „Thirdspace“ wird der spatial turn bereits als eine der wichtigsten intellektuellen wie politischen Entwicklungen des späten 20. Jahrhunderts, beschrieben. (Vgl. Soja, 1996, S. 340)

Soja erklärt den Nutzen des spatial turn für die Sozialwissenschaften als „how relations of power and discipline are inscribed into the apparently innocent spatiality of social life, how human geographies become filled with politics and ideology.“ (Soja, S. 6 zitiert nach Shiel, 2001, S. 5) In den Kulturwissenschaften hat der spatial turn dazu beigetragen, dass die Bedeutung des Raums und der räumlichen Organisation für kulturelle Texte und Kulturproduktionen wie dem Film, erkannt wurde. Der Literaturwissenschaftler Fredric Jameson spricht hier von einer „geopolitical aesthetic“. (Vgl. Shiel, 2001: 5). Der Begriff spatial turn tauchte 1991 auch bei Jameson auf: „A certain spatial turn has often seemed to offer one of the more productive ways of distinguishing postmodernism from modernism proper [...]“ (Jameson, 1991, S. 154) Jameson spricht hier von „spatialization of the temporal“, von einer Verräumlichung des Zeitlichen der anbrechenden Postmoderne. (Jameson, 1991, S. 156)

Ideengeschichtlich geht der spatial turn auf Henri Lefebvre und sein Hauptwerk *La Production de l'espace* zurück. Sein Interesse an Raumtheorie hat urbanistische Ursachen. Für Lefebvre gilt folgender Leitsatz: „Der soziale Raum ist ein soziales Produkt“. (Lefebvre zitiert nach Döring, 2010, S. 91) Er bezieht sich damit auf die Produktionsweise von sozialem Raum.

Als Vorläufer einer sozialkonstruktivistischen Raumauffassung, wie sie von Lefebvre fortgeschrieben wird, ist der Raumsoziologe und Kulturanalytiker Georg Simmel zu nennen. Er hat sich unter anderem mit der Rückwirkung von Raumformen auf das menschliche Handeln und gesellschaftliche Entwicklungen, befasst. (Vgl. Döring, 2010, S. 94)

In der postmodernen Medientheorie sprechen die Vertreter des spatial turn, von einer medien- und verkehrstechnisch induzierten Verdichtung unserer raumzeitlichen Wahrnehmungshorizonte. Telekommunikationsfortschritte, die mikroelektronische Revolution oder das Internet haben dazu beigetragen, dass die Orte der Lebenswelt zwar bleiben, aber nur mehr medialisiert zu denken sind. Es entstehen Begriffe wie Datenautobahn, global village, cyberspace, homepage, usw., die auf das räumliche Konnotationsfeld der Internetmetaphorik hinweisen. (Vgl. Döring/Thielmann, 2008, S. 14f.)

Mark Shiel bezeichnet den Film als die ideale Kulturform für die Begutachtung von Verräumlichung. Auf der einen Seite ist der Raum im Film: der Drehort, der Handlungsort der Narration, die geografische Beziehung von verschiedenen Handlungsorten im Film. Auf der anderen Seite ist der Film im Raum: die Formung von lebendigen urbanen Räumen durch den Film als kulturelle Praxis, die räumliche Organisation der Filmindustrie, Produktion, Distribution sowie die Rolle des Films in der Globalisierung. (Vgl. Shiel, 2001, S. 5)

2.3 Topographical Turn

Der topographical turn ist eine Ausdifferenzierung des übergeordneten Begriffs spatial turn und wird vor allem in der Kultur-, Literatur- und Medienwissenschaft verwendet. Dem Begriff sind neue, auf den Raum bezogene Forschungsperspektiven, wie z.B. die Kartografie als eine Raumschrift, subsumiert worden. (Vgl. Wagner, 2010, S. 100) Der topographical turn setzt sich mit konkreten Räumen auseinander, abhängig von materiellen Praktiken und Kulturtechniken, von Medien und Repräsentationen, von sozialen und symbolischen Ordnungen. (Vgl. Wagner, 2010, S. 107)

Der Ansatz des topographical turns wurde 2002 von Sigrid Weigel hervorgerufen, als Konsequenz zur Kritik am traditionellen Raumdenken. Dabei geht es nicht mehr um die Suche nach einem angemessenen Raumbegriff, sondern um die technischen und kulturellen Repräsentationsweisen von Räumlichkeit. (Vgl. Günzel, 2007, S. 18) Sie weist den Raumanalysen der Kulturwissenschaft einen erkennbaren Gegenstand zu:

„Der Raum ist hier nicht mehr Ursache oder Grund, von der oder dem die Ereignisse oder deren Erzählung ihren Ausgang nehmen, er wird selbst vielmehr als eine Art Text betrachtet, dessen Zeichen oder Spuren semiotisch, grammatologisch oder archäologisch zu entziffern sind.“ (Weigel, 2002, S. 160)

Das bedeutet, der Raum wird der kulturwissenschaftlichen Analyse erst dort zugänglich, wo er oder etwas an ihm sich in Text verwandelt hat, das lesbar ist. (Vgl. Döring/Thielmann, 2008, S. 17)

2.4 Kulturwissenschaftliche Raumtheorien

Raum wird zunehmend als kulturelles Produkt betrachtet und nicht mehr nur als Frage einer kohärenten Begriffskonstruktion. Die Kultur- und Medienwissenschaft interessiert am Raum die Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte. Der Raum als Begriff einer physikalischen Entität ist nicht mehr relevant. Die Fragestellung geht von „wie Raum bedingt“ hin zu „wie Räumlichkeit bedingt ist“. In der Mathematik gibt es für dieses Vorgehen den Begriff der Topologie. Das heißt der räumlichen Struktur oder den Lagebeziehungen wird Vorrang gegeben vor der Substanz oder der räumlichen Ausdehnung. (Vgl. Günzel, 2007, S. 13)

Natur und Kultur sind demnach in einer Funktionsbeziehung miteinander verbunden, wodurch Räumlichkeit überhaupt erst hervorgebracht wird. So schreibt Kultur spezifische Bedeutungen in natürliche oder urbane Räume ein und stellt Konzepte zur Verfügung, welche den Umgang mit diesen Räumen strukturieren. Wie Raum wahrgenommen und verstanden wird, bestimmen unter anderem die Interpretationsschemata in den verschiedenen Weltbildern. (Vgl. Halbmayer/Mader, 2004, S. 8) Kulturelle Schemata für räumliche Vorstellungen und Konzeptionen variieren und wandeln sich. Das gilt zum Beispiel für die Moderne und die Transformation der Vorstellung von Zeit und Raum durch erhöhte Geschwindigkeit, schnellere Erreichbarkeit oder das Schrumpfen von Distanzen. (Vgl. Halbmayer/Mader, 2004, S. 9)

2.4.1 Gottfried Wilhelm Leibniz und der relative Raum

Gottfried Wilhelm Leibniz - Philosoph, Physiker und Mathematiker - definierte in den berühmten Streitschriften mit Samuel Clarke aus den Jahren 1715/16 Raum als „eine Ordnung der Existenzen im Beisammen“, das heißt als Lagebeziehung. (Vgl. Wagner, 2010, S. 105) Er bezweifelte die Notwendigkeit für eine Raumbeschreibung von dem Kräftespiel der Materie ausgehen zu müssen. Leibniz reicht die Bestimmung der Relationen von Körpern oder Beziehungspunkten. (Vgl. Leibniz, 1904, S. 79) Der Ort ist für ihn „[...] entweder ein besonderer, wenn man ihn hinsichtlich bestimmter Körper in Betracht zieht; oder ein allgemeiner, wenn er sich auf das Ganze bezieht und hinsichtlich dessen alle Veränderungen in Bezug auf jeden beliebigen Körper in Rechnung gezogen werden.“ (Leibniz, 1904, S. 82)

„Ort ist das, was zu den verschiedenen Zeitpunkten für verschiedene existierende Dinge dann dasselbe ist, wenn deren Beziehungen des Nebeneinanderstehens mit gewissen existierenden Dingen, die von dem einen dieser Zeitpunkte bis zu dem anderen Zeitpunkt als fest vorausgesetzt werden, miteinander völlig übereinstimmen.“ (Leibniz, 2012, S. 69)

Leibniz ist der Meinung, dass der Raum ebenso wie die Zeit etwas rein Relatives ist und nichts Absolutes. (Vgl. Leibniz, 2012, S. 61 und S. 64) Leibniz beschreibt Raum als „[...] eine Beziehung, eine Ordnung, nicht allein für die wirklichen, sondern auch für die möglichen Dinge, wie wenn sie wären.“ (Leibniz, 1904, S. 82) Und weiter als das „[...] was sich aus den Orten ergibt, wenn man sie zusammennimmt.“ (Leibniz, 2012, S. 69) Für Leibniz ist Raum eine Ordnung und Gott ist die Quelle davon. Raum ist auch kein Körper und er lehnt die Vorstellung eines leeren Raums ab. (Vgl. Leibniz, 1904, S. 84)

2.4.2 Der soziale Raum bei Simmel, Lefebvre und Harvey

Bei Soziologe Georg Simmel ist es der Raum nie selbst, der entsprechende Wirkungen auf Soziales hat, sondern die ihm zugeschriebenen Eigenschaften. Simmel ist ein Vertreter des sozialen Raums. Seiner Ansicht nach wird Raum durch menschliche Aktivitäten erzeugt und räumliche Konfigurationen haben Auswirkungen auf menschliche Handlungen. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 193f.) In seinem Aufsatz *Soziologie des Raumes* spricht Simmel von Raum, Zeit oder Substanz, als Begriffen einer „synthetischen Tätigkeit“ und somit implizit sozialen Ursprungs. (Vgl. Simmel, 1995, S. 141) Er begreift Gesellschaft als soziale Struktur und Raum als gegebene Basis, auf die gesellschaftliche Gruppen bezogen sind und in der sich soziales Handeln objektiviert. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 34)

Für den Soziologen und Philosophen Henri Lefebvre ist der „(soziale) Raum ein (soziales) Produkt.“ (Lefebvre, 2012, S. 330) Dafür sieht er folgende Implikationen: Der Naturraum zieht sich zurück und ist nur mehr Rohstoff auf den die Gesellschaften einwirken um ihren Raum zu erzeugen. Jede Gesellschaft produziert ihren eigenen Raum. (Vgl. Lefebvre, 2012, S. 330f.) Der soziale Raum unterscheidet zwischen den sozialen Reproduktionsverhältnissen (z.B. die jeweilige Organisation der Familie) und den Produktionsverhältnissen (z.B. die Aufteilung und Organisation der Arbeit) und verortet diese. Beide Formen lassen sich nicht voneinander trennen und nehmen Einfluss auf die jeweils andere. (Vgl. Lefebvre, 2012, S.331)

Mit dem Raum als soziales Produkt meint er genauer die Produktionsweise von sozialem Raum. Dabei unterscheidet Lefebvre drei Teilmomente die an der Produktion des Raums beteiligt sind: das „Wahrgenommene“ (*le perçu*), das „Konzipierte“ (*le conçu*) und das „Gelebte bzw. Erlebte“ (*le vécu*). Alle drei Formanten sind gleichermaßen an der Produktion von Raum beteiligt. (Vgl. Döring, 2010, S.91f.) Lefebvre bricht mit dem Schema von physischem und sozialem Raum und unterscheidet zwischen der räumlichen Praxis, dem Repräsentationsraum und der Raumrepräsentation. (Vgl. Lefebvre, 2012, S. 333)

Die räumliche Praxis bezieht sich auf den von den Akteuren in ihrem alltäglichen Leben wahrgenommenen, erlebten, benutzten und produzierten Raum. (Vgl. Lefebvre, 2012, S. 335) Mit der Raumrepräsentation spricht Lefebvre vom konzipierten Raum, dem Raum des Wissens, der Zeichen und der Codes. Es ist der Raum der Stadtplaner und Wissenschaftler. Der Repräsentationsraum ist der gelebte Raum, vermittelt durch die Bilder und Symbole. Es ist der Raum der Bewohner, die den Raum subjektiv erfahren. Hier haben auch alternative Raummodelle ihren Platz. Alle drei Raumebenen spielen dialektisch zusammen. (Vgl. Lefebvre, 2012, S. 336) Für Lefebvre ist Raum ein mentales und physisches sowie ein symbolisches Konstrukt. (Vgl. Kajetzke/Schroer, 2010, S. 196) Lefebvre definiert was Raum nicht ist: er ist kein Behälter und nicht leer. (Vgl. Löw/Sturm, 2005, S. 37)

Der Geograf David Harvey betont wie Lefebvre, dass Raum sozial hergestellt wird und es unmöglich ist, Raum jenseits von Handlungen begreifen zu können. (Vgl. Harvey, 1990, S. 225) Er sieht Raum als etwas Formbares und somit dem Menschen unterworfen an. (Vgl. Harvey, 1991, S. 155) Er war einer der ersten der von einer „time-space compression“, einer medien- und verkehrstechnisch induzierten Verdichtung unserer raumzeitlichen Wahrnehmungshorizonte, sprach und somit eines der radikalsten Argumente der postmodernen Medientheorie lieferte. (Vgl. Döring/Thielmann, 2008, S. 14)

2.4.3 Michel de Certeau und die Praktiken im Raum

Nach dem Philosoph Michel de Certeau werden Räume von Erzählungen geschaffen und durchlaufen: „Der Handlungsspielraum, in den sie eintritt, besteht aus Bewegungen: er ist topologisch, das heißt mit der Verzerrung von Figuren verbunden, und nicht topisch, d.h. er definiert keine Orte.“ (Certeau, 1988, S. 236) Die Umgangsweise mit dem Raum bestimmt die determinierenden Bedingungen des gesellschaftlichen Lebens. (Vgl. de Certeau, 1988, S. 187) Räume entstehen durch menschliche Praktiken. Die Stadt entsteht durch die Bewegung von Menschen und Objekten, die in Dynamik zu einander stehen und sich organisieren. Der Fußgänger gestaltet so mit seinen Schritten Räume:

„Sie weben die Grundstruktur von Orten. In diesem Sinne erzeugt die Motorik der Fußgänger eines jener realen Systeme, deren Existenz eigentlich den Stadtkern ausmacht, die aber keinen Materialisierungspunkt haben. Sie können nicht lokalisiert werden, denn sie schaffen erst den Raum.“ (de Certeau, 1988, S. 188)

De Certeau unterscheidet zwischen Ort und Raum wie folgt:

„Der Ort ist die Ordnung [...] nach der Elemente in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt werden. Damit wird also die Möglichkeit ausgeschlossen, daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden. [...] Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“ (de Certeau, 1988, S. 217f.)

„Ein Raum entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. [...] Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. So wird zum Beispiel die Straße, die der Urbanismus geometrisch festlegt, durch die Gehenden in einen Raum verwandelt. Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet.“ (de Certeau, 1988, S. 218)

Nach de Certeau wird ein Raum auch durch Erzählungen gestaltet, die einen Raum zu dem machen was er ist. (Vgl. De Certeau, 2012, S.352) Er führt den Gegensatz zwischen Ort und Raum auf zwei Bestimmungen zurück. Auf der einen Seite durch die Objekte, die auf das Dasein von etwas Totem und so auf das Gesetz des Ortes reduziert werden können. Auf der anderen Seite durch Handlungen, die Räume durch Aktion und Bewegung definiert. „Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte verwandelt.“ (De Certeau, 2012, S. 346)

2.4.4 Michel Foucault und das Zeitalter des Raums

Der Philosoph Michel Foucault definierte den Raum als „Relation der Lage“ bzw. als eine durch „Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen bestimmte Lage“ (Foucault, 2012, S.318) und knüpft damit unmittelbar an den Strukturalismus an.

„Der Strukturalismus [...] ist der Versuch, zwischen Elementen, die über die Zeit verteilt sein mögen, eine Reihe von Beziehungen herzustellen, die sie als ein Nebeneinander, als ein Gegenüber, als etwas ineinander Verschachteltes, kurz als Konfiguration erscheinen lassen [...]“ (Foucault, 2012, S. 317)

Verwendet Foucault Raum in seinem frühen Raumaufsatz als Ordnungsbegriff, ist die Architektur in seinem späteren Werk *Überwachen und Strafen* die räumliche Technik der Macht, welche zwischen den Menschen Nachbarschaftsbeziehungen, Lagerungen und Sortierungen herstellt. Die Architektur leistet das durch eine materielle Raumordnung. Sie bestimmt über das Ein- bzw. Ausschließen von Individuen, die räumliche Verteilung und Kontrolle dieser über eine Art Raster, die Zuteilung des Individuums zu einer arbeitsteiligen Tätigkeit und die relationale wie klassifikatorische Anordnung der Individuen über diesen Platz im Raum. (Vgl. Foucault, 1991, S. 181ff.)

Geht es nach Foucault leben wir in einem „Zeitalter des Raumes“ (Foucault, 2012, S. 317). Er wendet sich gegen die traditionellen Attribute des Raums als Raum des Toten, Fixierten und Undialektischen. Auch die Zeit setzt er nicht gleich mit Reichtum, Fruchtbarkeit, Leben und Dialektik. (Vgl. Foucault, 2003, S. 254) Seine Historie des Raums gliedert sich in drei Abschnitte. Der Raum der Lokalisierung im Mittelalter steht für eine Hierarchie der Orte, wo zwischen heiligen und profanen, städtischen oder ländlichen Orten streng unterschieden wird. Der Raum der Ausdehnung setzt im 17. Jahrhundert mit Galilei ein. Hier ändert sich das Verhältnis zum Ruhezustand der Objekte und Bewegung wird wichtiger als Stillstand. Das gegenwärtig vorherrschende Raumkonzept ist der Raum der Lagerung. Darin wird das bloße Hintereinander vom Simultanen und vom Nebeneinander abgelöst. Das Interesse von Foucault liegt in den Machtverhältnissen innerhalb von und zwischen Räumen. (Vgl. Foucault, 2012, S. 318)

Foucault prägt den Begriff der Heterotopie. Dieser stellt das Gegenteil zur Utopie, also ein Ort ohne realen Ort, dar. Die Heterotopie ist jedoch eine tatsächlich verwirklichte Utopie und gehört zum institutionellen Bereich der Gesellschaft. In ihr sind alle anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt. Die Heterotopie ist ein Ort der sich lokalisieren lässt. (Vgl. Foucault, 2012, S. 320)

Foucault unterscheidet zwischen einer Krisen- und Abweichungsheterotopie. Die Krisenheterotopie findet man in der „primitiven“ Gesellschaft. Sie beschreibt Orte, die Menschen vorbehalten sind, welche sich mit der Gesellschaft in einem Krisenzustand befinden. Die Abweichungsheterotopie beschreibt einen Ort, an dem man Menschen unterbringt, die vom Durchschnitt abweichen. (Vgl. Foucault, 2012, S. 322)

Heterotopien stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen. Sie kann erst funktionieren, wenn der Mensch einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen hat. (Vgl. Foucault, 2012, S. 324) Museen sind solche Heterotopien der Zeit. Das Museum sammelt und hortet verschiedene Zeiten. Es ist ein Ort an dem andere Zeiten beheimatet sind und somit aber selbst nicht der Zeit ausgesetzt ist. Neben den Heterotopien, die die Zeit archivieren, gibt es Heterotopien, die durch die Flüchtigkeit der Zeit gekennzeichnet sind wie zum Beispiel ein Fest. (Vgl. Foucault, 2012, S. 325) „Heterotopien setzen stets ein System der Öffnung und Abschließung voraus, das sie isoliert und zugleich den Zutritt zu ihnen ermöglicht.“ (Foucault, 2012, S. 325) Dabei kann man zwischen Heterotopien unterscheiden, die nur über ein Ritual betreten werden können und Heterotopien, die zwar vollkommen offen wirken, aber in Wirklichkeit verschlossen sind. Sie stellen entweder einen illusionären Raum dar oder sie schaffen einen anderen Raum der vollkommenen Ordnung. (Vgl. Foucault, 2012, S. 326)

2.4.5 Paul Virilio und die Auflösung des Stadtbildes

Der Philosoph Paul Virilio beschäftigt sich in dem Text *Die Auflösung des Stadtbildes* mit dem Verschwinden der architektonisch klar definierten Grenzen von Großstädten. Die moderne Großstadt erkennt man nicht mehr an der klaren Unterscheidung von Stadt/Land oder Zentrum/Peripherie. Als Ursache dafür sieht er die Wucherung der Vorstädte, die Veränderungen im Transportwesen und die Entwicklung neuer Kommunikations- und Telekommunikationsmedien. (Vgl. Virilio, 2012, S. 261) Die Einbrüche in den Einfriedungsbereich der Stadt brachte eine unendliche Anzahl an Öffnungen hervor.

„Die industrielle Regulierung der Zeit hat dabei unmerklich den Verlust durch die Deregulierung der ländlichen Gebiete ausgeglichen. Wenn im 19. Jahrhundert das Attraktionspotential der Stadt dem landwirtschaftlichen Raum seine (kulturelle und gesellschaftliche) Substanz entzogen hat, so hat Ende des 20. Jahrhunderts wiederum der städtische Raum seine geopolitische Relevanz ausschließlich an Systeme verloren, deren technologische Intensität unablässig die gesellschaftlichen Strukturen zerstört; [...]“ (Virilio, 2012, S. 265)

Mit dem Verlust gesellschaftlicher Strukturen meint Virilio den Verlust der Gebundenheit von Menschen an fix positionierte Produktionsstädten, den direkten menschlichen Augenkontakt und den städtischen Sichtkontakt, an das Interface zwischen Mensch und Maschine. (Vgl. Virilio, 2012, S. 265) Durch das Interface des Bildschirms ist alles unmittelbar. „Wenn der Raum das ist, was verhindert, dass alles am selben Platz ist, bringt diese plötzliche optische Konzentration alles [...] an ebendiesen >Platz<, der nicht weiter ist als ein ortloser Ort.“ (Virilio, 2012, S. 266) Der Bildschirm wurde unter anderem durch die Kino-Industrie, durch die Invalidierung der städtischen Raumplanung „zum Platz, zur Kreuzung der Massenmedien“. (Virilio, 2012, S. 270)

„Von der Ästhetik der Erscheinung eines ‘stabilen und dauerhaften Bildes’, das gerade durch seine Statik gegenwärtig ist, zu einer Ästhetik des Verschwindens eines ‘instabilen Bildes’, das nur in seiner (kinematischen und kinematografischen) Flüchtigkeit gegenwärtig ist, haben wir einer regelrechten Zertrümmerung der Formen der Darstellung beigewohnt.“ (Virilio, 2012, S. 270)

2.4.6 Marc Augé und der anthropologische Ort und Nicht-Ort

Der französische Anthropologe und Ethnologe Marc Augé unterscheidet zwischen Orten und Nicht-Orten. Genauer definiert Augé den Ort als anthropologischen Ort. Das sind Orte, die historisch gewachsen sind und durch die Einwirkung des Menschen mit verschiedenen individuellen Bedeutungen aufgeladen wurden. (Vgl. Augé, 1994, S. 63f.) Den Ort beschreibt Augé als „Ort des eingeschriebenen und symbolisierten Sinnes“, der „sich zumindest auf ein Ereignis, einen Mythos oder auf eine Geschichte“ stützt. (Augé, 1994, S. 98) Er weicht einer Übermacht des Räumlichen. (Vgl. Christians, 2010, S. 261)

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.“ (Augé, 1994, S. 92) Aber sowohl für den Nicht-Ort als auch für den Ort gilt, dass er niemals in reiner Gestalt existiert, sondern sich darin neue Orte zusammensetzen und Relationen rekonstruiert werden. Der Ort verschwindet jedoch niemals vollständig und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her. (Vgl. Augé, 1994, S. 93) Im Gegensatz zum Ort sind Nicht-Orte gekennzeichnet durch die zeitliche, sachliche und soziale Standardisierung der Inszenierung sowie durch die Anonymität sozialer Beziehungen. Er bezeichnet auch Orte die keine organische Gemeinschaft beheimaten. An Nicht-Orten verschwindet die Individualität. (Vgl. Zurstiege, 2008, S. 125) Dazu gehören Orte die mono-funktional genutzt werden können wie der Flughafen, das Einkaufszentrum, Hotelketten oder Freizeitparks. (Vgl. Augé, 1994, S. 94)

3 DER RAUM IM FILM

Die sequenziellen Bilder des Films erzeugen durch Bewegung eine Raumillusion in einem flächigen Bild. Dadurch unterscheidet er sich von anderen visuellen Medien wie der Malerei oder der Fotografie.

„Der Film im Kino erzeugt durch seine Rezeptionsbedingungen eine der stärksten Raumillusionen. Die Größe der Leinwand und der abgedunkelte Saal verstärken die Wirkung des filmischen Bildes, da hierdurch der Ort der Rezeption von visuellen und akustischen Außenreizen abgeschirmt wird. [...] Der Zuschauer lässt sich bereitwillig in die diegetische Welt des Films hineinziehen, und er erfährt sie trotz ihrer Künstlichkeit als nahezu unmittelbar präsent. Die Intensität dieser Präsenz wird über die Illusionierung eines Raums erzeugt, in dem sich das Geschehen abspielt.“ (Khouloki, 2007, S. 9)

Der Film besticht durch seine raumabbildende und raumkonstruierende Funktion. Der Medientheoretiker und Psychologe Rudolf Arnheim erkannte, dass Film „weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild, sondern als ein Ineinander von beidem“ funktioniert (Arnheim, 2002, S. 27). Der Filmtheoretiker Béla Balázs hielt fest, dass insbesondere die durch die Großaufnahme des Stummfilms herbeigeführten Raummodifikationen erlaubten den Menschen näher zu kommen und aus dem Raum überhaupt heraus und in eine ganz andere Dimension hin zu gelangen (Vgl. Balázs, 2001, S. 16). Der Raum im Film hat Einfluss auf die Handlung und hat auch eine symbolische Funktion. Letztere ist nicht filmspezifisch, sondern findet sich auch im Alltagsleben der Zuschauer und ergibt sich vor allem aus der Kontrastierung mit anderen Räumen. (Vgl. Mikos, 2008, S. 115)

Für den filmischen Raum bedeutet vor allem die bewegte Kamera einen großen Fortschritt. Durch diese lässt sich der Raum als physische Realität wahrnehmen, da er nicht länger auf Bild und Perspektive festgelegt ist. (Vgl. Ott, 2010, S. 68)

Es bilden sich zwei konkurrierende Lager in Bezug auf die Darstellung des filmischen Raums: die Konstruktivisten und die Realisten. Die Konstruktivisten, zu welchen unter anderem Sergej Eisenstein gehört, unterdrücken das Abbild des physischen Raums und überführen diesen in künstlerischen Raummontagen. Realisten wie Siegfried Kracauer hingegen sind für eine realistische Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit und deren gesellschaftlicher Raumverhältnisse. (Vgl. Ott, 2010, S. 68f.)

Mit der Raumillusion im Film haben sich verschiedene Theoretiker beschäftigt. Der Philosoph Gilles Deleuze betrachtete den Filmraum eher formal: Abhängig von der Einbindung des Off-Raums in den Bildraum entstehen unterschiedliche Filmbildtypen mit unterschiedlichen Raumkonfigurationen. (Vgl. Ott, 2010, S. 69)

So ist das „Affekt-Bild“ besonders rauminnovativ, da es in Nahaufnahmen singuläre filmische Räume hervorbringt, die Deleuze unter dem Begriff „beliebiger Raum“ zusammenfasst. Obwohl die Nahaufnahme keine Raumtiefe bietet, bringt sie „einen ihr eigenen Zeit-Raum ein“ und lässt Räume mit einer „taktilen Wertigkeit entstehen“. (Vgl. Deleuze, 1997, S. 152f.)

Der Psychologe Hugo Münsterberg befasste sich mit der visuellen Wahrnehmung und entwickelte dadurch sein Interesse am filmischen Raum. Sergej Eisenstein gilt als wichtigster Vertreter der Montagetheorie. Eric Rohmer sieht im Film eine Kunst der Raumorganisation. Die beiden Filmwissenschaftler Elsaesser und Hagener befassen sich mit der Filmtheorie und-metapher von „Fenster und Rahmen“ und ordnen diesen beiden Begriffen bestehende Theorien zu.

Der Filmtheoretiker André Bazin fordert sogar von Filmbildern, die raumzeitliche Einheit von Ereignissen wiederzugeben, da nur in raumzeitlichen Kontinua die vielfältige und gegenläufige Bewegung des Lebens in ihrer Mehrdeutigkeit aufscheinen kann. (Vgl. Ott, 2010, S. 69) Seine theoretischen Überlegungen widmen sich vor allem dem Bildraum und der mise en scène. Seine Theorie des filmischen Raums stellt somit eine Gegenposition zur Montagetheorie dar. Rudolf Arnheim entwickelte eine Theorie, welche sich mit den Differenzen zwischen Welt- und Filmbild, befasst.

Walter Benjamin befasst sich mit der Wirkung des Filmraums auf den Kinobesucher in den 1930ern. Er versteht in der unbewussten Rezeption von montagebedingten Filmraumkonstruktionen eine heilsame Gewöhnung des Zuschauers an die Anforderungen des Großstadtlebens sowie eine Form der Aufklärung. (Vgl. Ott, 2010, S. 69) Béla Balázs gehört zu den Anhängern des Realismus und widmete sich unter anderem der ästhetischen Kraft der Kamerabewegung. Der Geograf Michael J. Dear untersucht in seiner „Theory of Filmspace“ das Verhältnis zwischen der Großstadt, ihrer filmischen Repräsentation und der Wahrnehmung durch das Publikum.

In diesem Kapitel sollen der Begriff des „filmischen Raums“ definiert und verschiedene Theorien und Positionen zum filmischen Raum vorgestellt werden. Diese bilden die Grundlage einer Untersuchung der Darstellung des urbanen Raums im Film.

3.1 Definition des Begriffs „filmischer Raum“

Mit der Aufnahme der Filmkamera wird ein dreidimensionaler Raum in eine zweidimensionale Fläche übertragen. Dabei entsteht mit jedem einzelnen Filmbild eine Perspektive und für den Betrachter der Eindruck von Räumlichkeit. Dem Zuschauer ist jedoch trotz aller Tiefenkriterien bewusst, dass es sich um ein flächiges Bild handelt. Erst der Einsatz filmtechnischer Verfahren ermöglicht dem Filmemacher die Perspektive nach den eigenen Vorstellungen zu gestalten. Durch die Abfolge von Einzelbildern entsteht beim Zuschauer die Illusion einer fließenden Bewegung, welche auf eine bestimmte Sequenzialität der Handlung schließen lässt.

Durch die Bewegung vor der Kamera bekommen die Objekte eine ausgeprägtere Körperlichkeit, welche durch den Wechsel der Perspektive oder die Bewegung der Kamera selbst verstärkt wird. Durch die Bewegung erschließt sich dem Zuschauer die Tiefe des filmischen Raums. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 11) Der filmische Raum ist also Voraussetzung für das filmische Geschehen. Der russische Formalist Wsewolod Pudowkin äußert sich dazu wie folgt: „Nun hat jede Handlung nicht nur eine zeitliche, sondern auch eine räumliche Ausdehnung.“ (Pudowkin, 1961, S. 93 zit. nach Khouloki, 2007, S. 11)

Dem Film stehen verschiedene Mechanismen der Raumillusionierung zur Verfügung. So wird unter anderem durch Tiefe, Bewegung, Farbe, Ton oder durch die Montage filmischer Raum erzeugt. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 9) Die Montage zählt dabei zu den wichtigsten Faktoren für die filmische Raumillusionierung. Durch sie werden die einzelnen Einstellungen in einer Weise verbunden, die es dem Zuschauer ermöglichen, eine Vorstellung der diegetischen Welt zu konstruieren. Die Illusion eines homogenen Raums ist nur durch die Verlängerung des Bildraums durch den sogenannten Off-Raum möglich. Der Zuschauer ergänzt den nicht im Bild präsenten Teil des Raums durch seine Vorstellungskraft. Dadurch wird jeder Einstellungswechsel innerhalb einer Sequenz als Sprung im gleichen Raum wahrgenommen. (Vgl. Khouloki, 2007, S.11f.)

„Der Zuschauer erfährt bei der Betrachtung eines Films ein in sich geschlossenes Raum-Zeit-Kontinuum, in dem sich die Handlung abspielt oder durch das sie sich vielmehr erst manifestiert. [...] ergeben sich die drei folgenden Parameter, nach denen ein Film funktioniert: die Geschlossenheit der Zeit, des Raums, der Logik der Handlung. Diese drei Ebenen bieten dem Zuschauer in der Regel die Möglichkeit zur Orientierung in der Geschichte.“ (Khouloki, 2007, S. 12)

Die Geschlossenheit bezieht sich auf eine schlüssige Realisierung von Zeit und Raum im Film. Die Logik der Handlung ist ebenfalls mit den Parametern Zeit und Raum verschränkt und gestaltet ein eigenes, in sich geschlossenes filmisches Universum. Damit Handlung überhaupt stattfinden kann, dafür stellt der Raum die Voraussetzung dar. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 14)

Daraus ergibt sich für den Filmwissenschaftler Rayd Khouloki folgende Definition des filmischen Raums:

„Der filmische Raum schafft die Illusion eines in sich geschlossenen, eigenständigen, homogenen, dreidimensionalen Universums. Die Montage und die mittlerweile nahezu beliebige Manipulierbarkeit des filmischen Bildes ermöglichen es, jede auf einer zweidimensionalen Fläche mögliche Raumvorstellung zu realisieren. Die spezifische Qualität filmischen Raums entfaltet sich zwischen der Künstlichkeit des Films (zweidimensionale Fläche, Fragmentarisierung durch die Montage) und seinem starken Realitätseindruck (fotografisches Bild, Bewegung). Die einzelnen Einstellungen repräsentieren Fragmente des Raum-Zeit-Kontinuums des dargestellten Universums, das, so wird es suggeriert, vor Beginn der filmisch repräsentierten Zeit existiert hat und nach dem Ende auch weiterexistieren wird.“ (Khouloki, 2007, S. 15)

3.2 Theorien zur Konstruktion filmischen Raums

3.2.1 Tiefe und Bewegung bei Hugo Münsterberg

Der Psychologe und Begründer der angewandten Psychologie Hugo Münsterberg forschte unter anderem auf dem Gebiet der visuellen Wahrnehmung, was vermutlich auch auf sein großes Interesse an der Filmästhetik schließen lässt. 1916 erscheint sein Werk zum Film *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*³. Darin setzt sich Münsterberg auch stark mit der dreidimensionalen Wahrnehmung des Filmraums auseinander. Er betont, dass wir in einer plastischen und realen Welt leben. Das Lichtspiel jedoch besteht aus einer Folge flacher Bilder, es ist zweidimensional. (Vgl. Münsterberg, 1996, S. 41)

Dennoch erscheinen dem Zuschauer die Bilder auf der Leinwand nicht als flach. Grund dafür ist nach Münsterberg der Unterschied zwischen einem Objekt des Wissens und einem Objekt des Eindrucks. Der Zuschauer weiß, dass der Gegenstand den er auf der Leinwand sieht nicht nur zwei Dimensionen hat, sondern auch die dritte Dimension der Tiefe. Das Wissen um den flächigen Charakter eines Bildes schließt also keineswegs die tatsächliche Wahrnehmung von Tiefe aus.

Münsterberg beschreibt diesen Effekt anhand des Stereoskops. Hier wird eine fotografische Landschaft, aus zwei unterschiedlichen Blickpunkten aufgenommen, dargestellt. Das rechte Auge sieht durch ein Prisma nur die Ansicht von rechts, das linke Auge nur die Ansicht von links. Die beiden unterschiedlichen Ansichten werden zu einem Bild zusammengefügt.

³ Originalfassung in Englisch: „The Photoplay. A psychological Study and other Writings“, 1916.

Der Vordergrund erscheint dem Zuschauer näher als der Hintergrund, wodurch die Tiefe der Dinge als unmittelbar empfunden wird. Durch die unterschiedlichen Blickwinkel erlangen wir den Eindruck von Plastizität. Übertragen auf den Film beschreibt Münsterberg den 3-D Effekt, indem mit einem Doppelprojektionsapparat der Film aus dem rechten Blickwinkel und der aus dem linken, gleichzeitig abgespielt wird und sich auf der Leinwand überlappen. Wenn die Apparate je ein rotes oder grünes Glas vor der Linse haben, kann der Zuschauer mittels einer Brille mit ebenfalls einem roten und einem grünen Glas das Filmbild räumlich wahrnehmen. (Vgl. Münsterberg, 1996, S. 42f.)

Bewegung im Filmraum, verschiedene Größenverhältnisse, Schattenspiele sowie im Raum ausgeführte Handlungen, sorgen ebenfalls für einen Tiefeneindruck.

„Wenn die Bilder gut aufgenommen worden sind und die Projektion scharf ist, und wenn wir in der richtigen Entfernung vom Bild sitzen, dann müssen wir den gleichen Eindruck haben, als blickten wir durch eine Glasscheibe in den realen Raum.“
(Münsterberg, 1996, S. 43)

Durch die Leinwand, welche selbst ein Objekt der Wahrnehmung ist, wird der Zuschauer ständig an die Flächigkeit des Filmbildes erinnert. Man sieht zwar die Tiefe, kann sie aber nicht akzeptieren, obwohl sich unter anderem Personen auf einen zu oder weg bewegen. Nach Münsterberg erfordert dieser Konflikt eine Anpassung des Auges sowie eine unabhängige Lokalisierung. Für den Psychologen ist das Lichtspiel von einem einzigartigen inneren Erleben charakterisiert. (Vgl. Münsterberg, 1996, S. 45)

Münsterberg beschreibt die Wahrnehmung von Tiefe und Bewegung in den Filmbildern:

„Wir sehen tatsächliche Tiefe in den Bildern, und dennoch sind wir uns in jedem Moment bewußt, daß die Personen nicht wirklich plastisch sind. Es ist nur eine Suggestion von Tiefe, eine durch unsere eigene Aktivität geschaffene, nicht aber tatsächlich gesehene Tiefe, da wesentliche Voraussetzungen für die wirkliche Tiefenwahrnehmung fehlen. Nun stellen wir fest, daß auch die Bewegung wahrgenommen wird, ohne daß das Auge Eindrücke wirklicher Bewegung empfängt. Es ist nur eine Suggestion von Bewegung, und die Bewegungsvorstellung ist zu einem hohen Grad ein Produkt unserer eigenen Reaktion. Tiefe und Bewegung gleichen sich darin, daß sie in der Welt des Films nicht als harte Fakten, sondern als Mischung von Fakt und Symbol zu uns kommen. Sie sind anwesend, und doch sind sie nicht in den Dingen. Wir statuen die Eindrücke mit ihnen aus. Das Theater hat ohne jede subjektive Hilfe sowohl Tiefe als auch Bewegung; die Leinwand hat beide und hat sie doch nicht. Wir sehen die Dinge entfernt und in Bewegung, aber wir geben ihnen mehr als wir empfangen, wir erzeugen die Tiefe und die Kontinuität durch unseren psychischen Mechanismus.“ (Münsterberg, 1996, S. 50)

3.2.2 Das Welt- und Filmbild von Rudolf Arnheim

Der Filmkritiker Rudolf Arnheim entwickelte in seinem Hauptwerk *Film als Kunst* aus dem Jahr 1932 eine Filmtheorie, welche sich mit den Differenzen zwischen Welt- und Filmbild, sprich mit den Differenzen zwischen alltäglicher Wahrnehmung und der Art und Weise wie sich der Film dem Publikum anbietet, befasst. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 32)

In Bezug auf den filmischen Raum äußerte Arnheim, dass die Raumwirkung der Filmbilder äußerst gering ist und nur durch die Bewegungen von Personen und Gegenständen von vorne nach hinten eine räumliche Tiefe suggeriert wird. Das Flächige und Unplastische bedeutet für den Filmtheoretiker einen gewaltigen Unterschied zwischen der Wirklichkeit und dem Filmbild. „Film wirkt weder als reines Raumbild noch als reines Flächenbild sondern als ein Ineinander von beidem. Filmbilder sind zugleich flächig und räumlich.“ (Arnheim, 2002, S. 27)

Für Arnheim wird der Film als Kunst dadurch hervorgebracht, dass der Mensch die Fähigkeit besitzt aus einer Reihe von einzelnen sinnlich wahrgenommenen Eindrücken ein Ganzes zusammenzufassen. Er gehört also zu jenen Theoretikern der 1920er und 1930er, die die Kunstfähigkeit des Films im Unterschied zwischen Alltags- und Filmwahrnehmung sehen und nicht in der Möglichkeit der Wirklichkeitsabbildung. Der Mangel an Farbe, Dreidimensionalität und naturalistischem Ton war für Arnheim die künstlerische Herausforderung für den Regisseur im kreativen Umgang mit dem Medium Film. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 32f.)

Der Wegfall einer raum-zeitlichen Kontinuität steht ebenfalls für die Künstlichkeit des Films, da es in der Wirklichkeit keine Zeit- oder Raumsprünge gibt. Der Film jedoch kann sowohl die Zeitstrecke als auch das Raumkontinuum unterbrechen. (Vgl. Arnheim, 2002, S. 34f.) Dass die Montage verschiedener Szenen dem Zuschauer nicht missfällt, erklärt sich Arnheim dadurch, dass so getan wird, als ob sich der Vorgang in Wirklichkeit abgespielt hätte. Die Bildhaftigkeit und die Flächigkeit des Filmbildes sorgen dafür, dass man die Aufeinanderfolge von raumzeitlich verschiedenartigen Szenen nicht als gewaltsam empfindet. Die Montage wäre für Arnheim unmöglich, wenn die Filmbilder eine kräftige räumliche Wirkung hätten. (Vgl. Arnheim, 2002, S. 39f.)

Er kam zu dem Ergebnis, dass der Film nicht die Wirklichkeit abbildet oder imitiert, sondern dass er eine eigene Welt und Wirklichkeit erzeugt:

„Der Film also bietet [...] eine partielle Illusion. Er vermittelt bis zu einem gewissen Grade den Eindruck wirklichen Lebens [...]. Andererseits aber ist er so stark bildmäßig, wie die Bühne es nie sein kann. Durch den Wegfall der bunten Farben, des stereoskopisch zwingenden Raumeindrucks, durch die scharfe Abgrenzung des Bildrahmens etc. ist der Film seiner Naturhaftigkeit aufs glücklichste entkleidet. Er ist immer zugleich Schauplatz einer >realen< Handlung und flache Ansichtskarte.“ (Arnheim, 2002, S. 38f.)

3.2.3 Sergej M. Eisenstein und die Montage

Der russische Regisseur und Vertreter des Konstruktivismus Sergej Eisenstein zählt mit seinen Filmen *Panzerkreuzer Potemkin*, *Zehn Tage, die die Welt erschütterten / Oktober* oder *Iwan, der Schreckliche* zu den wichtigsten Regisseuren der Kinogeschichte. Neben seinen filmischen Werken hat Eisenstein auch ein umfangreiches Theorienwerk hinterlassen. Berühmt ist der Filmemacher vor allem für seine Technik der Montage. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 34) Seine Montagetheorie entwickelte Eisenstein in den 1920er Jahren im Spannungsverhältnis von theoretischen Überlegungen und ihrer praktischen Anwendung in seinen eigenen Filmen. Als Hauptaufgabe des Films sieht er die Beeinflussung der Massen. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 16)

Eisenstein wendet sich mit seiner Technik gegen die westliche Methode der Inszenierung einer Handlung für die Kamera, mit ihrem als gegeben angenommenen Rahmen. Er interessiert sich mehr für die Bildsprache und Repräsentationsformen der japanischen Kunst, welche aus einem Ganzen einen Ausschnitt wählt. Die Auswahl eines Bildkaders bezeichnet Eisenstein als „Herausmeißeln eines Wirklichkeitsausschnitts mit den Mitteln des Objektivs“. (Eisenstein zitiert nach Elsaesser/Hagener, 2007, S. 35)

Eisenstein ist gegen die lange Einstellung, wie sie unter anderem von André Bazin bevorzugt wird, welche die Welt in ihrer Totalität einfängt. Er sieht in der Auswahl und Anordnung der Einstellungen – der Montage – die Aufgabe des Regisseurs. Die Einstellung ist für Eisenstein eine Zelle, ähnlich einem geschlossenen Teil eines Organismus, die eine spezifische Aufgabe zu erfüllen hat:

„Eine Einstellung ist die Zelle der Montage. [...] Was kennzeichnet die Montage und folglich auch ihren Embryo, die Einstellung? Ein Zusammenprall. Der Konflikt zweier nebeneinanderstehender Abschnitte.“ (Eisenstein zitiert nach Elsaesser/Hagener, 2007, S. 36)

Basierend auf diesem Verständnis entwickelte er 1923 die Idee einer „Montage der Attraktionen“, ausgehend von den Experimenten des Theaterinnovators Vsevolod Meyerhold. Wie beim Zirkus, Jahrmarkt oder dem Variété, sollte das Kino durch die Zusammenstellung von Attraktionen, sprich den einzelnen Einstellungen, auf die Zuschauer wirken. Eisenstein geht es also nicht um die mimetische Darstellung der Realität, sondern um die konstruktivistische Gestaltung der Zuschauererfahrung. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 36f.)

Mit der Montage rückt Eisenstein den Schnitt als Eingriff in den kontinuierlichen Bilderfluss ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Zuschauers. Besonders für den filmischen Raum bedeutet das, dass völlig disparate Einstellungen miteinander verbunden werden können. Dafür müssen sich nicht in einer raum-zeitlichen oder handlungslogischen Verbindung zueinander stehen. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 18)

Eisenstein entwickelte sechs Montagetypen: die orthodoxe, die metrische, die rhythmische, die tonale und die Oberton-Montage, sowie die intellektuelle Montage.

Die orthodoxe Montage definiert Eisenstein als Montage nach Dominanten und meint damit die Verknüpfung von Abschnitten untereinander, passend zu ihrem primären Merkmal. Der Montageeffekt ergibt sich dadurch, dass die dominierenden Merkmale zweier Abschnitte in eine Konflikt-Wechselbeziehung gebracht werden. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 90)

Die metrische Montage hat die absolute Länge der Montagestücke als Baukriterium. Diese Abschnitte werden nach einem Formelschema miteinander verknüpft. Spannung wird durch die mechanische Beschleunigung mit vielen Kürzungen der Abschnitte erzeugt. Wie die einzelnen Einstellungen zusammengefügt werden, hängt von der Länge der Montagestücke ab. Ein zu kompliziertes Formelschema führt zu einem Wahrnehmungschaos beim Zuschauer. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 98)

Bei der rhythmischen Montage dient die Komposition der Einstellungen als gleichberechtigtes Element zur Bestimmung der Abschnittslänge, welche vom Inhalt bestimmt wird. Spannung wird hier durch die Beschleunigung und Kürzung der Montagestücke erzeugt. Man ist nicht an ein Formelschema gebunden. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 99)

Mit der tonalen Montage bezeichnet Eisenstein das auf die rhythmische Montage folgende Stadium. Bei der tonalen Montage verläuft die Montage nach emotionalem Klang eines Abschnitts. Ein Beispiel für die tonale Montage ist das Kombinieren von Stufen weicher Brennweite oder verschiedener Schärfegrade. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 100f.)

Im Unterschied dazu wird bei der Obertonmontage die Summe der stärksten physiologischen Reize einer Einstellung berücksichtigt. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 104)

Die vier Kategorien der metrischen, rhythmischen, tonalen und Oberton-Montage, bezeichnet Eisenstein als Montagetechniken. Erst wenn sie zueinander in konfliktreiche Wechselbeziehungen treten, werden sie zu Montagestrukturen. (Vgl. Eisenstein, 1988, S. 104) Durch die Kombination der verschiedenen Montageformen entsteht für Eisenstein ein gelungener Film. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 39) Der filmische Raum ist für ihn immer ein Konfliktraum. Er ignoriert die Anschlusslogik im Sinne eines raum-zeitlichen Zusammenhangs der im Bild gezeigten Raumausschnitte. Das führt dazu, dass jede Einstellung einen Ausschnitt eines eigenen Raum-Zeit-Kontinuums repräsentieren kann. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 19) Bei der Rhythmisierung der Sequenzen ging es ihm nicht um die realistische Darstellung einer Handlung, sondern darum eine Handlung möglichst effektiv zu inszenieren. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 20)

Mit der intellektuellen Montage entwickelt Eisenstein eine weitere Kategorie.

„Die intellektuelle Montage ist keine Montage aus grob-physiologischen Obertonklängen, sondern aus Klängen von Obertönen intellektueller Ordnung, das heißt eine konfliktgeladene Kombination intellektueller Begleiteffekte untereinander.“
(Eisenstein, 1988, S. 107)

Diese Form der Montage korrespondiert also mit der kognitiven Ebene des Zusehers. In den Bildern sind versteckte intellektuelle Reize die der Zuschauer erkennen soll und somit sein Denken angeregt wird. In jeder einzelnen Einstellung steht die filmische Darstellung im Bildraum für ein stellvertretendes Zeichen eines sprachlichen Ausdrucks, der erst entschlüsselt werden muss. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 18)

3.2.4 Eric Rohmer und der Film, eine Kunst der Raumorganisation

Der Regisseur und Filmtheoretiker Eric Rohmer spricht vom Film als eine Kunstform der Organisation des Raums, deren Verwirklichung er in der Stummfilmzeit von etwa 1925-30 sieht. Durch die Abfolge von Einstellungen können einzelne Ausdrücke, geringe Bewegungen wie ein Wimpernschlag und Bewegungen, die unser Sichtfeld überschreiten, wahrnehmbar gemacht werden. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 515) „Der Filmraum ist demnach im Unterschied zum Bühnenraum durch das Wechselspiel der Einschränkung der sichtbaren Bildoberfläche und der Weite des gesamten Handlungsortes definiert.“ (Rohmer, 2012, S. 515)

Das bedeutet für den Regisseur, dass er nicht nur die Innenansichten jeder Einstellung nach Maßgabe einer bestimmten Idee von Räumlichkeit festlegen muss, sondern auch die Gesamtheit des Filmraums. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 515) Für Rohmer ist demnach das wichtigste Element des Films die Bewegung, welche durch einzelne Einstellungen eingefangen und durch die Montage miteinander verknüpft werden müssen.

Er lobt den Schauspieler Buster Keaton für seinen Umgang mit dem Raum, den er von Charlie Chaplin abgrenzt. Letzterer braucht den Raum vor allem für seine emotionalen Gesten, welche wiederum dem Raum erst seine Bedeutung geben. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 519f.) Bei Keaton steht der Raum für sich und seine Bewegungen richten sich nach ihm aus. Es bedarf nicht seiner Geste um dem Raum Bedeutung beizumessen (Vgl. Rohmer, 2012, S. 520f.)

Rohmer bezieht sich in seinem Text *Film eine Kunst der Raumorganisation* auch auf Sergej Eisenstein, welcher den Raum jenseits seiner eigentlichen Erzählung nutzt. Rohmer bezeichnet Eisensteins Raumvorstellungen als rein ästhetischer Natur, unter anderem durch die Zentralperspektive oder die Ausrichtung der Handlung anhand von einstellungsübergreifenden Vektoren. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 522)

Bei F. W. Murnau hebt Rohmer dessen Konzentration auf wesentliche Elemente der Raumorganisation hervor, die eine bestimmte Reaktion hervorrufen sollen. Murnau verzichtet auf unnötige Details und konzentriert sich auf die für ihn wesentliche Aussage oder Stimmung des Films. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 524)

Die Erfindung des Tonfilms und der damit verbundene Bedeutungsverlust der Rezeption visueller Elemente im Film, bedeutet für Rohmer den Niedergang der Kunst der Raumorganisation. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 526)

3.2.5 André Bazin und der Realismus des Raums

Der bedeutende französische Filmkritiker und Filmtheoretiker André Bazin gehört zu den Vertretern des Realismus. Für einen Realismus des Films ist die Voraussetzung ein „räumlicher Realismus, ohne den aus animierter Fotografie kein Film werden kann.“ (Bazin, 2004, S. 199)

Er weist die Montage als Gestaltungsmittel des filmischen Raums zurück. Bazin meint zwar die Montage ist unvermeidbar, zerstört aber die eigentliche ästhetische Qualität des Films, die die Realität auf der Leinwand zeigen soll. Für ihn ist die Tiefenschärfe das geeignete gestalterische Mittel für die Darstellung der Realität und zur Vermeidung der Montage.

Die Tiefenschärfe ermöglicht es mehr von der relevanten Handlung in einer Einstellung zu zeigen. Dadurch ist es nicht notwendig die Realität durch die Montage zu zerstückeln. Der abgefilmte Raum der Handlung soll möglichst vollständig im Film präsent sein. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 22f.)

Durch die Tiefenschärfe wird dem Zuschauer mehr Autonomie bei seiner Aufmerksamkeitslenkung überlassen. Der uneingeschränkte Schärfebereich fordert den Zuschauer zu selbstbestimmter Orientierung auf. Bazin zieht daraus den Schluss, dass durch die Tiefenschärfe dem Filmbild die potenzielle Vieldeutigkeit zurückgegeben wird. Die Montage hingegen gibt dem Zuschauer viel bestimmter vor, wann er was sehen soll, da hier die Handlung in viele Einzelaufnahmen aufgelöst ist. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 23)

Bazin erlaubt, dass sich auf der Leinwand eine künstliche Welt öffnet, vorausgesetzt dass zwischen dem Filmbild und der realen Welt ein gemeinsamer Nenner besteht. Die Auffassung von der Welt wird für den Theoretiker durch die Raumerfahrung geprägt. „Man kann aus dem Filmbild jede Realität verbannen, nur eine nicht: die des Raums.“ (Bazin, 2004, S. 195) Der filmische Raum wirkt für Bazin nur dann überzeugend auf den Zuschauer, wenn sich der filmisch konstruierte Raum mit der alltäglichen Raumerfahrung in Einklang bringen lässt. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 28)

Die Welt auf der Leinwand kann für Bazin nicht neben der realen Welt stehen, sondern sie setzt sich an deren Stelle: „Schon der Begriff >Welt< schließt einen anderen Raum aus. Für eine gewisse Zeit ist also der Film das Universum, die Welt oder, wenn man so will, die Natur.“ (Bazin, 2004, S. 195) Für diesen Realitätseindruck sorgen „Sicherheiten aus der Natur“ (Bazin, 2004, S. 197) wie etwa das Rauschen des Windes. Als Argument für die ganzheitliche Wirkung filmischer Realität formuliert Bazin: „Da Film seinem Wesen nach eine Dramaturgie der Natur ist, kann es keinen Film geben ohne die Schaffung eines offenen Raums, der nicht zu einem Teil der Welt wird, sondern sich in ihre Stelle setzt.“ (Bazin, 2004, S. 197)

Er war der Ansicht, dass der Film die Wirklichkeit abbilden soll. Durch den Schnitt jedoch wird die Wirklichkeit verändert und es wird nicht mehr die Realität dargestellt. Bazin verstand sich nicht als Vertreter einer traditionellen klassischen Filmästhetik. Er war für einen phänomenalen Realismus, der davon ausgeht, dass der Film strukturell unserer Wahrnehmung verwandt ist und in der Lage ist alltägliche Erfahrungen auszudrücken. Bazin versteht unter dem Realismus eine Haltung die der Filmautor zu seinem Material einnehmen muss. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 41f.)

Regisseure wie Sergej Eisenstein sind für Bazin Regisseure, die durch die Montage vom eigentlichen Gegenstand der Darstellung ablenken. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 23)

Für Bazin erschafft der konventionelle nicht realistische Film Dinge und Tatsachen, während sich der realistische Film diesen unterordnet. Er ist ein Vertreter der Fenster-Metapher, das bedeutet, dass für ihn der Film die präexistente Wirklichkeit nicht manipuliert. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 43) Durch die Montage wird die Bedeutung eines Ereignisses unscharf. Es bleibt nur noch in seinen Konturen erkennbar und hintertreibt damit die Bestimmung des Films die Realität abzubilden. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 23)

Es soll jedoch nicht auf die Montage verzichtet werden. „Der moderne Regisseur [...] integriert die Montage in seine Gestaltung.“ (Bazin, 2004, S. 102) Bazin stellt die Mise-en-scène als wesentlich in den Mittelpunkt. (Vgl. Bazin, 2004, S. 197) Die Herausforderung des Regisseurs ist dabei die Umwandlung des nach innen ausgerichteten Raums, des geschlossenen Orts des Schauspiels, in ein Fenster zur Welt. (Vgl. Bazin, 2004, S. 198)

Der Filmtheoretiker hat noch ein weiteres wesentliches Merkmal der filmischen Raumillusion angesprochen, die Verlängerung des filmisch repräsentierten Bildausschnitts in den Off-Raum durch den Zuschauer. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 29)

Bazins Realismus-Begriff ist jedoch problematisch. Auf der einen Seite soll der Ablauf der Ereignisse möglichst naturgetreu abgefilmt werden, was schon aufgrund des bestimmten Blickwinkels einer Aufnahme unmöglich ist. Die Kamera kann niemals das gesamte Geschehen erfassen. Auf der anderen Seite muss die filmische Realität so gestaltet sein, dass sich dem Zuschauer die Handlung erschließt. Die Gestaltung der Einstellung darf sich dabei nicht in seiner Wahrnehmung in den Vordergrund drängen. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 26)

3.2.6 Walter Benjamin, Erwin Panofsky und Béla Balázs

In seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert Walter Benjamin, dass sich der Raum unter der Großaufnahme dehnt. (Vgl. Benjamin, 2011, S. 107) Damit meint er, dass die Kamera ein von unserer alltäglichen Wahrnehmung abweichendes Bild des Raums bereitstellt, indem sie den gewählten Ausschnitt vergrößert. Für Benjamin liegt die Stärke des Films darin, dass er über Möglichkeiten verfügt etwas von der Realität sichtbar werden zu lassen, dass dem bloßen Auge verborgen bleibt. Die Kamera ist dabei die vermittelnde Instanz, die Unsichtbares sichtbar macht. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 24)

Bei Benjamin soll die Wirklichkeit so abgefilmt werden, dass etwas enthüllt wird. Das Enthüllte ist aber keine einfach reproduzierte Wirklichkeit, sondern wird durch die filmische Apparatur hervorgebracht. (Vgl. Benjamin, 1996, S. 106)

Benjamin hat die Durchdringung der Lebenswelt mit der Kamera sehr begrüßt. Dabei sieht Benjamin im Film nicht gerade ein realistisches Medium der Abbildung, sondern spricht ihm die Möglichkeit zu, die vertraute Lebenswelt aufzubrechen:

„Unsere Kneipen und Großstadtstraßen, unsere Büros und möblierten Zimmer, unsere Bahnhöfe und Fabriken schienen uns hoffnungslos einzuschließen. Da kam der Film und hat diese Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunde gesprengt, so daß wir nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern gelassen abenteuerliche Reisen unternehmen.“ (Benjamin, 1974 zit. nach Elsaesser/Hagener, 2007, S. 108)

Auch Erwin Panofsky spricht in seinem Aufsatz *Stil und Medium im Film* von den filmspezifischen Möglichkeiten der „Dynamisierung des Raumes“ und der „Verräumlichung der Zeit“. (Panofsky, 1993, S. 22) Mit der „Dynamisierung des Raumes“ bezieht er sich auf die Technik der Vergrößerung, durch welche der Zuschauer sich mit dem Blick der Kamera identifiziert und durch die Montage und die Kamerabewegungen eine ständig wechselnde räumliche Beziehung zum filmisch Dargestellten bekommt. Durch den Schnitt wird der Raum ebenfalls dynamisiert. Der Faktor Zeit ist diesem untergeordnet. Mit der „Verräumlichung der Zeit“ meint Panofsky, dass der Ablauf von Ereignissen in der Einstellung an eine räumliche Ausdehnung gebunden ist, durch die Bewegung vor der Kamera oder durch die Bewegung der Kamera selbst. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 25) Panofsky formuliert also eine Theorie filmischen Raums als Voraussetzung für einen filmischen Realismus. Seiner Ansicht nach darf die abgefilmte Realität zwar angeordnet, das heißt durch Beleuchtung oder Kameraarbeit bearbeitet werden, aber nicht gänzlich verfremdet werden. (Vgl. Panofsky, 1993, S. 48)

Die Theorie des ungarischen Filmtheoretikers Béla Balázs ist ebenfalls als eine realistische zu betrachten. Seiner Ansicht nach kann die Kamera Dinge sichtbar machen, die dem bloßen Auge verborgen bleiben. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 30) Der Zuschauer kann sich mit dem Blick der Kamera identifizieren, wodurch er sich mitten in der Filmwelt befindet: „Im Kino reißt die Kamera unseren Blick mit sich fort in die Räume der Filmhandlung, des Filmbildes.“ (Balázs, 1972, S. 38) Für Balázs ist der Film die einzige Kunst, bei der die innere Distanz des Zuschauers zum Kunstwerk aufgehoben wird. (Vgl. Balázs, 1972, S. 38) Dadurch wird die „dramatische Wucht des Raumes“ spürbar. (Balázs, 1972, S. 37)

Die Kamerabewegung ist die Technik, welche diese Eigenschaft des Films besonders hervorhebt. Balázs beschreibt die ästhetische Kraft der Kamerabewegung wie folgt: „Der Raum selbst wird zum Erlebnis, nicht das in perspektivischer Aufnahme dargestellte Bild des Raumes.“ (Balázs, 1972, S. 125) Der Filmtheoretiker geht praktisch von einem Ersatz der Wahrnehmung der Augen durch die Kamera aus. Für Balázs sind die Grenzen zwischen Zuschauer und Leinwand verwischt. Der Zuschauer nimmt den Filmraum durch die Kamerabewegung unvermittelt wahr. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 31)

3.2.7 Die Metapher des Fensters und des Rahmens

Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser und Malte Hagener erläutern in ihrem Text *Fenster und Rahmen* die gleichnamige Metapher der Filmtheorie. Zum „Fenster“ zählt die realistische Filmtheorie, deren Wesen des Films die Aufzeichnung und Wiedergabe der Realität darstellt. Dafür steht die offene Bildform. Es wird ein Ausschnitt der Realität gezeigt, der unabhängig von Kamera und Leinwand existiert und nicht extra für das Filmbild konstruiert werden musste. Die präexistente Wirklichkeit wird im Realismus nicht manipuliert, sondern es wird auf die Realitätsabbildung vertraut. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 25ff.) Zu den Vertretern des „Fenster“-Konzepts zählt der Realist André Bazin, weil er die Transparenz der kinematografischen Darstellung ins Zentrum seiner Filmtheorie rückt. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 31)

Unter das Konzept des „Rahmens“ fällt die formalistische Filmtheorie, bei welcher eine Filmwelt konstruiert wird, die von der realen Welt abweicht. Typisch dafür ist die geschlossene Bildform, bei welcher der Film nicht über die Diegese hinausweist. Was auf der Leinwand zu sehen ist, wurde für diese gemacht und arrangiert. Der formalistische und konstruktivistische Film lebt von den Materialeigenschaften, die ihn von der Wirklichkeit unterscheiden. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 25ff.) Vertreter der „Rahmen“-Metapher sind unter anderem der Formalist Rudolf Arnheim und der Konstruktivist Sergej Eisenstein, welche den Rahmen und die Konstruiertheit der Diegese hervorheben. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 31)

Trotz der Unterschiede haben die beiden Metaphern auch einige Gemeinsamkeiten. Sowohl Fenster als auch Rahmen bieten einen auf das Auge zentrierten Zugang zum Filmgeschehen an. Durch das Betrachten verwandelt sich die reale zweidimensionale Bildfläche in einen imaginären dreidimensionalen Raum. Die tatsächliche und metaphorische Distanz zum Filmgeschehen ermöglicht dem Zuschauer ein sicheres Betrachten, das durch die Dunkelheit des Kinosaals noch unterstützt wird. (Vgl. Elsaesser/Hagener, 2007, S. 24)

Zusammengefasst bedeutet das,

„in der Konzeption vom Kino als Fenster/Rahmen ist das Kino okularspekular (also durch den optischen Zugang bestimmt), transitiv (etwas wird betrachtet) und entkörperlicht (der Zuschauer besitzt eine sichere Distanz und kommt mit dem Geschehen nicht in Berührung, sein Körper hat neben seinem Augensinn keinen Anteil am Akt der Filmbetrachtung).“ (Elsaesser/Hagener, 2007, S. 25)

3.2.8 Theorie des Filmraums

Die „Theory of Filmspace“ von Geograf Michael J. Dear widmet sich der zentralen Frage „[...] how does one read the city in an age when the urban grows increasingly to resemble televisual and cinematic fantasy?“ (Dear, 2000, S. 166) Dear geht in seiner Theorie davon aus, dass der postmoderne Zustand der Stadt sich in einer Annäherung von Realität und medialer Präsentation äußert.

Seine Theorie ist die verräumlichte und auf das Medium Film spezifizierte Variante des Grundmodells von Kommunikation, das Shannon und Weavers als Schema der technischen Informationsübermittlung entwickelt haben. An die Stelle des Kommunikationssystems, in dem ausgehend von einer Informationsquelle eine Nachricht über einen technischen Übertragungsweg als störungsanfälliges Signal zu einem Empfänger übermittelt und dort wieder zu einer Nachricht dekodiert wird, setzt Dear einen Ablauf der Orte der Filmproduktion, des Films und seiner räumlichen Inhalte, sowie der Orte des Filmkonsums. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 12)

Der Produktionsort bekommt dabei von Dear die geringste Aufmerksamkeit. Er meint damit die räumlichen Rahmenbedingungen, die für die Filmproduktion notwendig sind wie zum Beispiel die Filmfinanzierung, das Marketing oder die Distribution. (Vgl. Dear, 2000, S. 189ff.)

Die Produktion des filmischen Raums wird von zwei wesentlichen Einflussgrößen geprägt. Auf der einen Seite sind das die cineastischen Werkzeuge zur Darstellung von Raum wie der Kulissenbau, die Kameraposition, die Kamerabewegung, die Kadrierung oder die Beleuchtung. Mit diesen Mitteln wird der „erzählte Raum“ des Films konstruiert.

Auf der anderen Seite misst Dear der Filmwahrnehmung eine zentrale Rolle zu. Diese definiert sich durch den Ort des Filmsehens wie im Kino oder im Fernsehen. Viel wichtiger für die Konstruktion eines filmischen Raums ist jedoch die subjektive Position des Zuschauers und die individuellen Voraussetzungen für das Sehen eines Films.

Dear spricht davon, dass Film nicht passiv wahrgenommen wird, sondern sich durch den Zuschauer aktiv angeeignet wird und so zu unterschiedlichen Interpretationen eines Films führt. Diese These ist eine der wichtigsten Grundlagen der zeitgenössischen Film- und Medienforschung. (Vgl. Dear, 2000, S. 190 f.)

Ein weiterer Aspekt von Dears „Theory of Filmspace“ ist die Wechselbeziehung von Film und Realität. Damit meint Dear, dass Film nach dem Sehen nicht unmittelbar vergessen wird und Einfluss auf die Wahrnehmung der Welt außerhalb des Films haben kann. Er bezieht sich auf das Konzept des „chronotopes“ des russischen Literaturtheoretikers Bakhtin und der „spectatorial topoanalysis“ der Kulturwissenschaftlerin Giuliana Bruno:

„It recalls the Bakhtinian ‘chronotope’, i.e. that which oscillates between (literary) representation and the space-time of everyday life. It exactly invokes Bruno’s spectatorial topoanalysis, referring to the change in viewers’ engagement with the city and streets of Naples as a consequence of movie-going. In this way, the film fantasy contextualizes the subsequent experience of reality. Needless to say, most movies are instantly forgotten. But whether their makers intend them this way or not, certain movies lodge in our conscious and subconscious, later to frame the way we perceive, think, and act. In other words, our desires and actions become conditioned by the movies and similar forms of entertainment. We may even go on to imagine and create a life, a city, that mimics the movies [...]“ (Dear, 2000, S. 193)

Dear macht deutlich, dass es sich bei dem Wechselspiel von filmischer Stadtdarstellung und dem Leben in Städten nicht um einen individuellen psychischen Prozess handelt, sondern dass städtische Filminszenierungen auf gesellschaftlicher Ebene einen relevanten Faktor für den Umgang mit Städten darstellen. Sie haben Auswirkungen auf die alltägliche Gestaltung von physisch-materiellen Stadträumen. Dear sieht darin ein Kennzeichen der postmodernen Verstädterung, „that televisual and cinematic representations of the urban increasingly define the physical form of the city. As cities become representations, so do representations become cities: cities as representations as cities [...]“ (Dear, 2000, S. 167)

4 DER URBANE RAUM

„Urban, abgeleitet vom Lateinischen urbs, bedeutet ‘städtisch’. ‘Urbaner Raum’ ist somit der spezifisch städtische Raum, sowohl als physischer Raum wie auch als Lebensraum einer Gesellschaft, die diesen geformt hat und in ihm lebt. Die Lebens- und Organisationsweise einer Gesellschaft in ihrem Alltag und ihrem repräsentativen Selbstverständnis produziert einen charakteristisch gestalteten Raum. Der ‘urbane Raum’ ist somit die Schnittstelle zwischen Stadtgestalt und Gesellschaft, als physisch materieller, abstrakt gesellschaftlicher, konkret sozialer und subjektiv erlebter Raum.“ (Noack/Oevermann, 2010, S. 266)

Schon seit vielen Jahren beschäftigen sich Stadtsoziologen mit der Urbanisierung. Eine der wichtigsten Erkenntnisse lautet: Die urbane Lebensform ist überall verbreitet und allgegenwärtig geworden. Das bedeutet die marktförmige Organisation der Ökonomie, demokratische Verfasstheit der Politik, Berufstätigkeit außerhalb der Landwirtschaft, die Trennung von privaten und öffentlichem Leben, Anonymisierung und Rationalisierung, Bürokratisierung, Technisierung und die Verbreitung der Massenkommunikation, findet heute auch außerhalb der Städte statt. Die Landschaft verstädtert und die Gesellschaft urbanisiert sich. Somit existiert der bauliche und gesellschaftliche Gegensatz von Stadt und Land nicht mehr. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Verhältnis von Öffentlichem und Privatem. Soziale, kulturelle und politische Funktionen werden privatisiert und das Private dringt durch die modernen Kommunikationsmittel in den öffentlichen Raum. (Vgl. Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 96f.)

Die Definition des Raums als urban geht im Besonderen auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück. Hier hat sich ein deutlicher Paradigmenwechsel in der Betrachtung und dem Umgang mit der Stadt vollzogen. Technische Errungenschaften lösten umwälzende soziale und räumlich-strukturelle Veränderungen aus, die eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Phänomen Stadt und dem Leben darin forderten. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 266)

Der Begriff der Urbanität beschreibt die besondere Art des Zusammenlebens von Menschen in der Stadt und unterscheidet sich damit zur Lebensweise auf dem Land. Der Soziologe Georg Simmel beschreibt in seinem 1903 erschienen Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* als Ursache und Voraussetzung im Gegensatz zum Land, die in der Stadt vorherrschende physische und interaktive Dichte. (Vgl. Simmel, 1995, S. 126) Nach Simmel führen diese Aspekte zur Unterscheidung von gesellschaftlich organisiertem Leben, was zur Bildung einer privaten und öffentlichen Sphäre in der Stadt führt und zu einem gemeinschaftlich basierten Leben auf dem Land. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 266)

Der Soziologe Max Weber definierte in seinem Hauptwerk *Wirtschaft und Gesellschaft* den Markt als Unterscheidungsmerkmal von Stadt und Land, ausgehend von der Ausrichtung des wirtschaftlichen Alltags der Bewohner auf das Marktgeschehen. Hans Paul Bahrdr sah in dieser Entwicklung in *Die moderne Großstadt* von 1961 den Beginn der Trennung von privatem und öffentlichem Raum. (Vgl. Bahrdr, 2006, S. 9)

Simmel erweiterte die Großstadterfahrung zudem um eine psychologische Komponente. So meint Urbanität auch eine Überwindung des chaotisch Gegebenen durch einen bestimmten psychologischen Umgang mit der Stadt als geistigem und kulturellem Zentrum. Nach Simmel fordert der zwischenmenschliche Umgang in der Großstadt ein deutliches, kalkulierbares, exaltiertes und auf allgemeinen Regeln beruhendes Verhalten mit einer eindeutigen Zeichensprache. Das forciert einerseits die Individualisierung und andererseits die Integration des Fremden. Zusätzlich zu diesen soziologischen und psychologischen Komponenten kommen noch die Arbeitsteilung und die Marktdifferenzierung als weitere Ausbildung der Individualisierung und Form von städtischer Freiheit. Das Raumsystem Stadt wird bestimmt durch das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft, deren Organisation sowie durch die Wechselwirkung zwischen privatem, kollektivem und öffentlichem Raum. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 267)

Martin Wentz, Professor für Stadtentwicklung an der Universität Regensburg, meint

„eine metropolitane Stadtkultur sollte kulturelle und soziale Widersprüchlichkeiten sowohl aus sich heraus produzieren als auch austragen können, denn Urbanität bedeutet, eine ‘Kultur der Differenzen’ fest im Alltagsleben der Stadt zu etablieren. Eine heterogene soziale und politische Praxis erscheint deshalb für die heterogene Gesellschaft in den Metropolen als angemessene Handlungsweise.“ (Wentz, 1991, S. 13)

Die Stadt wird immer mehr zu Collage unterschiedlicher Lebensräume und gesellschaftlicher Gruppen, hybrider Nutzungen, verschiedener Zeitrhythmen und subjektiver Erlebnisräume der Bewohner. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 271) Der Begriff „Collage City“ wurde von Colin Rowe und Fred Koetter im gleichnamigen Buch von 1984 geprägt.

Die europäische Stadt gilt als Ort einer besonders urbanen Lebensweise. (Vgl. Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 94) Hans Paul Bahrdr macht diese urbane Lebensweise vor allem an der Polarität von Öffentlichkeit und Privatheit fest. Die Öffentlichkeit ist für ihn ein System unvollständiger Integration. Das heißt, ein Stadtbewohner zeigt immer nur einen Ausschnitt seiner Persönlichkeit und nicht sein ganzes Ich. Für die städtische Situation bedeutet das eine Flüchtigkeit der Begegnungen, gepflegte Distanz, Anonymität und Unpersönlichkeit. (Vgl. Bahrdr, 2006, S. 11)

Weitere Kennzeichen der europäischen Stadt sind ein starker Gegensatz von Stadt und Land, Zentralität, Größe, Dichte und Heterogenität. Mauern und Gräben grenzen nicht nur physisch die Stadt vom Land ab. Sie markieren auch symbolisch den gesellschaftlichen Gegensatz von städtischer und ländlicher Lebensweise. All jene Faktoren, die der Soziologe Louis Wirth als notwendige Voraussetzung für eine urbane Lebensform sieht, wie die Größe der städtischen Bevölkerung, die Dichte der Bebauung und die soziale Mischung der Bewohner, implizieren ein enges Miteinander von Arm und Reich, Jungen und Alten, Neubürgern und Alteingesessenen sowie eine räumliche Überschneidung verschiedener Funktionen wie Arbeiten, Wohnen, Vergnügen und Verkehr. Dadurch entsteht ein Ort der Arbeitsteilung, der ständigen Kommunikation, der Erfahrung von Differenz und der produktiven Auseinandersetzung mit dem Fremden. (Vgl. Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 95)

Die Industrialisierung um 1870 führte zu einer immer größeren Binnenwanderung und einem immensen Städtewachstum. Das führte im Frühsozialismus zu einer Wandlung im Städtebau. Ästhetische Gesichtspunkte in der Stadtgestaltung rückten in den Vordergrund. Höfe wurden weitläufiger angelegt und durch Wohnstraßen erschlossen und begrünt. Stadtparks wurden angelegt, um der breiten Bevölkerung Erholung und körperliche Betätigung zu ermöglichen. Wohnen, Arbeiten und Erholen wurde klar räumlich getrennt. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 268f.)

Als charakteristische Bauform der europäischen Stadt gilt die Blockrandbebauung, ein von vier Straßen begrenzter Baublock, der den gesellschaftlichen Bedürfnissen entsprechend, die öffentliche und private Sphäre voneinander trennt beziehungsweise verbindet. (Vgl. Bahrtdt, 2006, S. 116)

„Der Baublock schuf zwei Räume [...], zwei Welten, die zwar innig aufeinander bezogen, aber deutlich voneinander getrennt existierten: erstens die Welt der öffentlichen Plätze und Straßen [...]; zweitens die Welt der privaten Wohnbauten und ihrer Höfe und Gärten, deren privater Charakter dadurch gesichert war, daß der Zugang zu jeder Zelle auf einem Umweg über die öffentlichen Straßen erfolgte. [...] So wurde das Privatleben, insofern es sich unter freiem Himmel abspielte, durch die Häuser selbst von der Öffentlichkeit der Straße geschieden. Die Wohnräume waren durch die Mauern vor der Straße, [...] ausreichend geschützt. [...] Die Fassade der Häuser war spätestens seit der Renaissance 'repräsentativ' gestaltet und hatte damit eine echte soziale Funktion.“ (Bahrtdt, 2006, S. 117)

In diesem Kapitel wird der urbane Raum der Großstadt genauer erläutert. Eine genauere Betrachtungsweise verdienen dabei Roland Barthes mit seiner Verbindung von Semiotik und Urbanismus, sowie Kevin Lynch der mit seinem Bild der Stadt maßgeblich zur Erforschung des urbanen Raumes beigetragen hat. Für die Großstadt der Moderne ist besonders Walter Benjamin und seine Figur des Flaneurs ein wichtiger Wegbereiter.

4.1 Die Großstadt

“A city is a state of mind. More than a mere collection of buildings and streets, it embodies the ideas of progress, of betterment, of success, of construction, but, as a matter of course, also their Siamese-twin mirror companions – failure, disappointment, tragedy, hopelessness and destruction.” (Biswas, 2004, S. 4)

„Städte sind strategische Orte der Gesellschaft, Orte von großer Dynamik [...]“ (Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 93) Eckardt beschreibt die Stadt als einen Ort der Erklärung von nebulösen und komplizierten Weltansichten, die umfassender ist als der Ort, der ihr geografisch und kartografisch zugewiesen wurde. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 115)

Der Soziologe Louis Wirth definiert die Stadt „[...] als eine relativ große, dicht besiedelte und dauerhafte Niederlassung gesellschaftlich heterogener Individuen“. (Wirth, 1974 zit. nach Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 11) Auch Simmel hat bereits 1903 in seinem Aufsatz *Die Großstadt und das Geistesleben* geschrieben:

„Das bedeutsamste Wesen der Großstadt liegt in der funktionellen Größe jenseits ihrer physischen Grenzen [...] Wie ein Mensch nicht zu Ende ist mit den Grenzen seines Körpers oder des Bezirkes, den er mit seiner Tätigkeit unmittelbar erfüllt, sondern erst mit der Summe der Wirkungen, die sich von ihm aus zeitlich und räumlich erstrecken: so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden Wirkungen.“ (Simmel, 1984, S. 201 zit. nach Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 11)

Städte können somit als Kristallisationsorte sozialer, ästhetischer, räumlicher, politischer etc. Entwicklungen verstanden werden, die Auswirkungen auf umgebende und vernetzte Orte haben. (Vgl. Löw/Steets/Stoetzer, 2007, S. 11)

„Ein bewohntes Gebiet wird als >städtisch< charakterisiert und als >Stadt< bezeichnet, wenn es eine vergleichsweise hohe Bevölkerungsdichte sowie intensive Interaktion und Kommunikation aufweist. Heute ist die Stadt zugleich der Ort, an dem uns gesellschaftlich bedingte und gezüchtete Unsicherheiten in einer stark komprimierten und daher besonders greifbaren Form begegnen. Darüber hinaus fällt an >städtisch < geprägten Orten die intensive menschliche Interaktion mit der Tendenz zusammen, dass die aus Unsicherheit geborene Angst sich Ventile und Objekte sucht, an denen sie sich entladen kann – obgleich diese Tendenz nicht immer charakteristisch für solche Orte gewesen ist.“ (Bauman, 2008, S. 107)

Nan Ellin, eine Forscherin und Analytikerin zeitgenössischer städtischer Trends, ist zu dem Ergebnis gekommen, dass der Schutz vor Gefahren einer der wichtigsten Anreize war, eine Stadt anzulegen und deren Grenzen mit Mauern oder Zäunen zu umschließen. Bereits im antiken Mesopotamien bis hin zu den mittelalterlichen Städten und den Siedlungen amerikanischer Ureinwohner wurden aufgrund dieser Angst Mauern, Zäune und Wassergräben zum Schutz der Stadt errichtet. (Vgl. Ellin, 2003, zit. nach Bauman, 2008, S. 107)

Seit circa 100 Jahren hat sich jedoch die Sichtweise von der Stadt als relativ sicherem Ort geändert und wird eher mit Gefahr als mit Sicherheit assoziiert. (Vgl. Ellin, 2003, zit. nach Bauman, 2008, S. 108) Heute gilt die Stadt nicht mehr als Zufluchtsort vor Gefahr sondern ist selbst die größte Gefahrenquelle. Diken und Laustsen behaupten sogar: „Das Stadtleben wird zum Naturzustand, der von der Herrschaft des Schreckens gekennzeichnet ist und von allgegenwärtiger Angst begleitet wird.“ (Diken/Laustsen, 2002, S. 291)

Sämtliche Gefahren sind in die Städte übersiedelt. Dadurch begegnen einem dort nicht mehr nur Freunde und Bekannte, sondern auch Feinde und mysteriöse Fremde. Der urbane Raum der Stadt dient nun als Schlachtfeld, durchzogen von Frontlinien und Schützengräben. Bunker, im Sinn bewachter Gebäudekomplexe, dienen dazu das Fremde und Gefahr fernzuhalten. Das moderne Stadtbild ist geprägt von dieser Architektur, welche sich so unauffällig wie möglich in die urbane Landschaft eingliedert. Dadurch wird den in Unsicherheit lebenden Stadtbewohnern ein „normalisierter“ Alltag gewährleistet. (Vgl. Baumann, 2008, S. 108f.)

In fast allen Städten gibt es urbane Räume und „Ghettos“, in die sich die Reichen zurückziehen um sich vor den Mittellosen zu schützen. Im Gegensatz zu diesen „freiwilligen“ Ghettos existieren auf der anderen Seite die unfreiwilligen Ghettos, in welche die Mittellosen und Fremden vertrieben werden. (Vgl. Bauman, 2008, S. 109) Herumtreiber, Bettler und fahrendes Volk haben sich zu den finstersten Gestalten in den Alpträumen einer privilegierten Oberschicht entwickelt. (Vgl. Bauman, 2008, S. 111) „Walls are built to barricade in the rich and keep out impoverished migrants, but however high and robust the barriers are, they prove porous, permeable; the poor, as well as our anxieties about them, are always with us.“ (Marcus/Neumann, 2007, S. 1) Nach Manuel Castells betrifft die Ghattobildung auch jene Menschen, die von der „Norm“ abweichen wie etwa Homosexuelle. (Vgl. Castells, 2002, S. 228)

Städte haben Mauern und Tore gemeinsam. Berlin ist die einzige Stadt, die durch eine Mauer in zwei Teile getrennt wurde. In anderen Städten findet man aber ebenfalls Möglichkeiten, die Menschen zu separieren. Städte sind aber auch Tore für frischen Wind, neue Gruppen von Menschen und Ethnien, Ideen und Kulturen. „Stadtluft macht frei“ sagt sogar ein deutsches Sprichwort. (Vgl. Biswas, 2000, S. 7)

Die Stadt ist ein komplexes Gebilde. Geistige Haltungen und materielle Bedingungen verschiedener historischer Phasen überlagern und überschreiben sich räumlich. (Noack/Oevermann, 2010, S. 266)

Städte und ihre Gebäude sind mit kultureller Bedeutung aufgeladen. So beginnt für den Historiker John Lewis Gaddis die Ära nach dem Kalten Krieg mit dem Fall der Berliner Mauer am 9. November 1989 und endet mit der Zerstörung des World Trade Centers am 11. September 2001. (Vgl. Petro/Krause, 2003, S. 1)

„Daher ist die Stadt die zeitgenössische Bühne beziehungsweise das Schlachtfeld, auf dem globale Kräfte und hartnäckig ortsgebundene Bedeutungen und Identitäten aufeinandertreffen, zusammenprallen, miteinander ringen und einen befriedigenden oder zumindest erträglichen Ausgleich suchen – eine Form der Koexistenz [...]“ (Bauman, 2008, S. 121)

Manuel Castells hat in seinem Werk *The City and the Grassroots* den Stadtbegriff wie folgt definiert:

“Cities, like all social reality, are historical products, not only in their physical materiality but in their cultural meaning, in the role they play in the social organization, and in peoples’ lives. The basic dimension in urban change is the conflictive debate between social classes and historical actors over the meaning of urban, the significance of spatial forms in the social structure, and the content, hierarchy, and destiny of cities in relationship to the entire social structure. A city (and each type of city) is what a historical society decides the city (and each city) will be. Urban is the social meaning assigned to a particular spatial form by a historically defined society.” (Castells, 1983, S. 302)

Siegfried Kracauer hegte ein besonderes Interesse für die Stadt-Thematik. Als Feuilletonautor und Filmkritiker der Frankfurter Zeitung befasste er sich in den *Straßenminiaturen* mit verschiedenen Ereignissen oder Details des urbanen Straßenlebens. (Vgl. Despoix, 2006, S. 63ff.) Kracauer beschreibt das städtische Treiben als durch Bilder geprägt. Die Stadt ist für ihn wie die Natur nicht gestaltet und behauptet sich ohne Intention. Er hat ein naturalistisches Urbanitätsverständnis und betont die Selbstorganisation der Stadt. Zugleich erkennt Kracauer an, dass sich die Stadt aus verschiedenen Interessen formt. Er sieht die Aufgabe der Stadtforschung im Verstehen und Entziffern der Stadtbilder. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 200)

„Man kann zwischen zwei Arten von Stadtbildern unterscheiden: den einen, die bewusst geformt sind, und den anderen, die sich absichtslos ergeben. Jene entspringen dem künstlerischen Willen, der sich in Plätzen, Durchblicken, Gebäudegruppen und perspektivischen Effekten verwirklicht, die der Baedeker gemeinhin mit einem Sternchen beleuchtet. Diese dagegen entstehen, ohne vorher geplant worden zu sein. Sie sind [...] Geschöpfe des Zufalls, die sich nicht zur Rechenschaft ziehen lassen. Wo immer sich Steinmassen und Straßenzüge zusammenfinden, deren Elemente aus ganz verschieden gerichteten Interessen hervorgehen, kommt ein solches Stadtbild zustande, das selber niemals der Gegenstand irgendeines Interesses gewesen ist. Es ist so wenig gestaltet wie die Natur und gleich einer Landschaft darin, dass es sich bewußtlos behauptet. Unbekümmert um sein Gesicht dämmert es durch die Zeit [...] Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingesäten Bilder geknüpft.“ (Kracauer, 1987 zit. nach Eckardt, 2009, S. 200)

Lewis Mumford geht in seinem Werk *Die Stadt* aus dem Jahr 1961 ihrer Form und Funktion historisch auf den Grund. „Am Anfang dieses Buches steht eine Stadt, die das Symbol einer Welt war. Es endet bei einer Welt, die in vieler Hinsicht eine Stadt geworden ist.“ (Mumford, 1961, Vorwort) Eine Antwort auf die Frage „Was ist die Stadt?“, findet er jedoch nicht. Für Mumford ist es unmöglich alle Erscheinungen der Stadt mit ihren Wandlungen zu erfassen. Die Ursprünge der Stadt sind unklar, weshalb er einen Blick in die Zukunft wagt: „Wird die Stadt verschwinden, oder wird sich der ganze Erdball in einen einzigen riesigen Bienenkorb von Stadt verwandeln – was ja nur eine andere Form des Verschwindens wäre?“ (Mumford, 1961, S. 1)

Lutz Musner beschreibt in seinem Online Artikel *Warum sollen die Kulturwissenschaften Stadtforschung betreiben?* die Großstadt als natürlichen Gegenstand transdisziplinärer Sozial- und Kulturforschung. Seiner Meinung nach ist die Metropolenerforschung geradezu prädestiniert dazu, verschiedene Paradigmen der Kulturwissenschaften und Cultural Studies gemeinsam zu analysieren. Die Großstadt ist für viele wissenschaftliche Disziplinen wie die Soziologie, Anthropologie, Literatur- oder Filmwissenschaft, ein spannendes Untersuchungsfeld. Die Kulturwissenschaften versuchen

„jene Prozesse zu beschreiben und zu erklären, die die materiale Struktur einer Stadt in jene symbolische Gestalt verwandeln, die den urbanen Lebenswelten erst ihre Identität und ihren kulturellen Zusammenhalt verleiht. Oder anders und auf den Punkt formuliert - die kulturwissenschaftliche Sicht auf die Stadt sucht die Stadtkulturen und die Kulturen (in) der Stadt als die andere, nämlich als die symbolische Ausformung des Sozialen zu begreifen.“ (Musner, 2001)

Die Großstadt wird als ein komplexes Gewebe konzeptualisiert, das eine spezifische kulturelle Textur aufweist. Die Fasern reichen von der Stadtplanung und Architektur über Film, Video und virtuelle Medien bis hin zu den städtischen Mythen, Legenden und Narrativen, die sich in verschiedenen literarischen Gattungen und Genres materialisieren. (Vgl. Musner 2001)

Städte lassen sich somit als „symbolische Landschaften“ begreifen, in deren Struktur Identitätskonstruktionen, Ordnungsvorstellungen und ein kollektives Gedächtnis eingeschrieben sind.

„Mit ihren Alltags- und Lebensstilen, der je spezifischen Vermischung von Sprachen, Kulturen und Traditionen, und den jeweiligen lokalen Ausprägungen von globalen Entwicklungen und ortsbezogenen Eigenheiten bietet das Gebilde der Stadt - als realer wie fiktiver Ort - eine vorgegebene Karte, die gelesen, interpretiert und verstanden werden kann.“ (Musner, 2001)

Krämer-Badoni sagt über die Stadt: „Eine Stadt ist, was eine historische (spezifische) Gesellschaft sie zu sein bestimmt [...]“. (Krämer-Badoni, 1991, S. 27) Beeinflusst wird die Stadt durch die Auseinandersetzungen und Konflikte zwischen Klassen, Bevölkerungsgruppen und anderen Akteuren über die Lebensbedingungen. Für ihn ist die Analyse der Stadt nur mit einer Analyse der Gesellschaft möglich und beide stehen in einem unauflöslichen dialektischen Verhältnis zueinander. (Vgl. Krämer-Badoni, 1991, S. 27)

Um die Darstellung des urbanen Raumes erforschen zu können, ist es notwendig die Stadt als Text zu „lesen“:

„[...] the city as a living text, an imaginative construct, a name which glitters seductively on the departure board of an airport lounge, conjuring up images, desires and experiences, advertising its charms in travel brochures. But the city is also a place where most of us live, with streets we travel through and buildings in which we eat, play, work, rest and reproduce. Is the city a character in our narratives or are we characters in the story of the city?“ (Marcus/Neumann, 2007, S. 1)

4.1.1 Semiotik und Urbanismus bei Roland Barthes

Die Auffassung von städtischem Raum des Semiologen Roland Barthes beginnt im Athen des 6. Jahrhunderts von Kleisthenes und ist ein durchwegs strukturelles Konzept. Dieses besagt, dass alle Bürger zum Zentrum eine Beziehung haben. Zu dieser Zeit hatte man ausschließlich eine bedeutungsbezogene Auffassung von der Stadt. Die heute vorherrschende utilitaristische Auffassung, die Stadt nach Funktionen und Nutzungen aufzuteilen, taucht laut Barthes erst später auf. (Vgl. Barthes, 2011, S. 287f.)

Barthes verweist in seinem Text *Semiotik und Urbanismus* auf den Amerikaner Kevin Lynch, der für ihn am dichtesten den Problemen einer Semantik der Stadt auf der Spur ist. Lynch befasst sich mit der Problematik, wie die Stadt nach denselben Mustern, nach denen das Bewusstsein sie wahrnimmt auch gedanklich erfasst werden kann. Damit ist gemeint, wie das Bild der Stadt in den Lesern der Stadt gespeichert ist. (Vgl. Barthes, 2011, S. 288)

Geht es nach Roland Barthes, haben die Urbanisten und Stadtforscher mit einem Konflikt zwischen der Funktionalität eines Stadtbereichs oder –viertels zu kämpfen und dem, was er seinen semantischen Gehalt nennt. Dabei handelt es sich um einen Konflikt zwischen der Bedeutung und der Funktion eines städtischen Bereichs. Eine Stadt besteht nicht aus einem Gewebe aus gleichwertigen Elementen, die sich einfach kategorisieren lassen, sondern aus starken und neutralen Elementen. (Vgl. Barthes, 2011, S. 289)

Jede Stadt besitzt einen derartigen Rhythmus: „Von dem Moment an, wo sie wirklich vom Menschen bewohnt und von ihm gemacht wird, hat ihn jede Stadt, diesen Grundrhythmus von Bedeutung [...]“ (Barthes, 2011, S. 289)

Für Barthes existiert eine „Sprache der Stadt“:

„Die Stadt ist ein Diskurs, und dieser Diskurs ist wirklich eine Sprache: Die Stadt spricht zu ihren Bewohnern, wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden; wir sprechen sie, ganz einfach, indem wir sie bewohnen, in ihr herumlaufen, sie betrachten.“ (Barthes, 2011, S. 289)

Der Mittelpunkt des Stadtzentrums, das von Barthes „Kerngebiet“ genannt wird, stellt nicht die Spitze einer besonderen Aktivität dar, sondern ist eine Art leerer Raum der Vorstellung, die sich die Menschen vom Zentrum bilden. Es handelt sich um eine leere Stelle, die für die Organisation der übrigen Stadt notwendig ist. (Vgl. Barthes, 2011, S. 291)

Barthes spricht auch von einer „Erotik der Stadt“ und bezieht sich damit auf ihre Sozialität:

„Ihrem Wesen und ihrer Bedeutung nach ist die Stadt der Ort der Begegnung mit dem Anderen, und eben aus diesem Grund ist das Zentrum der Punkt, an dem sich die ganze Stadt versammelt; das Stadtzentrum wird vor allem von den Jungen und Heranwachsenden bestimmt. Wenn diese sich zu ihrer Vorstellung von der Stadt äußern, neigen sie immer dazu, das Zentrum einzugrenzen, zu konzentrieren, zu verdichten; das Stadtzentrum wird als Ort des Austauschs sozialer Aktivitäten erlebt, [...] erotischer Aktivitäten im weitesten Sinn des Wortes.“ (Barthes, 2011, S. 292)

Barthes bezieht sich sehr auf die Vorstellung von Victor Hugo: „Die Stadt ist ein Text; wer sich in der Stadt bewegt, der Benutzer der Stadt (also wir alle), ist eine Art Leser.“ (Barthes, 2011, S. 292)

Um die Stadt semantisch erfassen zu können, müssen wir laut Barthes versuchen, das Spiel der Zeichen zu begreifen und verstehen, dass jede Stadt eine eigene Struktur darstellt. Es handelt sich um ein Spiel mit dem Signifikanten, das von einer Semiotik der Stadt erfasst werden soll. (Vgl. Barthes, 2011, S. 293f.)

4.1.2 Kevin Lynch und sein Bild der Stadt

Der Architekt, Professor für Stadtplanung und Mitbegründer der Wahrnehmungsgeografie Kevin Lynch, beschreibt in seinem 1960 verfassten Buch *Das Bild der Stadt*, einer mehrjährigen Studie zur Stadtwahrnehmung, die Stadt als „ein Baugefüge im Raum“. (Lynch, 2011, S. 258) Er beschäftigt sich mit Fragen wie „Was bedeutet die Form der Stadt tatsächlich für die Menschen? Was kann der Stadtplaner tun, um das Bild der Stadt lebendiger und einprägsamer zu gestalten?“ (Lynch, 1989, S. 5)

Seine Erkenntnisse gewann er durch die Untersuchung der Städte Los Angeles, Boston und Jersey City, aus persönlichen Gesprächen mit den Einwohnern, ergänzt durch Material aus Literatur, Anthropologie, Psychologie und Kunst. Daraus ergeben sich für Lynch drei Kriterien, die für den Aufbau und Wiederaufbau von Städten von Bedeutung sind: das der „Einprägsamkeit“, der „Lesbarkeit“ und der „Vorstellbarkeit“. (Vgl. Lynch, 1989, S. 5) Durch die „Lesbarkeit“ einer Raumeinheit soll der Betrachter in die Lage versetzt werden, einzelne Elemente eines Raumes klar zu erkennen und zu einem eindeutigen und kohärenten Muster zu strukturieren. Mit „Einprägsamkeit“ und „Vorstellbarkeit“ beschreibt Lynch diejenigen Qualitäten eines Raumes oder eines Objektes, die mit hoher Wahrscheinlichkeit in klarer Form Eingang in das Vorstellungsbild von einem Raum finden. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 29)

Lynch beschreibt die Stadt wie folgt:

„Sicherlich wird die Form der Stadt oder Stadtregion nicht irgendeine gigantische geschichtete Ordnung aufweisen. Sie wird einer komplizierten Struktur gleichen, die Kontinuität und Einheitlichkeit aufweist und gleichzeitig vieldeutig und beweglich ist. Sie muß sich den Wahrnehmungsgewohnheiten vieler Menschen anpassen, Wechsel in Funktion und Bedeutung sowie die Bildung neuer Bildzusammenhänge zulassen und möglich machen. Den Beschauer sollte sie einladen, diese Welt zu erforschen. [...] Sie sollte etwas aussagen über die Menschen und ihre vielschichtige Gesellschaft, über ihre Ziele, ihre Tradition, über die natürlichen Grundlagen des Ortes sowie über die komplizierten Funktionen und Bewegungen in dieser städtischen Welt. [...] Sobald die Stadt zu einem wirklich unverwechselbaren und wohlverwobenen Ort wird, kann sie auch zum Nährboden für die Kristallisation von Bedeutungen und Assoziationen werden.“ (Lynch, 1989, S. 141)

Die Stadt besteht für Lynch aber auch aus beweglichen Elementen, wie den Menschen und ihren Tätigkeiten. Sie sind genauso von Bedeutung wie die physischen Elemente.

„Wir sind nicht einfach Beobachter dieses Schauspiels – wir spielen selber mit und bewegen uns auf der Bühne gemeinsam mit den anderen Spielern. Meistens ist unsere Wahrnehmung von der Stadt nicht ungeteilt und gleichmäßig, sondern vielmehr zerstückelt, fragmentarisch, mit anderen Dingen und Interessen vermischt. Fast alle Sinne treten in Tätigkeit, und das vorgestellte Bild setzt sich aus ihnen allen zusammen.“ (Lynch, 2011, S. 258)

Lynch sieht in der Stadt nicht nur ein Objekt, die von den Menschen wahrgenommen, sondern von diesen auch in ihrer Struktur verändert wird. Die Stadt bleibt so in ihren Hauptzügen größtenteils stabil, ändert sich aber ständig in ihren Einzelheiten. (Vgl. Lynch, 2011, S. 258)

Lynch interessiert in seinen Untersuchungen zum Stadtbild vor allem die Wirkung physischer und wahrnehmbarer Gegenstände. Andere Faktoren wie die soziale Bedeutung eines Gebietes, ihre Funktion oder Geschichte, berücksichtigt er in seinen Analysen nicht. Er unterscheidet fünf Typen von gegenständlichen Formen, nach denen Stadtbilder untersucht werden können: Wege, Grenzlinien, Bereiche, Brennpunkte und Merkzeichen. *Wege* sind Kanäle durch die sich der Beobachter bewegen kann zum Beispiel Straßen, Verkehrsstrecken, Spazierwege, und andere.

Für die meisten Menschen stellen die Wege das vorherrschende Element ihres Umgebungsbildes dar. Während sie sich darauf bewegen, beobachten sie die Stadt. *Grenzlinien* oder *Ränder* grenzen die einen Gebiete von anderen ab, zum Beispiel Küsten, Mauern oder Baugebietsgrenzen, verbinden diese aber auch gleichzeitig miteinander. Grenzlinien können nicht als Wege genutzt werden. *Bereiche* sind zweidimensionale große Abschnitte einer Stadt, in welche man hineingehen kann. Sie sind aufgrund ihres individuellen Charakters identifizierbar, zum Beispiel das Stadtzentrum. Die meisten Menschen gliedern ihre Stadt in Bereiche. *Brennpunkte* sind für den Beobachter strategische Punkte einer Stadt, zum Beispiel eine bestimmte Kreuzung oder Straßenecke, die eine vorherrschende Stellung einnehmen. Mit *Merk-* oder *Wahrzeichen* beschreibt Lynch einen optischen Bezugspunkt, ein äußeres Merkmal. Das können einfache Elemente wie ein bestimmtes Gebäude, Schild oder eine Anhöhe sein, aber auch markante Elemente wie ein Turm oder eine goldene Kuppel. Ein Merkzeichen hebt sich aus der restlichen Umgebung deutlich ab. (Vgl. Lynch, 2011, S. 266f.)

Diese fünf Typen treten jedoch nicht isoliert voneinander auf: „Bereiche umfassen in ihrer Struktur Brennpunkte, Grenzen, Wege und Merkmale. Die Elemente greifen ineinander und durchdringen einander.“ (Lynch, 2011, S. 268)

4.2 Die Großstadt der Moderne

„Nicht jedes Stadtleben ist modern; doch jedes moderne Leben ist ein Stadtleben.“ (Bauman, 2007, S. 205)

Seit der Entstehung urbaner Metropolen im 19. Jahrhundert, gilt die Großstadt als Laboratorium moderner Welterfahrung und als Experimentierfeld der Moderne. Die Stadt war zu dieser Zeit Teil eines enormen Modernisierungsprozesses, wie die Expansion der Industriezonen, das rasante Bevölkerungswachstum oder die Verdichtung der Verkehrs- und Kommunikationsnetze. (Vgl. Uhl, 2006)

Der Begriff „Metropole“ (griechisch für „Mutterstadt“) beschreibt die Rolle einer wachsenden Stadt und ihre nationale und internationale Funktion. Der Terminus wird auch oft als Synonym für die „Weltstadt“ verwendet, welche nach Andrew Lees „a modern big city of international importance“ ist. (Vgl. Brooker, 2002, S. 4f.)

Metropolen sind auch Orte neuer Erfahrungen aufgrund der Pluralität und Heterogenität von Lebensstilen. Die Großstadt vereint positive wie negative Visionen der Moderne. Auf der einen Seite gilt sie als Faszinosum und Ort der Freiheit. Auf der anderen Seite steht sie für das Laster und den Zerfall traditioneller Werte. Vor diesem Hintergrund wird der urbane Raum der Großstadt die Bühne für die Inszenierung des „Großstadtmenschen“. Die Teilhabe am öffentlichen Leben findet in der Moderne durch den Konsum seinen Ausdruck. (Vgl. Uhl, 2006)

Urbanität wird im 20. Jahrhundert unter anderem durch den Wolkenkratzer inszeniert. Er gilt als neue visuelle Ikone, nach der man sich im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, in der Stadt orientiert. (Vgl. Uhl, 2006)

„Urbanität misst sich aber nicht nur an der Skyline, sondern an der Vielfalt und Widersprüchlichkeit von Erfahrungen und visuellen Eindrücken im öffentlichen Raum. Die ‘Buntheit’ einer Stadt, ihre generationsspezifischen, kulturellen, ethnisch differenzierten ‘Szenen’, ihre Weltoffenheit und Toleranz, die Raum für die Entfaltung unterschiedlicher Lebensformen eröffnen, sind wesentliche Indikatoren einer zunehmend in globalen Netzwerken und Kommunikationsstrukturen definierten ‘metropolitanen’ Urbanität“,

behauptet Heidemarie Uhl in ihrem Onlineartikel *Metropolis*. (Uhl, 2006)

Bei Marx und Engels fungiert die Stadt als Vorbedingung für die Transformation des Kapitalismus in eine kommunistische Gesellschaft. Für Simmel, der stark von der Urbanisierungswelle beeinflusst war, ist die Stadt der Ort der Bildung des modernen kapitalistischen Sozialcharakters einer Gesellschaft, die noch nicht flächendeckend kapitalistisch vergesellschaftet war. (Vgl. Krämer-Badoni, 1991, S. 26)

Georg Simmel beschreibt als die tiefsten Probleme des modernen Lebens, den Anspruch des Individuums, die Selbstständigkeit und die Eigenart des Daseins, gegen die Übermächte der Gesellschaft zu bewahren. „Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.“ (Simmel, 1995, S. 116)

Simmel definiert den Mensch als Unterschiedswesen und die Großstadt schafft dementsprechende psychologische Bedingungen durch die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, durch das unterschiedliche Tempo sowie die Mannigfaltigkeiten des wirtschaftlichen, beruflichen und gesellschaftlichen Lebens. (Vgl. Simmel, 1995, S. 116ff.) Für Simmel sind Großstädte Sitz der Geldwirtschaft und des Verstandes, dem anpassungsfähigsten Organ des Menschen. Beiden ist die reine Sachlichkeit der Behandlung von Menschen und Dingen, sprich eine Entpersönlichung aller Beziehungen wie zum Beispiel zwischen Produzent und Konsument, gemeinsam. (Vgl. Krämer-Badoni, 1991, S. 13) Der Großstädter muss sich aufgrund der vielen individuellen Modifikationen die ihn umgeben und der sich rasch veränderten und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize, gegen die Entwurzelung schützen. Der Verstand und die Steigerung des Bewusstseins schützen den Großstädter gegen die „Vergewaltigungen der Großstadt“. (Vgl. Simmel, 1995, S. 116ff.) Die sozialen Veränderungen, wie die verschiedenen Formen der Segmentierung und der funktionalen Differenzierung der Lebensbereiche, sind in den städtischen Verdichtungsräumen am weitesten vorangeschritten. Das führt zu Tendenzen wie der Lösung des Menschen aus traditionellen Lebensformen, aus Familien- und Nachbarschaftsbindungen sowie aus Bindungen an ihre angestammte regionale Kultur und Landschaft. Durch den sozialen Wandel werden die traditionellen Milieus aufgelöst. (Vgl. Wentz, 1991, S. 11)

„Infolge dieses sozialen Wandels haben sich neuartige urbane Lebensformen herausgebildet, und es ist zu einer Pluralisierung der Wertvorstellungen und Lebensstile gekommen, die es nahelegt, heute von einer ‘Multioptionsgesellschaft’ zu sprechen. Gerade Großstädte entwickeln sich auf diese Weise zu offenen und potentiell kreativen Zentren mit starker sozialer Dynamik, die multikulturell und multiethnisch geprägt ist.“ (Wentz, 1991, S. 12)

Geht es nach dem Philosophen und Kommunikationswissenschaftler Vilém Flusser haben Städte spezifische Funktionen wie alle Kulturphänomene. (Vgl. Flusser, 1991, S. 20) Für ihn ist der städtische Raum zweigeteilt, in einen geschlossenen Raum des Privaten und einen offenen Raum des Auslaufs. Die Stadt ist ein gestalteter Raum, der für das Pendeln zwischen diesen beiden Räumen gebaut ist. Beide Räume sind begrenzt und durch die Geschichte geprägt.

Geschichte wird vom Stadtraum geformt und die Stadt formt die Geschichte. (Vgl. Flusser, 1991, S. 21) Doch für Flusser häufen sich die Anzeichen in der modernen Stadt, dass die spezifischen Funktionen des urbanen Raums nicht weiter benötigt werden und die Städte verschwinden. (Vgl. Flusser, 1991, S. 20) Ursache sieht er in der Entwicklung der technischen Kommunikationsmittel:

„Die Kommunikationsrevolution reißt die Stadtmauern ein, ihre Kanäle durchlöchern die Dächer, ihre Kabel überdecken die öffentlichen Räume und lassen sie verschwinden. [...] Wir können jetzt anderer Räume und anderer Zeiten ansichtig werden und diese mit unseren vergleichen. Wir haben damit begonnen, Raum und Zeit neu zu erkennen, zu erleben und zu werten.“ (Flusser, 1991, S. 22)

Für Jean Baudrillard ist die amerikanische Stadt der Inbegriff der Moderne. (Vgl. Baudrillard, 1987, S. 104) „Amerika ist die Originalausgabe der Moderne, wir sind die Zweitfassung oder die mit Untertiteln.“ (Baudrillard, 1987, S. 109) Baudrillard idealisiert die nordamerikanische Stadt im Vergleich zur europäischen Stadt. So beschreibt er die amerikanische Straße am Beispiel von New York: „Die amerikanische Straße kennt vielleicht keine geschichtlichen Augenblicke, aber sie ist immer in Bewegung, immer vital, kinetisch und kinematografisch wie das Land selbst [...]“ (Baudrillard, 1987, S. 31)

Peter Brooker beschreibt die Moderne „[...] as a generic description of the social, economic and political developments structuring the development of twentieth century urban life.“ (Brooker, 2002, S. 2) David Harvey, ein Vertreter der Moderne, versteht sowohl den Modernismus als auch den Postmodernismus als kapitalistische Ausbrüche und fast beide Ausformungen unter dem Begriff der Moderne zusammen. (Vgl. Brooker, 2002, S. 3) Dabei ist es wichtig zu betonen, dass die Moderne an unterschiedlichen Plätzen zu unterschiedlichen Zeiten beginnt und damit zeitlich ambivalent ist. Homi Bhabha meint dazu „each repetition of the sign of modernity is different, specific to its historical and cultural conditions of enunciation.“ (Bhabha, 1994 zit. nach Brooker, 2002, S. 10)

4.2.1 Walter Benjamin und sein Flaneur

„the pathos of this project ... I find every city beautiful“ (Benjamin zit. nach Gilloch, 1996, S. 1)

Walter Benjamin war von der Stadt magisch angezogen. Sie begeisterte ihn und stieß ihn gleichzeitig ab. Benjamin war ein Stadtbewohner, der sein Leben in den Städten Berlin, wo er geboren wurde, und Paris, in das er 1933 flüchtete, verbrachte. Beide Städte haben seine Arbeit stark beeinflusst. (Vgl. Gilloch, 1996, S. 1)

Mit seinen Texten strebt Benjamin nach einer innovativen und angemessenen Repräsentation der Stadt. Er prüft und artikuliert darin die komplexen Beziehungen zwischen Raum, Zeit und menschlicher Aktivität im urbanen Raum. (Vgl. Gilloch, 1996, S. 5) Walter Benjamin, der viele Städte besucht und erlebt hat, bemüht sich um die Einbeziehung jener urbanen Aspekte, die sich weder in Stadtplänen noch Statistiken hinreichend erfassen lassen. Er hat einen anspruchsvollen Bezug zu jenen unsichtbaren Fäden städtischer Gesellschaft, die die Menschen mit ihrer architektonischen Umwelt miteinander in Beziehung bringt, hergestellt. Für Benjamin wird der Raum durch die Zerstückelung der Wahrnehmung „chockhaft“ im Rausch, der Traumwelt und der Erinnerung, anschaulich. Als Forscher „profanisiert“ Benjamin seine Wahrnehmungsstrategien und grenzt sich als Leser, Denker, Wartender und Flaneur vom Süchtigen ab. So werden „Gebiete urbar gemacht, auf denen bisher nur der Wahnsinn wuchert.“ (Vgl. Benjamin, 1971 zit. nach Eckardt, 2009, S. 100)

Er bedauert den Verlust der Erinnerung an die unsinnliche Erfahrung in der Moderne. Benjamin beschreibt das Erinnern als einen bewusst steuerbaren Prozess. Erinnerung findet als eine gegenwartsbezogene Wirklichkeitswahrnehmung statt. Die Stadt unterstützt die Erinnerung bei diesem Vorgang. Denn der Erinnerungsprozess wird durch das Evozieren von Bildern anhand erinnerungstragender Gegenstände gefördert. (Vgl. Benjamin, 1971 zit. nach Eckardt, 2009, S.100f.)

Benjamin widmete seine Aufmerksamkeit solchen Orten, die sich als Archive der unsinnlichen Korrespondenzen ausmachen lassen. An diesen Orten brechen sich die Bilder des Glücks durch die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, da die „chockhafte“ Wahrnehmung mit der Beschleunigung des Sehens in Fabriken und der städtischen Lebenswelt korrespondiert. (Vgl. Benjamin, 1971 zit. nach Eckardt, 2009, S.100f.)

In Benjamins Passagen-Werk widmet er sich den Pariser Passagen und der Suche nach den „geschichtlichen Variablen der menschlichen Wahrnehmung.“ Außerdem wird der Frage nachgegangen, wie sich die Gesellschaft in ihren Eigenbildern selbst erkennt und erträumt. Paris stellt für Benjamin ein Mikrokosmos der Moderne dar. Die durch die vorgeprägten Wahrnehmungsmöglichkeiten gestalteten Räume, wie die Schaufenster, und die soziale Transformation des Wahrnehmenden zum Konsumenten werden miteinander in Verbindung gebracht. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 101)

Benjamin fokussiert sich dabei auf die in der Schaufensterwelt eingeschlossene „Phantasmagorie“ und auf die kollektiv psychologischen Versprechen, die mit der Ware verkauft werden. Die Auswirkungen sind eine gesellschaftliche Restrukturierung des kulturellen Bürgertums wie im 19. Jahrhundert. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 101)

Für Benjamin ist die Stadt ein Raum, der gelesen werden muss. Die Physiognomie der Stadt wird dabei demaskiert und der wahre Charakter der Stadt kommt ans Tageslicht. (Vgl. Gilloch, 1996, S. 169f.)

4.2.1.1 Der Flaneur

Aufstehen, sich bewegen und hinausgehen, aber wohin?

„Ins Freie – in einen Garten oder Park –, in die Natur – in einen Wald oder auf einen Berg –, oder auf die Straßen der Stadt? Die Räume bestimmen denjenigen, der sich durch sie bewegt: im ersten Fall als Spaziergänger, im zweiten als Wanderer und im dritten als Flaneur.“ (Neumeyer, 1999, S. 9)

Mein besonderes Interesse gilt an dieser Stelle dem Flaneur. Flanieren ist ein vom Zufall bestimmtes Gehen, das als richtungs- und ziellos zu verstehen ist. Es ist ein Gehen das frei über die Zeit verfügt und Zeit keiner Zweckrationalität unterwirft. Der Flaneur ist somit der Nachfolger des Spaziergängers. Die Differenz zwischen Flanieren und Spazieren liegt im Raum, der begangen wird. Flanieren ist an die Infrastruktur einer Großstadt gebunden. (Vgl. Neumeyer, 1999, S. 11)

„Der Flaneur hat einen Ort, die Großstadt, diese stellt aber nicht nur Wege zur Verfügung, sondern auch Hindernisse: das Gedränge der Masse, Baustellen und Straßenarbeiten, das innerstädtische Verkehrsnetz der Kutschen, Omnibusse, Straßenbahnen, Automobile. Dementsprechend weicht das unangestrenzte und geradlinige Gehen des Spaziergängers einem zickzackförmigen und ausweichenden Gehen, das sich zudem nach allen Seiten hin zu orientieren hat, um seinen Weg allererst zu bahnen. So schafft die Großstadt Bedingungen, die die Flanerie wiederum verunmöglichen; Passagen und Fußgängerzonen sind zwar Räume, die dem entgegenwirken wollen, doch zugleich zeugen sie von der Einzäunung einer Gehbewegung ebenso wie von deren Nähe zum Einkaufsbummel.“ (Buck-Morss zit. nach Neumeyer, 1999, S. 12f.)

Das Umfeld in dem sich der Flaneur bewegt, besteht aus technischen Attraktionen und Menschenmassen. Er ist konfrontiert mit einer Vielzahl visueller Reize und plötzlicher Begegnungen, was die Wahrnehmung erschwert und eine erhöhte Aufmerksamkeit erfordert. (Vgl. Becker zit. nach Neumeyer, 1999, S. 13)

Siegfried Kracauer beschreibt den Flaneur als „berauscht vom Leben der Straße – einem Leben, das immer wieder die Formen auflöst, die es zu bilden im Begriff ist.“ Die Großstadtstraße ist das Revier des Flaneurs, denn sie ist ein „Ort, an dem der Fluß des Lebens sich geltend machen muß“. (Kracauer zit. nach Brüggemann, 2002, S. 22)

Walter Benjamin machte, anknüpfend an eine Beobachtung Charles Baudelaires⁴, den Flaneur⁵ zu einem Alltagsbegriff kultureller Analyse und zur zentralen Symbolfigur der modernen Stadt. (Vgl. Bauman, 2007, S. 150) Er entwickelt die Figur des Flaneurs als neuen Interpret der Bilder der Warengesellschaft. Er verbindet in sich die Rezeption der überlieferten Versprechen der Vergangenheit mit einer Fortschrittshoffnung. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 101) Für Benjamin ist der Flaneur die Repräsentationsfigur schlechthin, mit der die Veränderungen der Metropole beschreibbar wurden. (Vgl. Goebel, 2001, S. 25)

„Die Figur des Flaneurs ist eine personalisierte Allegorie der Moderne per se. Verdinglicht als Ware reproduziert sie die moderne Phantasie, über sich selbst und über die Warenvielfalt bestimmen zu können. Zwischen der Veräußerung und der Aneignung der Umwelt balanciert der Flaneur über den in der Allegorie zusammengefassten Gegensätzen: Sehen und gesehen werden. Er verliert sich in dem Gestrick der eigenen wie fremden Blicke, um sich dort zu verirren und zu sich zu finden.“ (Eckardt, 2009, S. 101)

Für Benjamin ist es vornehmlich der Literat – dazu gehört auch der Journalist – der als Flaneur durch die Stadt zieht. In dessen Flanieren zeigen sich seine Marktabhängigkeit und der Warencharakter: „als Flaneur begibt er sich auf den Markt; wie er meint, um ihn anzusehen, und in Wahrheit doch schon, um einen Käufer zu finden.“ (Benjamin zit. nach Neumeyer, 1999, S. 23)

Der benjaminsche Flaneur begibt sich als Sammler flüchtiger Realitätsdetails und ihrer historischen Spuren in einem Großstadt-Territorium, dessen höchste Modernität sich durch die fragmentarische Zitierung vergangener Kulturstile und fremder Lebensmuster konstituiert. Flanerie kann deshalb als privilegierter Topos für Überlegungen zur kulturellen Authentizität, zur Repräsentation des Fremden und zur Theorie der interkulturellen Übersetzung herangezogen werden. (Vgl. Goebel, 2001, S. 9)

Benjamin verknüpft auf diese Weise makro-theoretische Sichtweisen auf die Stadt mit mikro-soziologischen Wahrnehmungsstrategien im Labyrinth der Stadt. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 101)

⁴ Charles Baudelaire taufte Constantin Guy den „Maler des modernen Lebens“, weil er Straßenszenen der Stadt malte, wie sie vom Spaziergänger aus gesehen werden.

⁵ „flâneur“ (französisch) bedeutet „Spaziergänger“.

Bilder und Stadtbilder haben die Funktion, ein „Gefühl der Sehnsucht [...] durch die Einsicht, nicht in die zufällige biographische, sondern in die notwendige gesellschaftliche Unwiederbringlichkeit des Vergangenen in Schranken zu halten.“ (Benjamin, 1971 zit. nach Eckardt, 2009, S. 101)

Benjamins Flaneur bewegt sich in einem modernen Stadtraum interkultureller Zitierung. Er bezieht sich bei der Wahrnehmungsweise des Flaneurs auf Franz Hessel und dessen *Spazieren in Berlin* aus dem Jahr 1929. Hessel beschreibt darin die Flanerie als das Vergnügen „langsam durch belebte Straßen zu gehen“ und von den anderen Passanten „umspielt“ zu werden. Er setzt damit der durch das moderne Arbeitsleben erzeugten Hast das Schlendern durch die Straßen als Selbstzweck entgegen. Die Beobachtung der Wirklichkeitsdetails gerät dabei zu einer Wiedergewinnung des „Ersten Blicks“, womit Hessel ein unverfälschtes unmittelbares Sehen, wie die Blickweise eines Kindes, meint. So erscheinen selbst die scheinbar unwichtigsten Randerscheinungen des städtischen Lebens als interessant. (Vgl. Goebel, 2001, S. 13) Hessel sieht in der Flanerie nicht nur eine urbane Betätigung sondern beschreibt diese auch als eine „Art Lektüre der Straße“, womit die Text-Hermeneutik auf die Ethnografie des Urbanen angewendet wird. (Vgl. Goebel, 2001, S. 14)

Im Passagen-Werk definiert Benjamin den Flaneur im ambivalenten Raum zwischen lokaler Ortsverbundenheit und kosmopolitischer Ferne. Als Typus wurde der Flaneur geradezu von der französischen Hauptstadt Paris geschaffen. Er interessiert sich für die alltäglichen Ansichten und findet damit in Paris den geeigneten Spielplatz. Das Pariser Straßenbild stellt sich für den Flaneur als dialektischer Raum zwischen offener, quasi natürlicher Landschaft und bürgerlich intimer Stube, dar. Der Flaneur findet hier sein Zuhause im unentwegten Strom des öffentlichen Lebens. (Vgl. Benjamin, zit. Goebel, 2001, S. 86) Die Aufgabe des Flaneurs besteht darin gemächlich das städtische Treiben genau zu beobachten. In Paris muss der Flaneur jedoch aufgrund des wachsenden Stadtverkehrs zum Flanieren in die Passagen ausweichen, welche ein „Mittelding zwischen Straße und Interieur“ darstellen. (Vgl. Goebel, 2001, S. 15)

Das Passagen-Werk steht zu Beginn ganz im Zeichen surrealistischer Poetik und halluzinativer Erfahrungsweisen und wird dann in eine wahrnehmungs- und geschichtstheoretische Konstellation zum Neuen Bauen gebracht. Die Passage ist der Visionsraum, die Welt der Durchdringungs- und Überdeckungstransparenz des surrealistischen Flaneurs. Diese wird durch Verschränkung, Überlagerung, Durchdringung der Bilder und metamorphotische Entstellung, als raumgewordene Vergangenheit vorgestellt, um die Moderne als Schwellenphänomen in den Fokus zu nehmen, in der die historische Zeit zerfällt. (Vgl. Brüggemann, 2002, S. 16)

Für Benjamin ist die europäische Metropole ein Ort der Hybridität, wo das Andere vergangener Zeiten und fremder Kulturen in Form von Fragmenten, Echos und Anspielungen immer wieder in die Gegenwart eindringt. Im Passagen-Werk vergleicht er das „Häuserlabyrinth der Städte“ am hellen Tage mit dem menschlichen Bewusstsein. Nachts gleichen die Passagen, mit ihren alten Läden, unheimlichen Galerien, die in ein „vergangenes Dasein“ der Städte führen. (Vgl. Goebel, 2001, S. 12)

Benjamins Überlegungen zum Flaneur erwägen auch eine Betrachtungsweise der Figur als Funktionsträger:

„Mit der Figur des Flaneurs, seinem besonderen Gehrhythmus und spezifischen Wahrnehmungsmodus, werden unterschiedliche Konzepte ästhetischer Moderne erarbeitet, differente Inspektionen der gesellschaftlichen Moderne vorgenommen und verschiedene Entwürfe künstlerischer Identität und Modelle der Ich-Konstitution, wie sie unter den Bedingungen der Moderne (noch) zu haben sind, durchgespielt. Indem die vorliegende Studie eine Geschichte des Flaneurs als Funktionsträger schreibt, schreibt sie auch eine der Moderne.“ (Neumeyer, 1999, S. 19f.)

Zusammengefasst kann man sagen, der Flaneur ist eine Hauptfigur der modernen Metropole. Er spaziert zwischen verschiedenen städtischen Orten umher und verhält sich dabei wie ein Detektiv, indem er die besondere Physiognomie jedes Ortes einschließlich ihrer Bewohner genau studiert und interpretiert. Das eigentliche Terrain des Flaneurs sind jedoch die Schwellen zwischen den einzelnen Orten und den ihnen eingeschriebenen Zeiten. (Vgl. Benjamin zit. nach Nitsch, 1999, S. 309)

4.3 Stadtlandschaft und städtisches Gelände

Der Begriff „Stadtlandschaft“ umfasst das Zentrum der Stadt sowie deren Peripherie.

„Die Stadt wird als ‘Landschaft’ im Sinne eines regionalen Agglomerationsraums verstanden, der für Arbeit, Wohnen, Einkaufen, Freizeit etc. genutzt wird und damit einen ‘vernetzten Lebensraum’ darstellt. [...] Der räumliche Gegensatz von Stadt und Land verschwimmt, das ‘eine’ Stadtzentrum hat sich aufgesplittet in unterschiedliche, oft funktional spezialisierte und im Raum verteilte Zentren, und die Stadtränder als räumliche Grenze zwischen Stadtstruktur und ländlicher Struktur bzw. Naturraum sind aufgelöst.“ (Noack/Oevermann, 2010, S. 274)

Auch die Menschen sind unweigerlich Teil der Stadtlandschaft und ihre Aktivitäten sind an ihrem jeweiligen Ort verankert: „Menschliche Erfahrungen werden immer an Orten geprägt und gesammelt; [...]“ (Bauman, 2008, S. 121)

Lynch meint zur Stadtlandschaft: „Die Stadtlandschaft ist u.a. etwas, das man sehen, im Gedächtnis behalten und an dem man sich freuen soll. Der Stadt eine visuell erfaßbare Form zu geben, das ist ein ganz besonderes Problem für die Planung – und ein vollkommen neues dazu.“ (Lynch, 1989, S. 7) Denn die Verschmelzung von Stadt und Landschaft bezieht sich auch auf die räumliche und infrastrukturelle Vernetzung von öffentlichen Grünflächen und landschaftlichen Elementen. (Vgl. Noack/Oevermann, 2010, S. 275)

Die moderne Stadtlandschaft bringt aufgrund ihres enormen Wachstums und der Geschwindigkeit, mit welcher wir sie durchmessen, neuartige Probleme der Wahrnehmung mit sich. „Die Stadtregion ist heute die funktionelle Einheit unserer Umwelt. Es ist wünschenswert, daß diese Einheit von ihren Bewohnern in ihrer Struktur erfaßt werden kann.“ Nach Lynch ist das durch die neuen Kommunikationsmittel möglich, dass Vorstellungsbilder und tatsächliches Erlebnis in Einklang kommen. Die Bildhaftigkeit einer Stadtlandschaft, bedeutet jedoch nicht, dass die Intensität eines Bildes an jedem Punkt gleich stark ist. Sie kann aus dominierenden Objekten und Brennpunkten bestehen oder auch neutral wirken. (Vgl. Lynch, 1989, S. 133f.)

Auch Jean Baudrillard beschreibt Metropolen nicht als „[...] Orte des Vergnügens oder der Kultur, sondern als Landschaften [...]“ (Baudrillard, 1987, S. 20)

Brüggemann spricht von Stadtlandschaften, als Orte einer dialogischen Einheit von Natur und Kultur. In der Literatur findet man zum Stadt-Diskurs der Moderne oft die Ineinanderbildung von Stadt, Fluß- und Meer-Landschaft und dem narrativen Prozess. (Vgl. Brüggemann, 2002, S. 23f.)

„Die Erfahrung der Stadtlandschaft im Dialog von umbautem Raum mit Fluß und Meer gehört in individuellen Biographien ebenso wie in Literatur und bildender Kunst, in Film und Fotografie der Moderne zu den Weisen, auf die eine Stadt in uns lebt und den urbanen Raum durch Emotionen, Assoziationen, Ideen und Geschichte(n) zu einem Ort im emphatischen Sinne, einem identischen Ort macht.“ (Brüggemann, 2002, S. 23f.)

In Bezug auf den Film wurde der Begriff „Stadtlandschaft“ von Wim Wenders geprägt. Damit ist nicht nur der Ort sondern auch der Raum der Stadt gemeint. In seinen Filmen erscheinen die Stadtlandschaften oft als distanzierte Räume oder anonyme Orte. Wenders Blick auf die Stadt ist ein Versuch, Ordnung in eine heillose Welt zu schaffen. Seine offenen Filmbilder erlauben es dem Zuschauer die Stadt als offenen Fantasieraum wahrzunehmen, auch dort wo ein Bild fast leer und kahl ist. Die Subjektivität und Offenheit dieser Blickinszenierung ermöglicht Wenders die emotionale Konstruktion eigener Stadtlandschaften. (Vgl. Schenk, 1999, S. 13f.)

„‘Stadt’ ist [...] vor allem ein Ort, ‘Stadtlandschaft’ ist vor allem ein Raum. [...] sehe ich den Ort primär definiert durch seine emotionalen Bedingungen, den Raum durch seine distanzierenden und dissoziierenden Eigenschaften. Eindeutig sind Wenders’ filmische Stadtlandschaften von Anfang an geprägt durch Raum und Distanz.“ (Vogt, 1999, S. 164)

Alexander Kluge verwendet für diese Definition den Begriff des „Städtischen Geländes“. (Vgl. Vogt, 1999, S. 164) Er unterscheidet weiter zwischen dem dörflichen Prinzip und dem städtischen Verhalten.

„Das Prinzip Dorf oder Intimität bedeutet eine absolute Vorherrschaft der Intimität. Jeder sorgt für jeden, jeder überwacht jeden. Das Prinzip des Dorfes tragen wir Menschen inzwischen in uns. Es handelt sich um eine Illusion insofern, als kaum ein moderner Mensch das mit dem Dorf verbundene Zeitgefühl wirklich aushalten könnte.“ (Kluge zit. nach Vogt, 1990, S. 81)

„[...] dass das dörfliche Prinzip vor allem in den Menschen existiere und nur noch partiell in den verstädterten Dörfern selbst. In den Menschen dominiere die Konditionierung zu städtischem Verhalten. Tendenziell werde so das Verhältnis des Menschen zur Stadt immer mehr verinnerlicht.“ (Kluge zitiert nach Vogt, 1990, S. 24)

Dagegen ist die heute herrschende Stadt durch die Konzentration der Menschen und somit durch ein dramatisches Zeitgefühl, „die Spezialisierung, die Trennung von Akteuren und Zuschauern [...], zuletzt (durch) die Elektrifizierung, die Verkabelung, den Krieg als Prinzip“ gekennzeichnet. (Kluge zit. nach Vogt, 1990, S. 81) Kluge bringt auf den Punkt, was er an der Stadt so faszinierend findet:

„Mich fesselt dabei besonders die sogenannte unsichtbare Stadt: die städtische Struktur, die in unsern Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt. Das Prinzip Stadt [...]. Diesem städtischen Prinzip entsprechen unverwechselbare Charaktere, Lebensschicksale.“ (Kluge, 1985, S. 110)

Laut Kluge existiert das dörfliche Prinzip in der Realität nicht mehr. Auch wenn man es zeigen könnte, wären die Menschen nicht in der Lage, sich dazu zu bekennen. Die Prägung durch die Stadt ist zu groß. Kluge weist damit auf die Beschleunigung der Wahrnehmung hin, die wir selbst erfahren und initialisiert haben. Wir stellen uns nicht nur real auf immer schnellere Geschwindigkeiten ein, sondern auch medial durch immer schnellere Schnittfolgen. Ob man es mit einem verstädterten Dorf oder mit einer modernen Stadt mit städtischem Prinzip zu tun hat, wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst. (Vgl. Vogt, 1990, S. 82)

Zu unterscheiden sind hier städtische Kernzonen und Bereiche mit ländlichem Charakter, Neubaugebiete und Altstadtviertel, der Zeitpunkt der Wahrnehmung – ruhig oder geschäftig. Von wem wird die Stadterfahrung gemacht: Einheimischer, Ausländer, Mann, Frau, Jung, Alt? All das führt zu einer unterschiedlichen Wahrnehmung und Geschichte des Stadtfilms. (Vgl. Vogt, 1990, S. 82)

5 STADT UND FILM – EINE WECHSELBEZIEHUNG

„The life of the village is narrative; in a city the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are cinematographic.“ (Ezra Pound zit. nach Ligensa, 2008, S. 7)

Dieses Kapitel widmet sich nun konkret dem Verhältnis von Stadt und Film. Dazu gehören die geschichtliche Entwicklung des Kinos als Medium der Stadt, die Darstellung der Stadt im Film sowie eine Erklärung, was überhaupt eine filmische Stadt ist. Interessant sind auch die Figuren der Stadt, welche hier ebenfalls vorgestellt werden. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Entwicklung des deutschen Films.

Der Film war Teil der Entwicklung eines modernen Lebens. Er hat den physischen und sozialen Raum verändert, diesen beobachtet und zu „urbanism as a way of life“ beigetragen. (Vgl. Clarke, 1997, S. 3) Giuliana Bruno beschreibt die Stadt als Produkt der Moderne und als Geburtsort einer neuen filmischen Sichtweise auf den urbanen Raum:

„As an art of viewing the city, film was born out of the geography of modernity and its visual culture. The invention of cinema is set at a transformative moment in the cultural panorama of modern life. A new spatiovisuality was being produced as film emerged. The city was the center of this transformation.“ (Bruno, 2007, S. 13)

1895 werden mit der Erfindung der Kinematografie Bilder in Bewegung gesetzt. Diese Entwicklung passiert international relativ gleichzeitig unter anderem in Frankreich, Deutschland, USA, Großbritannien oder Italien. (Vgl. Schenk, 1999, S. 7) Die Entstehung des Films lässt sich jedoch nicht auf einen singulären Moment oder einen Ort reduzieren. Es handelt sich um eine langjährige Entwicklung. (Vgl. Mennel, 2008, S. 3)

Der Film ist ein Produkt der Großstadt. (Vgl. Bruno, 2008, S. 14) Die Verbindung des Mediums Film und der Großstadt des 20. Jahrhunderts geht auf den Anfang der Filmgeschichte zurück. Der Film war mit seiner rasanten Verbreitung das führende Medium und ein vorwiegend städtisches Phänomen, sowohl was das Publikum als auch den Inhalt betrifft. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 128f.) Film und Kino sind die Zusammenfassung der technisch-industriellen Entwicklung und der medial-kommunikativen Ausdrucksformen moderner Gesellschaft. In den gleichen Zeitabschnitt fallen die „Erfindung“ von Eisenbahn, Dampfmaschine, Automobil und Flugzeug, sowie der Weltpost, Massenpresse, Telegrafie und Telefonie. Durch die Industrialisierung und Technisierung der Gesellschaft, sprich durch die Aufnahme der Fabriksarbeit, die Arbeit am Fließband und der enormen Arbeits- und Lebensmigration in die städtischen Industriegebiete, bilden sich rasch Großstädte. (Vgl. Schenk, 1999, S. 7)

Besonders die neu entstandenen Möglichkeiten des Massentransports haben die urbane Landschaft sowie das Leben ihrer Bewohner stark verändert, da sie geografische Grenzen überwindbar gemacht haben. (Vgl. AlSayyad, 2006, S. 21) Mobilität als kinematografische Eigenschaft geht einher mit der Mobilität der Stadt, ihrer Architektur und ihren Transiträumen wie dem Einkaufscenter oder der Bahn. Sie bilden die Grundlage für die Entwicklung des bewegten Bildes. (Vgl. Bruno, 2007, S. 13)

Ganz nach dem Sprichwort „Zeit ist Geld“ wurde die Arbeitszeit aufgrund der Mechanisierung reguliert und deren Einhaltung strikt kontrolliert. Zeit als strukturgebender Faktor im Leben der Bevölkerung führte zu einer Spaltung von Arbeit und Freizeit. (Vgl. AlSayyad, 2006, S. 22) Die Menschen darin benötigen zum Ausgleich beengter Lebensverhältnisse und der harten Arbeit eine zeitadäquate Entlastung. Das neue Medium Film bietet sich zur Freizeitgestaltung geradezu an. (Vgl. Schenk, 1999, S. 7) Die Kinematografie entspricht den neuen Erfahrungen und Wahrnehmungsbedürfnissen der Stadtbewohner, durch die Verdichtung und Beschleunigung von Zeit in der Darstellung von Raum. Der Film und das Kino werden zu erlebbaren Synonymen der Modernisierung. (Vgl. Schenk, 1999, S. 8) Die Stadt des frühen 20. Jahrhunderts kann somit nicht ohne den Prozess der Industrialisierung betrachtet werden. In dieser Zeit wurden Arbeiter zu Konsumenten, es entstanden neue Gewerbe und Unternehmen sowie neue Transportmöglichkeiten. Auch die Massenunterhaltung hat hier ihren Ursprung. Das Kino war eine neue Möglichkeit der sinnlichen Erfahrung und hat als Medium die Stadt ausgedrückt. (Vgl. AlSayyad, 2006, S. 21)

Film ist per se ein großstädtisches Medium. Es verkörpert durch seine Apparatur, seine mediale Konstruktion und seine Struktur medialen Erzählens, Urbanität. Auch dort, wo der Film sich mit der Natur beschäftigt. (Vgl. Hickethier, 1999, S. 187) Kein Medium fängt die Stadt und die urbane Moderne besser ein als der Film und vermittelt auch gleichzeitig den Zeitgeist einer Gesellschaft. Filme beeinflussen die Entstehung und Wahrnehmung der Bilder der Welt und oft beeinflussen sie auch wie man darin agiert. Nezar AlSayyad äußert sich über die Bilder der Stadt in seinem Buch *Cinematic Urbanism. A History of the Modern from Reel to Real* wie folgt:

„As such, images shape our understanding of, and reactions to, the world we live in. Images act as mental reminders, cognitive maps, suggestive impositions, and creative projections. The city itself is a ‘social image’ [...]“ (AlSayyad, 2006, S. 1)

Die Stadt verändert unsere Wahrnehmung von Bildern.

„We learn more about the image through the city than about the city through the image. That is why so many ‘images of the city’ tell us so little about the city: the exorbitant city is not photogenic. Unlike the photogenic city, the exorbitant city does not just draw on the available repertoire of images; it exhausts the repertoire.” (Abbas, 2003, S. 143)

Abbas bezieht sich an dieser Stelle auch auf Georg Simmel, der in seinem Werk *Die Großstadt und das Geistesleben* auf die Überladung der sinnlichen Wahrnehmung in der Großstadt verwiesen hat. Stadtbewohner werden auf die vielen gleichzeitigen Sinneseindrücke trainiert und konditioniert. Die Basis für das filmische Bild ist dadurch geschaffen. (Vgl. Abbas, 2003, S. 144)

Das Filmbild kommt aus der städtischen Erfahrung und integriert diese in einem neuen ästhetischen Prinzip der Bewegung. (Vgl. Abbas, 2003, S. 144) Die durch die Bewegung hervorgerufene Instabilität des filmischen Bildes erlaubt es, die Irrungen der Stadt zu zeigen, wie es ein stetiges Bild nicht zeigen könnte. (Vgl. Abbas, 2003, S. 145) Die bahnbrechende Erfindung des Filmbildes ermöglicht die Erforschung der Stadt mit all ihrer urbanen Intensität und ihren Aktionen. (Vgl. Barber, 2002, S. 17)

Der Film hat mit seiner Fähigkeit Bilder einzufangen, sie beweglich und einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen, seinen Teil zur Entwicklung der Moderne beigetragen. Der Film beeinflusste die Stadt und umgekehrt. (Vgl. AlSayyad, 2006, S. 3) „Thus, through most of the twentieth century, modernism was both depicted in and delivered from the screen to the city, [...]“ (AlSayyad, 2006, S. 3)

Schon Walter Benjamin und Jean Baudrillard haben die Affinität zwischen dem Film und der Stadt hervorgehoben. Die Beziehung zwischen dem Film und der Realität erklärt Baudrillard damit, dass sich das Kino auf verschiedenste Art und Weise aus seinem Kontext heraus begibt und ausbreitet und dabei seine eigene Realität erzeugt. In der Stadt ist dieser Vorgang am deutlichsten wahrnehmbar. Der Film bleibt hier nicht auf die Leinwand reduziert, der Betrachter hat auch außerhalb des Kinos oft das Gefühl, er bewegt sich in einer urbanen Filmkulisse. „Stadt ist Bewegung. Kinematographie ist die Aufzeichnung von Bewegung.“ (Ballhausen/Fischer/Krenn, 2008, S. 6)

Benjamin und Baudrillard erkannten den Zusammenhang zwischen Film und Stadt: „The film corresponds to profound changes in the perceptive apparatus – changes that are experienced on an individual scale by the man in the street in big-city traffic.“ (Benjamin zit. nach Clarke, 1997, S. 2)

Er spricht hier dem Film die Fähigkeit zu, unsere Wahrnehmung zu verändern. Walter Benjamin äußert sich zum neuen Kunst- und Massenmedium „und wirklich entsteht mit ihm eine neue Region des Bewußtseins“. (Benjamin zit. nach Schenk, 1999, S. 8) Für Benjamin schafft es der Film mit seinen Großaufnahmen, Zeitlupen, Stoptricks und Montagen die Unsichtbarkeit der städtischen Wirklichkeit sichtbar zu machen. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 100)

Für Baudrillard liegt die Anziehung Amerikas an der kinematografischen Ausstrahlung des Landes:

„Wo ist das Kino? Es ist überall draußen, in der ganzen Stadt [...]. Die amerikanische Stadt scheint dem Kino lebend entsprungen zu sein. Man darf also nicht von der Stadt zum Bildschirm, sondern muß vom Bildschirm zur Stadt gehen, um ihr Geheimnis kennenzulernen. Nur dort, wo das Kino keine besondere Form annimmt, dort, wo es die Straße und die ganze Stadt in seinen mythischen Bann schlägt, ist es wirklich spannend.“ (Baudrillard, 1987, S. 81)

Geht es nach zeitgenössischen Theoretikern wie Baudrillard, besteht eine Konvergenz zwischen dem Realen und wie man das Reale wahrnimmt. Er behauptet, dass die heutige Gesellschaft sich nur mehr durch die Reflexion des Kameraauges kennt. (Vgl. Baudrillard zit. nach AlSayyad, 2006, S. 2) Walter Benjamin hat sich nicht nur mit der Beziehung zwischen der Stadt und dem Kino befasst, sondern auch mit ihren Bewohnern. Er schreibt 1939 über den Stadtbewohner „a kaleidoscope equipped with consciousness“, weil diese auf verschiedene Facetten der Stadt simultan antworten müssen.

„Thus technology [in the city] has subjected the human sensorium to a complex kind of training. There came a day when a new and urgent need for stimuli was met by the film. In a film, perception in the form of shocks was established as a formal principle. That which determines the rhythm of production on a conveyor belt is the basis of the rhythm of reception in the film.“ (Benjamin zit. nach Abbas, 2003, S. 144)

Giuliana Bruno beschreibt den Film als ultimative Reisemöglichkeit an einen bestimmten Ort: „Film is the ultimate travel story. Film narratives generated by a place, and often shot on location, transport us to a site.“ (Bruno, 1997, S. 46) Der mobile Blick des Films ermöglicht dem Zuschauer eine Reise durch die Stadtlandschaft, wie wenn sich der Flaneur durch die Stadt bewegt. (Vgl. Bruno, 1997, S. 49) Für Bruno ist der Kinobesucher ebenfalls Flaneur: „A relative of the railway passenger and the urban stroller, the film spectator – today’s flaneur – travels through time in architectural montage.“ (Bruno, 2008, S. 14)

“Our taverns and our metropolitan streets, our offices and furnished rooms, our railroad stations and our factories appeared to have us locked up hopelessly. Then came the film and burst this prison-world asunder by the dynamite of the tenth of a second, so that now, in the midst of its far-flung ruins and debris, we calmly and adventurously go travelling.“ (Benjamin zit. nach Keiller, 2008, S. 32)

5.1 Die Stadt und das Kino

Zwischen der Stadt und dem Kino besteht eine Wechselbeziehung. „It would be hard to imagine the existence of cinema without the experience of cities.“ (Abbas, 2003, S. 144) So hat die Stadt einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung des Films geleistet und der Film hat mit seinen Visionen und Darstellungen des Urbanen den realen Raum der Stadt mitgestaltet. Paul Virilio äußert sich zu dieser Wechselbeziehung: „the [cinema] screen abruptly became the city square, the crossroads of all mass media. [...] it is Hollywood that merits urbanist scholarship.“ (Virilio zit. nach Abbas, 2003, S. 145)

Kino war in seinen Anfängen ein hauptsächlich städtisches Phänomen. (Vgl. Barber, 2002, S. 24) Wenn man von der Stadt und dem Kino spricht, dann setzt die Argumentation meist mit dem Zeitpunkt ein, indem das Kino erstmals in den Großstädten auftrat. Diese Argumentation bezieht sich auf das ortsfeste Kino, welches ab 1905 in den Städten zu finden war. Dabei beginnt die Geschichte des Kinos bereits rund zehn Jahre früher. Die ersten Filmprojektionen vor einem zahlenden Publikum wurden bereits ab 1890 in verschiedenen Metropolen in Varietés präsentiert. (Vgl. Ligensa, 2008, S. 7)

Aber auch herumreisende Schausteller zeigten Filmvorführungen in bestehender Infrastruktur von Vergnügungen wie Gasthäuser, Märkte, Feste oder Zirkuszelte. Das Jahrmarkt-Kino erreichte ein viel größeres Publikum als die Varietés in den Großstädten. Als Beispiel für die Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne wurde der Jahrmarkt, der seine Wurzeln in alten religiösen Festen hat, industrialisiert. Aus den reisenden Variététheatern wurden Wanderkinos und die Fahrgeschäfte immer größer. Die Besucher kamen aus allen Bevölkerungsschichten. Wanderkinos waren die Vorlage für die ersten Modelle eines ortsfesten Kinos. Diese wurden Ladenkinos genannt, da sie in umgebauten Geschäftslokalen eingerichtet wurden. (Vgl. Ligensa, 2008, S. 8)

„Kino und Stadt formten sich gegenseitig“, wie Annemone Ligensa in ihrem Artikel *Ein urbaner Mythos. Frühes Kino, Modernisierung und Urbanisierung in Deutschland, 1895-1914*, feststellt. Durch die schnelle Verbreitung der Ladenkinos wurden die Wanderkinos verdrängt. Auf die Ladenkinos folgten die Kinotheater und darauf Kinopaläste, die ab den frühen 1910er Jahren verstärkt ein gehobenes Publikum anzogen und dem Theater Konkurrenz machten. (Vgl. Ligensa, 2008, S. 8) Durch die wachsende Mobilität war es der Bevölkerung nun möglich, zum Kino zu kommen und nicht mehr umgekehrt. (Vgl. Ligensa, 2008, S. 9)

Der Film ist seit seiner Erfindung fasziniert von der Darstellung distinktiver Räume, Lebensstile und –bedingungen, wie sie in der Stadt zu finden sind. Walter Benjamin und Jean Baudrillard haben den Zusammenhang zwischen der Mobilität, den visuellen und auditiven Eindrücken der Stadt und den gleichen Eigenschaften des Films erkannt. (Vgl. Shiel, 2001, S. 1)

Mark Shiel beschreibt den Film als die wichtigste Kulturform und die Stadt als die wichtigste Form der sozialen Organisation im 20. und 21. Jahrhundert. Die Beziehung zwischen Stadt und Film bezeichnet Shiel „as lived social reality“. (Vgl. Shiel, 2001, S. 1)

Auch für Wim Wenders ist das 20. Jahrhundert, das Jahrhundert des Films:

„Our contemporary life as it is would be completely different if the 20th century had happened without the cinema – our habits, the way we look, what we do, what we think, would be different – our contemporary life now in the early 21st century is completely formed by the fact that the 20th century was the century of the moving image – the moving image changed our way of thinking, moving around and seeing things.“ (Wenders zit. nach Penz/Lu, 2011, S. 7)

5.2 Die Stadt im Film

„Weil der Film als audio-visuelles Medium an der Oberfläche der sinnlichen Wahrnehmung ansetzen muss, hat er an dieser oberen Fläche zunächst seinen widersprüchlichen Erfolg. Wir schlagen die Augen auf – und immer sehen wir >etwas<, und so ist es mit dem Hören. Nichts erscheint diesem Oberflächen-Blick und dem flüchtigen Hören fragwürdig und tiefsinnig. Da ist eine Stadt, da sind Straßen mit Autos und Menschen, Fassaden und Schaufenster. So selbstverständlich wie ein Gang oder eine Fahrt durch Frankfurt oder Berlin erscheint für diesen ersten Blick der Kameraschwenk von der Straße auf das Hochhaus. Dazu der Verkehrslärm, Stimmen, eine Musik – wir sind mitten drin, in der City – oder im Film. Selbstverständlich ist das dennoch nicht. Mehr noch: dieser erste Eindruck unterschätzt den Film. Er ist ein avanciertes Medium der Stadt.“ (Knilli zitiert nach Vogt, 1990, S. 9)

Das Kino portraitiert die Stadt bereits seit über einem Jahrhundert

„[...] in all shapes and forms, providing us with screen renditions of ‘real cities’ (shot on location), ‘reconstructed cities’ (shot in the studio) and now, of course, virtual cities. Undeniably, films have contributed to the image, legibility and branding of our cities.“ (Marcus/Neumann, 2007, S. 2)

Ausgangspunkt für die meisten Überlegungen zum Thema „Stadt im Film“, ist die These, dass die Stadt im Film eine ganz besondere Bedeutung innehat. Diese gewinnt sie, indem sie durch das filmische Ambiente Verhaltensdispositionen und –konventionen für die Figuren setzt und aufgrund ihrer Besonderheit komplexe Konnotationen und Assoziationen erlaubt. Dem Handeln der Figuren wird dadurch ein spezifischer Rahmen gesetzt.

Als Fortführung dieser These formuliert Knut Hickethier, dass die Stadt als spezifischer „Mitspieler“ und als selbstständiger Akteur im Geschehen, auftritt. (Vgl. Hickethier, 1999, S. 186)

„‘Stadt im Film’ meint in der Regel ‘Großstadt’, meint Metropole im Film. Und diese Großstadt ist [...] selbstständiger Ort filmischen Geschehens. Stadt ist einfach häufig ‘da’, ist Hintergrund und Folie für den Plot. Sie gibt den Figuren Raum, setzt Signets für das Agieren des Handelnden, stiftet Bilder für Stimmungen, Gefühle, Befindlichkeiten.“ (Hickethier, 1999, S. 186f.)

Der Film, das Kino und die Großstadt sind also von Anfang an miteinander verbunden. Es wundert einen daher nicht, dass der Film die Stadt immer wieder als Thema und Motiv aufnimmt. (Vgl. Schenk, 1999, S. 8) Filmemacher aller Genres waren fasziniert von der Topografie und dem Image der modernen Metropole. Film und Fotografie feierten den urbanen Raum für seine Kraft und seinen Fortschritt. Neue Kommunikations- und Transportmöglichkeiten, Mobilität und das urbane Design, wurden rasch zu einer wichtigen Inspiration für Kreative aller Art wie Schriftsteller, Poeten, Maler oder Filmemacher. (Vgl. Weihsmann, 2011, S. 25)

Film gilt, als die genuine Kunst der Stadtdarstellung“. Hat er doch in nur wenigen Jahren sensible und raffinierte Mittel der Stadt-Wahrnehmung und Stadt-Darstellung erarbeitet. Als Beispiel ist hier die Verfilmung des berühmtesten deutschsprachigen Stadtromans von Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* zu nennen. Der Film steht der Stadt jedoch nicht neutral gegenüber – Film und Kino sind selbst Teile der modernen Stadt. Die enorme Zuwanderung in die Städte zu Beginn des 19. Jahrhunderts macht ein dementsprechendes Verkehrssystem notwendig, das die Verbindung der einzelnen Stadtbereiche sichert. Die immer schneller werdenden Verkehrsmittel machen die Städte „modern“. Sowohl die moderne Stadt als auch der Film sind durch die Bewegung charakterisiert. So werden im Film besonders die Aufsplitterung der Wahrnehmung und ihre Dynamisierung zu den besonderen Themen. Wie bei keinem anderen Medium gehören Bewegung und Montage zu den herausragenden Kompetenzen des Films. Kein anderes Medium basiert so sehr auf den Kriterien, die die moderne Erfahrung ausmachen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 9)

Daher entwickelt sich auch der Film, als reproduzierendes und künstlerisches Kommunikationsmittel, zur gleichen Zeit wie das Kommunikationsmittel des Verkehrs. Das zeigt schon der frühe Film, in dem er Szenen des städtischen Verkehrs wiedergibt. (Vgl. Vogt, 1990, S. 10)

So kündigen die deutschen Pioniere der Kinematografie Max und Emil Skladanowsky 1896 unter anderem eine Filmvorführung wie folgt an: „Leben und Traiben am Alexanderplatz in Berlin – Unter den Linden in Berlin – Alarm der Feuerwehr – Ausfahrt nach dem Alarm – Die Wachparade mit Ablösung der Wache“. (Vogt, 1990, S. 10f.)

Der frühe Film zeigt ganz alltägliche Dinge des städtischen Großstadttreibens: das Einfahren von Zügen, den städtischen Verkehr oder Menschen bei der Arbeit. Er versucht Szenen einzufangen, die die Großstadt ausmachen.

„The first film shows were primarily ‘big city’ affairs [...] Nearly all early film documents present a mise en abime of audiences filling vaudeville halls from busy city streets in order to see projected on the screen – busy city streets.“ (Gunning zitiert nach Mazierska/Rascaroli 2003: 3)

Zu den Meilensteinen des Stadtfilms der späten 20er gehören Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* sowie Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera*. Vertov richtete seinen Fokus auf das schnelle Treiben der Stadt und lieferte ein Delirium an Bildern, teils in einem unendlichen Fluss und teils unabhängig voneinander. Der Zuschauer fügt bei der Perzeption die Bilder zu einem Film zusammen und erreicht somit ein individuelles Filmerlebnis. (Vgl. Barber, 2002, S. 44ff.) Während andere Filme das Städtische über die Figuren und die Narration erzählen, produzieren Ruttmanns oder Vertovs Filme die psychische und visuelle Erfahrung von Moderne ohne eine konventionelle Narration. (Vgl. Mennel, 2008, S. 37) Hake spricht *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* die Qualität zu, Berlins „social and spatial qualities in visual terms“ darzustellen. Ruttmanns Ziel war „visual pleasure, not critical analysis“. (Hake zit. nach Mennel, 2008, S. 37)

Die Beziehung von Stadt und Film steht hier also noch ganz am Anfang. Er muss sich erst von den Inszenierungstraditionen von Varieté und Theater emanzipieren und die Stadt mit seinen eigenen Mitteln entdecken. Die Beschäftigung mit der Stadt führt auch zu einer Auseinandersetzung mit den darin lebenden Menschen. Der Film fragt nach den Auswirkungen der Großstadt auf die Beziehungen der Menschen. Doch die Stadt ist nicht immer selbst Gegenstand und Akteur eines Films. Oft ist sie auch nur Kulisse. (Vgl. Vogt, 1990, S. 12)

Die Großstadt wird im Film auf unterschiedliche Art und Weise dargestellt. Der Fokus liegt dabei auf dem filmischen Ausdruck des Großen und Neuen, der dynamischen Raum- und Zeitrationalität der Großstadt, ihrer Bedeutung als Repräsentantin der Moderne und der Modernisierung. Doch auch ihre ambivalente Kehrseite wird, mit der Darstellung ihrer zunehmenden Disfunktionalität und ihrer Bedrohlichkeit, im Film zum Thema. (Vgl. Schenk, 1999, S. 8)

Eine andere Möglichkeit ist die Betrachtung der Stadt in den verschiedenen Filmgenres wie dem Film Noir. Jedes Genre bringt eine eigene Repräsentationsweise des urbanen Raums. Auch in der filmischen Utopie und Dystopie finden die Visionen der Moderne in der Stadt ihren Ausdruck. (Vgl. Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 4f.) Guntram Vogt differenziert die Stadt nach ihrer Typologie. Dazu gehören unter anderem die Stadt als dämonisches Schreckensbild, die Stadt der Verführung und des Lasters, die Stadt als modern-fantastische Zukunftsvision im Science Fiction Film, die Stadt als komische Entlarvung oder Satire des Alltags, die Stadt als politisch-ideologische Beschönigung, die Stadt der Einsamkeit und Isolation, die Stadt des Außenseiterdaseins und der Entfremdung sowie die Stadt im Umbau. (Vgl. Vogt, 2001, S. 26) Auch Rob Lapsley beschreibt in seinem Aufsatz *Mainly in cities and at night. Some notes on cities and film*, die fiktionale Darstellung der Stadt als feindselig. Nur selten wird diese idealisiert wie zum Beispiel in Woody Allens *Manhattan* (1979). (Vgl. Lapsley, 1997, S. 195)

Alexander Remler schrieb in einem kritischen Resümee mit dem Titel *Die eigentliche Stadt bleibt unsichtbar. Das >neue< Berlin im Film*:

„[...] Eine Stadt zu filmen, sie zum Protagonisten zu machen, heißt, den Blick des Zuschauers auf bestimmte Orte zu lenken – die wiederum zu Bedeutungsträgern in einer Handlung werden. Filme in der Stadt sind eine ‘Erziehung zum Sehen’, die sich dem jeweiligen Stand der Landschaft anpaßt [...] der Film [ist] vielleicht die adäquate Kunstform schlechthin, die auf die Herausforderungen des Quantensprungs in Kommunikation und Mobilität in der Großstadt des beginnenden 20. Jahrhunderts reagieren konnte. [...] Die Moderne fand in der Großstadt ihre Entsprechung. Und der Ort der Großstadt wiederum war der Film. [...]“ (Remler zit. nach Vogt, 2001, S. 757)

5.3 Die filmische Stadt

„A new genre was born: city film.“ (Weihsmann, zit. nach Mennel, 2008, S. 21)

Filme, die an einem Ort der sozialen Realität spielen, nutzen diese oft lediglich als unspezifische städtische Kulisse, andererseits können diese den Ort aber auch mit seiner Spezifik in die Handlung integrieren. (Vgl. Mikos, 2008, S. 118)

Was also ist eine filmische Stadt? In der Forschung ist man sich einig, dann von einer filmischen Stadt zu sprechen, wenn sie bewusst mitinszeniert wird und nicht nur als Schauplatz und Kulisse fungiert, sondern als dramatische und dramaturgisch wichtige Figur erscheint und wenn sie über ihre zahllosen Funktionen als Mitakteur das Geschehen mitbestimmt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 26)

Es eignen sich daher folgende drei Synonyme, wenn von der Stadt-Film-Relation gesprochen wird: „Stadtfilm“, „Stadt im Film“ und die „filmische“ oder „kinematografische Stadt“. Für Vogt ist die Bezeichnung „kinematografische Stadt“ am besten geeignet, um die dramaturgische Funktion zu benennen mit der die Stadt handelnd ins Geschehen eingreift und um die ästhetische Konstruktion und ihre Wirkungsabsicht auf das Publikum ins Bewusstsein zu bringen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 26f.) Der Stadtfilm vereint in sich sowohl den formal ästhetischen als auch den dokumentarischen Aspekt des Films. Es ist ein Genre mit einer eigenen Geschichte und Schauplatz von Themen die mit dem Film als auch mit dem Urbanen verbunden sind. (Vgl. Mennel, 2008, S. 23)

Die filmische Stadt lässt sich aus verschiedenen Blickwinkeln analysieren. Zwei sehr wichtige Teilaspekte sind das Verhältnis von Stadt und Land sowie die Orientierung des Menschen in der Stadt. Die Stadt ist dem Land entgegengesetzt. Als Land versteht Vogt die Landschaft, die Provinz, das Dorf und die Natur. Dieses Verhältnis beschreibt realgeschichtlich die Entwicklung der Stadt und findet sich auch in ihrer filmischen Gestaltung wider. Der Mensch sucht nach Orientierung im räumlich-zeitlichen Gefüge der Stadt und definiert so das Verhältnis der Stadtbewohner zu den realen Innen- und Außenräumen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 27)

Geht es nach Knut Hickethier gibt es kein eigenes Genre des Stadtfilms:

„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.“ (Hickethier, 1987 zit. nach Vogt, 2001, S. 27)

Auch bei Vogt beschreibt die Bezeichnung Stadtfilm in erster Linie dokumentarische Filme und weniger den Spielfilm. *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von Walter Ruttmann war in Deutschland der erste Stadtfilm. Einzigartig macht diesen Film die sinfonische Struktur der filmischen Stadt, welche darauf folgend von vielen Filmemachern in verschiedenen Ländern nachgemacht wurde, wie zum Beispiel *Skyscraper-Symphonie* von Robert Florey (USA, 1929) oder *Sao Paulo, Sinfonia da Metropole* von Adalberto Kemeny und Rodolfo Rex Lustig (Brasilien, 1929). (Vgl. Vogt, 2001, S. 27)

Andere Perspektiven auf die filmische Stadt wie zum Beispiel die Berührungspunkte der großen Filmstädte wie Tokio, Kalkutta, Mexiko-City, New York oder Rom sowie die Beziehung zwischen der filmischen und fotografischen Stadt bedürfen einer eigenen genaueren Untersuchung. (Vgl. Vogt, 2001, S. 28)

5.3.1 Das Verhältnis von Stadt und Land

Die Differenzierung und Relativierung des Verhältnisses von Stadt zu Land und die Dekonstruktion ihrer überlieferten Bilder charakterisieren die Geschichte des Stadtfilms. (Vogt, 1990, S. 84)

Das Land ist wichtig für den Stadtfilm, denn die Stadt kann ohne ihr Gegenteil nicht gedacht werden. Die Stadt ist auf das Land als Abgrenzung angewiesen. Aber sowohl in der realen als auch in der filmischen Stadt gibt es eine Opposition innerhalb des städtischen Raumes wie Parks, Außenbezirke und Vororte. Die ländlichen Zonen innerhalb der Stadt stehen im Gegensatz zu den städtischen Verdichtungszone. (Vgl. Vogt, 1990, S. 28)

Die Darstellung von Stadt und Landschaft als Einheit steht diesen zerfallenen Bildern der Stadt gegenüber. In *Der Himmel über Berlin* gelingt es Wim Wenders eine Verbindung zwischen Vorzeit und Gegenwart, Natur und Stadt, sichtbarer und unsichtbarer Welt herzustellen. Auch Alexander Kluge versucht in seinen Filmen immer Zusammenhang und Sinn der auseinandergefallenen Bilder der Welt zu erfragen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 25)

Das Stadt/Land Verhältnis untersucht in welchen sozialen Verhältnissen die Menschen im Film leben. (Vgl. Vogt, 1990, S. 28) Es bezieht sich auch auf die Stadt als sozialer Ort und auf das Land, welches der Stadt als „Natur“ entgegengesetzt wird. Die Stadt wird mit Attributen wie Verkehr, Lärm, Hektik oder Ähnlichem charakterisiert. Die Ruhe oder die träge Bewegung sind Attribute des Landes. Auch im Verhalten des Menschen, ob „provinziell“ oder „großstädtisch“, spiegelt sich ihre soziale Zugehörigkeit wider. Vogt bezeichnet das Verhältnis von Stadt und Land als „soziologisch-medial“. (Vgl. Vogt, 1990, S. 28)

Die Stadt wurde im 18. und 19. Jahrhundert gerne auf ihre negativen Seiten reduziert. Das Land wurde dagegen nur positiv dargestellt. Mit dem Industrialisierungsprozess gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahm die Kritik an der Stadt zu. Literaten wie Rilke oder George sahen in der Stadt und ihrer zunehmenden Bedeutung eine verhängnisvolle Entwicklung. Die Entwicklung des Films als das genuine städtische Medium geht mit einer radikalen Kritik an der modernen Stadt einher. (Vgl. Vogt, 1990, S. 31)

Die Stadtfilme sind nicht neutral. Zwei beliebte Darstellungsformen sind die „dämonische“ oder die „fortschrittliche“ Stadt. Berlin wird in der Weimarer Republik sogar zum Musterbeispiel einer „dämonischen“ Stadt. Filmemacher wie Friedrich Wilhelm Murnau oder Karl Grune greifen die Thematik des „Dämons Stadt“ auf. (Vgl. Vogt, 1990, S. 31f.)

Ihre expressionistische Kritik an der zerstörerischen Wirkung der Stadt wird zu dieser Zeit noch im Studio umgesetzt, da die damalige Kamertechnik differenzierte Außenaufnahmen noch nicht möglich machte. (Vgl. Vogt, 1990, S. 34)

Trotz der historischen und sozialen Bezüge hat man es im Stadtfilm immer mit einer künstlichen Welt zu tun. Auch dokumentarische Stadtfilme zeigen nur eine bestimmte Perspektive auf die Stadt. Es wird nicht das Authentische wiedergegeben sondern nur eine Vorstellung davon. (Vgl. Vogt, 1990, S. 34)

5.3.2 Orientierung in der filmischen Stadt

Mit dem Film hat sich ein Medium der Orientierung, aber auch der Desorientierung in den bestehenden Wirklichkeitsverhältnissen, entwickelt. Darin unterscheidet sich der Film auch von anderen Künsten wie der Literatur oder dem Theater. Im Film bewegen sich im inneren Vorstellungsraum die Menschen und Dinge vor ihren Betrachtern wie in unmittelbarer lebendiger Anschauung und doch in der Distanz, die das Medium erzeugt. Die Großstadt wird dabei in ihren die Wirklichkeit dominierenden Orientierungsverhältnissen zum Schauplatz und zum Gegenstand und Darsteller dieser Medienentwicklung. (Vgl. Vogt, 1990, S. 87)

„Die Frage nach der Orientierung in den Innen- und Außenräumen der Stadt ist die filmwissenschaftliche Version dessen, was sich mit der Formel vom Subjekt-Objekt-Verhältnis gleichermaßen unanschaulich wie pointiert bezeichnen läßt. Mit dieser Formel wird gefragt, wie die Subjekte in ihrer Wahrnehmung, ihrer Reflexion, ihrer Gefühlswelt, ihrer gesamten Produktivität zur städtisch geformten Außenwelt und darin vermittelt auch zu sich selbst in Beziehung stehen.“ (Vogt, 1990, S. 29)

Der Film kann die Innenwelt eines Subjekts nur mit großer künstlerischer Anstrengung zum Ausdruck bringen. Sie muss sichtbar oder hörbar gemacht werden, zum Beispiel mit dem inneren Monolog oder der Off-Stimme. Auch über den Ausdruck des Menschen, mit Gestik oder Gesichtsspiel, kann das Innen dargestellt werden. Andere Möglichkeiten des Films das Innere darzustellen, sind das Spiel mit Licht, Farbe, mit der symbolischen Raumkonzeption und Bildsprache. Die Filmarchitektur der Außenwelt kann ebenfalls ein Mittel der Darstellung für das Innen werden. Vogt bezeichnet die Darstellung der Innenwelt durch das Äußere als „psychologisch-medial“. (Vgl. Vogt, 1990, S. 29) Sowohl die „soziologisch-mediale“ als auch die „psychologisch-mediale“ Fragestellung erlauben eine subjekt- und objektbezogene Analyse der Stadt im Film. (Vgl. Vogt, 1990, S. 30)

Durch die städtischen Verdichtungen und das laufende Wachstum der Stadt werden auch nicht-gegenständliche und unsichtbare Strukturen aufgebaut. Dadurch ändern sich die psychischen und physischen Dispositionen, mit denen die Menschen auf Urbanes reagieren. Der Kinobesucher beobachtet als Betroffener und distanzierter Beobachter den Mensch bei seinem Versuch, sich in der komplexen städtischen Umwelt zurechtzufinden. (Vgl. Vogt, 1990, S. 88)

Um „die städtische Struktur, die in unseren Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt“ zu finden, muss die Sichtbarkeit der Stadt aufgegeben werden. Die unsichtbare Stadt wird so evoziert. (Kluge zit. nach Vogt, 1990, S. 122) Dieses „städtische Prinzip“ muss sich in den Personen und in den von ihnen bewohnten Innenräumen beweisen, meint Fassbinder: „So müssen die (...) Räume nicht unbedingt dem realistischen Milieu entsprechen, in dem diese Figuren leben würden, sondern es hat mehr mit ihrer Psyche zu tun; also es sind Räume, die mehr die Räume sein könnten, die ihre Seele bewohnt.“ (Fassbinder zit. nach Vogt, 1990, S. 123) Fassbinder zeigt im sichtbaren Menschen die äußeren Vorgänge und Zustände des Städtischen. In seinem Film *Berlin Alexanderplatz* geht der Filmemacher sogar soweit, dass er das äußere Stadtgeschehen fast völlig ausspart und auf dessen umso wirksamere Präsenz im Mentalen verweist. (Vgl. Vogt, 1990, S. 123)

Spricht man in Metaphern wie dem städtischen „Labyrinth“ oder „Dschungel“, beziehen sich diese neben der räumlichen auch auf die psychische Desorientierung:

„Jede räumlich-gegenständliche Konstellation als ‘objektives’ Verhältnis baut sich erst subjektiv auf in den Bearbeitungsweisen, mit denen Menschen in ihrer Umgebung und auf sie reagieren. Das gilt im Prinzip für die dokumentierende Reportage ebenso wie für die Fiktion. Im Grunde liegt darin zugleich mit der erwähnten Verwirrungskraft auch die Faszination vieler Stadtfilme. Denn sie suchen und finden für diese städtisch formierte Dialektik von Innen und Außen die Antwort im Film als dem genuinen Medium des urbanen Innen- und Außen-Verhältnisses. [...] Immer geht es um diese künstlich errichtete Gegenständlichkeit der RaumZeit und um den Handlungsspielraum der darin sich bewegenden beziehungsweise stillgelegten Figuren.“ (Vogt, 1990, S. 132)

Filmische Innovationen, wie zum Beispiel der Kameraflug, ermöglichen völlig neue Sichten und Einsichten in die Stadt und somit eine neue Form der kinematografischen Stadtkonstruktion. Diese Art der filmästhetischen Stadterforschung bringt aber auch Orientierungsprobleme in der filmisch begrenzten Stadt mit sich. Durch den überblicksmäßigen Bildausschnitt wird nicht nur Distanz geschaffen, sondern der Zuschauer muss auch die einzelnen Bewegungszusammenhänge und ihre Motive ermitteln. „Mit dem Schauplatz entstehen die Kulissen und die Figuren und das alles relationierende Beziehungssystem“, so Vogt. (Vogt, 2001, S. 31)

5.3.3 Die Beziehung von Film und Architektur

Geht es nach Bruno ist die Kunstform, die dem Film am ähnlichsten ist, die Architektur: „The image of the city ends up closely interacting with filmic representations; thus, in the age of cinema, the streetscape is as much a filmic construction as it is an architectural one“. (Bruno, 2008, S. 15) Bereits in den 20ern diskutierte man die Verbindung der beiden räumlichen Künste Film und Architektur. Besonders die expressionistischen Stadtfilme dieser Zeit sind die Grundlage für weitere Überlegungen zum Verhältnis von sich, durch technologische und gesellschaftliche Umbrüche rasch wandelnde, Stadtlandschaften und filmischen Stadtinszenierungen. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 128f.)

Der Film ist somit auch von Bedeutung für die städtische Architektur. Beide Kunstformen stehen in einer Wechselbeziehung zueinander. Der kinematografische Städtebau wird vor allem dadurch bestimmt, dass die filmische Stadt sowohl im Studio oder in künstlich errichteter Freikulisse sowie on location in Szene gesetzt und am Schneidetisch montiert wird. Hier gibt es Regisseure die künstliche Studioarchitektur bevorzugen wie F.W. Murnau oder Regisseure wie Wim Wenders, die mittels der Kamera und ihrer Bewegungsmöglichkeiten die Stadtarchitektur realisieren. Egal ob künstliche Studiostadt oder reale Stadtkulisse – beides gehört zum kinematografischen Städtebau. (Vgl. Vogt, 2001, S. 29)

5.4 Die Stadt und ihre Figuren

Die Stadt und ihre Figuren sind wechselseitig ineinander spiegelnde und brechende Folien. Auf diese Weise ist es möglich auch die Innenwelt der Figuren in Bildern zu erzählen. Mithilfe der städtischen Sichtbarkeit können psychische, emotionale Befindlichkeiten der handelnden Figuren dargestellt werden. Die städtischen Bilderwelten wurden dafür ästhetisch-narrativ funktionalisiert. (Vgl. Vogt, 2001, S. 17)

Durch Filme in Massenkonsum wird das Verhältnis von Mensch und Stadt immer undeutlicher und verliert sich in den erfahrungsleeren Bildern serieller Filmstädte. Doch auch die realen Städte werden sich in ihrer normierten Architektur immer ähnlicher. Jaques Tati greift in *Playtime* (1967) die hypermoderne Stadt und ihre Absurditäten satirisch auf. Jim Jarmusch stellt in *Permanent Vacation* (1980) die Großstadt als Stadt ohne Eigenschaften dar. Die sich darin bewegendenden Figuren sind nur noch kaum erkennbar. Die Hauptpersonen machen als Drifter eine Erosion der normierten Stadt zugänglich, die allerdings nicht allein mit der spezifischen Erfahrung einer Person in Verbindung gebracht werden kann.

Bei Kluge stellen die Drifter die Normalität in Frage. (Vgl. Vogt, 1990, S. 24) Ein Drifter ist einsam und planlos auf der Suche. In späteren Filmen Kluges aber auch bei anderen Regisseuren wird man diese Figur wiederfinden. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70)

Die Hauptfiguren in vielen deutschen Filmen sind vor allem Außenseiter, Fremde und Randfiguren:

„Außenseiter aller Art sind (nicht nur) in Deutschland in der filmischen Stadt das Normale. Selbst ein sozial angepasster und integrierter Jedermann verändert als filmische Figur sein An- und Aussehen. Er verliert unter der genaueren ästhetischen Wahrnehmung seine scheinbare Normalität. Plötzlich werden die Ecken und Brüche sichtbar, die im bürgerlichen Real-Alltag als Störungen gelten. Dem kritisch-beobachtenden Film geht es genau um eben jene Störungen.“ (Vogt, 2001, S. 758)

Die Perspektiven der Außenseiter unterscheiden sich, aufgrund ihrer meist sozial eingeschränkten Wahrnehmung, von den Normalansichten auf die Stadt. Außenseiter bewegen sich meist nur in bestimmten Milieus und haben sich ihre Rolle nicht ausgesucht. Sie werden von der Gesellschaft aufgrund fehlender Anpassung ausgegrenzt und streben nach sozialer Integration. Sie prägen mit ihrem Dasein das filmische Bild der Stadt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 758) Der Fremde ist ein Produkt der Moderne: „The stranger was, in effect, the personification of all that modernity's efforts at cognitive spacing sought in vain to annihilate, and merely succeed in displacing.“ (Clarke, 1997, S. 4)

Ein Kennzeichen des Fremden ist, dass er im physischen Raum als nah und im sozialen Raum als fern wahrgenommen wird. Das liegt daran, dass die Welt nicht mehr als Ganzheit besteht und die Moderne abstrakte Räume geschaffen hat. Der soziale und der physische Raum waren nicht mehr gleichbedeutend und ermöglichten so die Entstehung neuer geisterhaften Präsenzen, wie der des Fremden. Die Ambivalenz des Fremden repräsentiert die Ambivalenz des modernen Zeitalters, in welchem Raum und Zeit nicht länger beständig sind. Die moderne Stadt wird zu einer Welt, in der das Fremdsein dominiert und in dieser Welt hat der Film seinen Platz gefunden. (Vgl. Clarke, 1997, S. 4)

Die kinematografische Stadt ist wie die reale Stadt mit der voranschreitenden Mediatisierung und Digitalisierung urbaner Kommunikations- und Interaktionsprozesse konfrontiert. In Zukunft werden sich die Figuren der Stadt wie Drifter oder Außenseiter in der „Telepolis“, der interaktiven virtuellen Stadt, bewegen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 33)

„Zeit als Echtzeit scheint den Raum zurückzudrängen, während doch ebenso der Raum der Stadt sich permanent ausbreitet.“ (Vogt, 2001, S. 33) Daraus entwickelt sich Kluges „Prinzip Stadt“ und die Urbanisierung findet im Inneren der Menschen statt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 33)

Eine „Wissenschaft“ die sich mit dem Gehen im urbanen Raum und den Auswirkungen auf das menschliche Verhalten und die Emotionen hat, ist die Psychogeografie. Merlin Coverley zitiert in seinem Buch *Psychogeography* die oft verwendete Definition von Guy Debord: „The study of the specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals.“ (Debord zit. nach Coverley, 2010, S. 10) Coverley beschreibt die Psychogeografie als Kollision von Psychologie und Geografie, bei der es um die Erforschung des Einflusses des urbanen Raums auf das menschliche Verhalten geht. (Vgl. Coverley, 2010, S. 10)

Psychogeografie ist die Studie der unmittelbaren Erfahrung der Umwelt und ihrer Konsequenzen für die menschliche Emotion. *Dérive* ist eine Technik mit welcher diese Emotionen erfahrbar gemacht werden. Mit der Topografie in der Hand geht es dabei nicht um die genauen Koordinaten jeder einzelnen Straßenecke, sondern um eine gedankliche Karte der Atmosphäre, der Stimmung, des Gefühls eines bestimmten Ortes. (Vgl. Sjöberg, 2011, S. 47)

Die Figuren der Psychogeografie sind urbane Wanderer wie der Flaneur, der Stalker, der Außenseiter, der Fremde oder der Streuner. (Vgl. Coverley, 2010, S. 11) Die Bezeichnungen wechseln, aber was sie gemein haben ist das Gehen in Städten.

„Walking is seen as contrary to the spirit of the modern city with its promotion of swift circulation and the street-level gaze that walking requires allows one to challenge the official representation of the city by cutting across established routes and exploring those marginal and forgotten areas often overlooked by the city's inhabitants.“ (Coverley, 2010, S. 12)

Sie suchen neue Wege durch den urbanen Raum und nehmen die Stadt dabei als mysteriös und undurchsichtig wahr. (Vgl. Coverley, 2010, S. 13)

Kevin Lynch beschreibt den Umstand des Sich Verirrens in einer Großstadt wie folgt:

„[...] das ist wahrscheinlich ein sehr seltenes Erlebnis für die meisten Menschen in einer modernen Stadt. Unterstützung wird uns hier geboten durch die Anwesenheit anderer Menschen und spezieller Wegweiser: Karten, Straßennamen, Markierungen, Bus-Schilder. Aber wenn es uns einmal passiert, daß wir uns verirren, dann wird uns durch das Gefühl der Unruhe und des Schreckens klar, wie sehr dieses Mißgeschick unser Gleichgewicht und unser Wohlbefinden beeinflusst.“ (Lynch, 2011, S. 260)

5.5 Die Entwicklung des deutschen Stadtfilms

„Ich kann den Potsdamer Platz nicht finden! Nein, ich meine hier... Das kann er doch nicht sein! Denn am Potsdamer Platz, da war doch das Café Josti ... [...] Also, das kann er hier nicht sein, der Potsdamer Platz, nein! [...] Das war ein belebter Platz!“ (Curt Bois als „homerischer Erzähler“ in *Der Himmel über Berlin*, 1987)

Stadtfilme als Schmelztiegel der Moderne tragen zur Entwicklung des Urbanen als modernen Raum bei. (Vgl. Mennel, 2008, S. 21) Bereits die ersten Filme der Filmgeschichte zeigen gerne die Stadt. 1896 zeigen die Brüder Skladanowsky kurze Szenen vom Berliner Alexanderplatz mit fahrenden Pferdefuhrwerken und Bussen. Aufgrund der damaligenameratechnik handelt es sich jedoch nur um starre Einstellungen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 35)

Die Entwicklung der beweglichen Kamera ermöglicht nun eine umfassendere Portraiture der Stadt. Die „Dingwelt“ bzw. „verdinglichte Welt“ nutzt die neuen technischen Möglichkeiten zur Darstellung einer Neuen Sachlichkeit⁶. Der wohl berühmteste dokumentarische Stadtfilm stammt von Walter Ruttmann aus dem Jahr 1927. In *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* ist die Stadt selbst der Darsteller. Er zeigt 24 Stunden im Leben der Stadt. Ohne einen roten Faden einer Handlung, dafür aber mit einer sinfonischen Gliederung des Bildmaterials zeigt Ruttmann die Bewegung und die zunehmende Hektik der Stadt im Tagesverlauf sowie die Ruhe in der Nacht und den Arbeitspausen. Ruttmann verdeutlicht mit seinem Film die verschiedenen Stadtvorstellungen mit spezifischen städtischen Zeiten, Zonen der Ruhe oder den überfüllten Geschäftsstraßen. Ein weiteres Kennzeichen der modernen Stadt ist für den Filmemacher der Gegensatz von Arm und Reich, der sich für Ruttmann durch die Masse gleichartiger Dinge, wie zum Beispiel Menschen, verdeutlicht. (Vgl. Vogt, 1990, S. 36ff.)

Nach den dokumentarischen Anfängen des Stadtfilms beginnt nun auch die Geschichte der Stadt im Spielfilm, wie zum Beispiel den naturalistisch inspirierten Filmen von Urban Gad. Hier werden in die Geschichten dokumentarische Straßenszenen eingefügt, welche die Wahrscheinlichkeit der Handlung beglaubigen sollen. Bei den expressionistischen Straßen- und Milieufilmen wird die städtische Szenerie künstlich hergestellt, um das Verhältnis von Mensch und Stadt architektonisch zuzuspitzen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 13) Das interessante an der Stadt ist für den Filmemacher ihr oft unbekannter und fremdartiger Charakter, der in einer Dämonisierung der Stadt oder in einer optimistischen Form zum Ausdruck kommt. (Vgl. Vogt, 1990, S. 17)

⁶ Neue Sachlichkeit bezeichnet eine Stilrichtung im deutschen Film der 1920er Jahre und gilt als Gegenströmung zum Expressionismus. Stattdessen bemüht man sich um einen Realismus. (Vgl. Brunner, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6135>, Zugriff am 02.12.2014)

Es wird eine Beziehung zwischen der Stadt und der Psyche geschaffen, zum Beispiel durch eine expressionistisch gestaltete Architektur oder durch eine Licht und Schatten Regie. Es wird eine suggestive Beziehung von Stadt und Dämonie vermittelt wie in Leopold Jessners *Hintertreppe* (1921), Karl Grunes *Die Straße* (1923) oder in Georg Wilhelm Pabsts *Die freudlose Gasse* (1925).

Mit *Metropolis* gelingt Fritz Lang 1927 ein utopisch fantastisches Filmmeisterwerk, dass einige fundamentale Elemente dessen beinhaltet, was man von der filmischen Verarbeitung von Stadt erwartet: Kritik an der industriellen Massengesellschaft. Er stellt diese teils dämonisierend, teils aber bereits stilisiert-sachbezogen dar und projiziert sie ins Utopische. Lang hat sich mit modernster Aufnahmetechnik von der Studio-Stadt emanzipiert und mit dem Aufkommen der Neuen Sachlichkeit auch die Kamera vom Studio gelöst. Durch die Außenaufnahmen gewinnt der Film an Beweglichkeit und Virtuosität. Neue Montageverfahren eröffnen zusätzlich neue Möglichkeiten das Bildmaterial zu verarbeiten. (Vgl. Vogt, 1990, S. 14)

Nach den expressionistischen Stadtfilmen aus dem Studio wie zum Beispiel Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari*, ist *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) der Durchbruch zur realen Stadterfahrung. (Vgl. Vogt, 1990, S. 38) Er gilt als beispielhaft für den „Querschnitt-Film“ genauso wie der Film des Russen Dziga Vertov *Der Mann mit der Kamera* (1929). Beim Querschnitt-Film gibt es keinen typischen Helden, sondern es werden einzelne Episoden des städtischen Lebens im Ablauf etwa eines Tages zusammengefasst. Auch hier sind es die Dynamik und der Verkehr der Großstadt, dessen vom Arbeits- und Geschäftsrhythmus bestimmte Hektik beziehungsweise Beruhigung, in entsprechenden Bildmontagen realisiert ist. (Vgl. Vogt, 1990, S. 14)

Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* nimmt bis heute eine Sonderstellung ein. Der Blick auf die Großstadt geht weg vom subjektiven point of view einer Filmfigur. Die Perspektive löste sich mittels Kamera und Montage auf in eine multi- und polyperspektivische Darstellung. Die Menschen der Stadt wurden als integraler Bestandteil der städtischen Mobilität verstanden. Ruttmann entführte das Kinopublikum nicht mehr nur in ein bestimmtes Stadtviertel oder in ein bestimmtes Milieu, sondern in eine offene Stadt: „[...] d.h. vor allem: über die Thematisierung der Wahrnehmung in das urbane, d.h. geständlich-menschlich durchsetzte, am Schneidetisch konstruierte und auf der Leinwand realisierte RaumZeit-Gefüge.“ (Vogt, 2001, S. 31)

Ruttmann ist vor allem an der Eigenbewegung des Großstadtlebens und an der Gleichartigkeit und der Wiederkehr von regelhaften Erscheinungen interessiert. Diese Stadterfahrungen strukturiert er in Form der Sinfonie, was ihm sowohl Kritik als auch Lob einbrachte: widerspricht doch die übersichtlich gegliederte Form der Sinfonie dem Chaos der Großstadt. Andererseits werden durch Tempo und Dynamik der musikalischen Partitur die urbanen Elemente und Strukturen wiedergegeben und auf den Rhythmus des Films übertragen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 17) Die Stadtsinfonie wird von Penz und Lu als „montage-based films without human leads where the city is the subject“ definiert. “With the city as their subject, city symphonies not only represent the city as such, they also invent the city, enable its imagination and creation, and bring out the hidden, silent and invisible features of the city to public consciousness.” (Penz/Lu, 2011, S. 10)

Der NS-Film nivelliert alle sozialen Widersprüche innerhalb der Stadt und die Unterschiede zwischen Stadt und Land zugunsten einer ideologischen Volksgemeinschaft. Aus der filmischen Stadt verschwindet jeder Impuls an emanzipatorischer Kraft. (Vgl. Vogt, 1990, S. 18) Mit heroischen, modernistischen, melodramatischen oder sentimentalischen Erzählstrategien in Filmen wie *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff, 1933), *Großstadtmelodie* (Wolfgang Liebeneiner, 1943), *Die goldene Stadt* (Veit Harlan, 1942) oder *Zwei in einer großen Stadt* (Volker von Collande, 1942), wird die permanente Realitätsverschiebung und –ausgrenzung kaschiert. (Vgl. Vogt, 2001, S. 21) Es dominiert die Sprache der Gewalt und des Krieges. Die Deutschen sehen ihre Städte mehr als Aufmarsch-Orte in den Wochenschauen. Der NS-Film möchte, dass die Städte in den Filmen, aus propagandistischen Gründen, unzerstört gezeigt werden. Aufgrund der tatsächlichen Zerstörungen und der Desorganisation gerät der NS-Film jedoch in Schwierigkeiten. (Vgl. Vogt, 1990, S. 18)

Die Zerstörung der Stadt bietet die Vorlage für die nun folgenden Nachkriegsfilme wie *Unser täglich Brot* (DEFA, 1949) oder *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht, 1946). Das Ausmaß der Zerstörung, die hoffnungslosen Menschen in den Trümmern ihres Lebens, ihrer Arbeit und ihrer Beziehungen – das sind die Sujets der Nachkriegsfilme. (Vgl. Vogt, 1990, S. 19f.)

Die ersten Stadtfilme nach dem zweiten Weltkrieg zeigen eine Trümmerlandschaft. Doch nicht nur die Städte liegen in Trümmern sondern auch die Gesellschaft. Eine neue Gesellschaftsordnung muss erst entstehen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 63)

Die Filme in den 50er Jahren, Jahren des Aufbaus, sind geprägt durch den Kalten Krieg. Das geteilte Berlin ist hier hauptsächlich Schauplatz. Dem Publikum soll die eigene Hälfte Berlins als die bessere erscheinen und dazu musste es einen dunklen Gegenpol geben. Dazu gehören Filme wie *Die Spur führt nach Berlin* (Franz Cap, BRD 1952), *Zwei unter Millionen* (Wieland Liebske/Viktor Vicas, BRD 1961) und die Filme der DEFA⁷ wie *Eine Berliner Romanze* (1956) und *Berlin – Ecke Schönhauser* (1959). (Vgl. Vogt, 2001, S. 41) In den 50er Jahren gilt die Stadt als Zentrum der neuen demokratischen, aber auch technisierten und durchstrukturierten Gesellschaft. In dieser Zeit entwickelt sich aber der Stadtfilm außerhalb Deutschlands weiter, vor allem in Italien, Frankreich und den USA. (Vgl. Vogt, 1990, S. 20f.)

Erst Alexander Kluge führt 1966 mit *Abschied von gestern* die Auseinandersetzung mit der Stadt im Film fort. Kluge fängt hier filmisch die Irritation, Verstörung, die latente Ortlosigkeit, aber auch Lebendigkeit und Eigensinn als Zeichen der grundlegenden Stadterfahrung nach dem Krieg, ein. Dabei ist die Fremdheit in den Städten ein strukturbildendes Moment, die durch die Perspektivwechsel auf die Stadt und die mediale Verarbeitung bewusst gemacht wird. (Vgl. Vogt, 1990, S. 21f.)

Die Stadt ist für Alexander Kluge ein zentrales Thema. In Filmen wie *Abschied von gestern* (1966) behandelt Kluge die Probleme der modernen Stadt und setzt die Personen darin in Relation zur Stadt. Er entwickelt eine völlig neue Filmsprache. Kluge zeigt die städtische Bewegung aus der Position der Ruhe und die Ruhezone aus der Bewegung und Mischformen beider Stile. Wie bei einem Essay verwendet er historisches und gegenwärtiges Bildmaterial. Kluge reflektiert das Medium Film als Instrument großstädtischer Wahrnehmung und zeigt ihn als Produzent der Verstädterung. Insgesamt entsteht bei Kluges Filmen der Eindruck einer weitgehenden Geschlossenheit der Stadt. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70) Alexander Kluge hat mit seinen Frankfurt-Filmen⁸ wie *Abschied von Gestern* (1966), *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) und *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit* (1985), ein eigenes Genre geschaffen. Mithilfe einer divergenten Filmsprache zeigt Kluge am Beispiel Frankfurt städtische Wahrnehmungserfahrungen in ihren Brüchen und Überlagerungen. Die Stadt der Banken und Hochhäuser, der Häuserkämpfe und der Kämpfe ums Überleben, ist die Kulisse für seine Kritik am forcierten Stadtumbau. (Vgl. Vogt, 2001, S. 24)

⁷ Die Deutsche Film AG, kurz DEFA, war ein Filmunternehmen der DDR. Die DEFA drehte etwa 700 Spielfilme, 750 Animationsfilme sowie 2250 Dokumentar- und Kurzfilme. Die DEFA wurde 1946 in der Sowjet-Zone des besetzten Deutschlands gegründet von „a committee of Soviet officers, returning German expatriates, and resident German filmmakers (as) the first active postwar German film company“. Darauf folgend wurde es das einzige Filmunternehmen in der Bundesrepublik Deutschland. (Shandley zit. nach Mennel, 2008, S. 109f.)

⁸ Für Kluge ist die beispielhafte Stadt der Moderne, Frankfurt am Main und nicht Berlin. (Vgl. Vogt, 1990, S. 73)

In den späten 60er Jahren zählen Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Stadtfilms. Sie widmen sich vor allem den kalten und oft auch kriminellen Energien, wie sie in der Stadt offen und latent vorhanden sind, der umbauten Leere sowie den damit in Wechselwirkung stehenden Beziehungen. Dazu gehören unter anderem Wenders' *Silver City* (1968) und *Summer in the City* (1970) sowie Fassbinders *Liebe ist kälter als der Tod* (1969). (Vgl. Vogt, 1990, S. 23) Fassbinder bringt die unsichtbare Stadt ohne sichtbare Orte zum Ausdruck, zum Beispiel durch die Darstellung der zerteilten Innen-Räume in kaltes, weißes Licht oder in Halbdunkel. Seine Figuren sprechen darin fremd wie durch Masken. Die strukturell beherrschend gewordene Stadt wird von Fassbinder nach innen verlagert, wodurch seine Filme wie *Berlin Alexanderplatz* diese merkwürdige Dunkelheit und Hermeneutik bekommen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 23f.) Wenders sucht jedoch Bilder für die Heimatlosigkeit seiner Figuren und bleibt damit stets an der sichtbaren Gegenständlichkeit der Städte interessiert. Er macht auch den Blick auf die Stadt zum Thema. Als Beobachter des Beobachtenden bewegt sich die Kamera bei Wenders durch oft menschenleere Räume und sucht nach etwas Lebendigem. Hier sind die Filme *Alice in den Städten* (1974), *Der amerikanische Freund* (1977) oder *Paris, Texas* (1984) zu nennen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 24)

Ende der 80er Jahre beschäftigt sich der deutsche Stadtfilm zunehmend mit den Folgen politischer Verfolgung und wirtschaftlicher Not. Das führt zu einer kritischen Distanz gegenüber der neuen und modernen Großstadt, als Ort der Zuflucht aber auch als Ort des Alleinseins. Filme wie *Drachenfutter* (Jan Schütte, 1988) oder *Überall ist es besser, wo wir nicht sind* (Michael Klier, 1989) widmen sich dieser Problematik. (Vgl. Vogt, 2001, S. 43)

Auch in den 90er Jahren formulieren die Stadtfilme eine distanzierte, isolierte und erschreckende Metropolen-Erfahrung. Diese Filme thematisieren, wie beim sozialkritischen Film üblich, den Versuch des Überlebens in den großstädtischen Straßen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 42f.) Dazu gehören Filme wie *Fette Welt* (Jan Schütte, 1998), *Nachtgestalten* (Andreas Dresen, 1999) oder *Lola rennt* (Tom Tykwer, 1998). Komik und Travestie sind hier allerdings nicht ausgeschlossen, wie zum Beispiel in *Sonnenallee* (Leander Haußmann, 1999). (Vgl. Vogt, 2001, S. 43)

Die Filme der ausgehenden 90er Jahre verweisen direkt und indirekt auf die Möglichkeiten, aber auch Störungen und Begrenzungen, welche die „ideale“ Großstadt mit all ihren Kommunikations- und multikulturellen Wahlmöglichkeiten, materiellen und informellen Waren- und Medienströmen und unbeschränkten Arbeitsplätzen, mit sich bringt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 758)

Gegen Ende des 20. Jahrhunderts rückt vor allem die umgebaute und modernisierte Stadt Berlin in den Mittelpunkt. Berlin ist für Filmmacher deshalb so interessant, weil sie nicht nur die Möglichkeiten einer Metropole verkörpert, sondern auch deren ungelöste Widersprüche. (Vgl. Vogt, 2001, S. 757)

In der Geschichte des deutschen Stadtfilms gibt es jedoch auch Leerstellen. Bis auf wenige Ausnahmen, ist das die Vertreibung und Ermordung der Juden, die einst in den deutschen Städten lebten. (Vgl. Vogt, 2001, S. 46)

5.5.1 Die Stadt Berlin im Film

„I should say I’m no Berliner. Who is nowadays?“ (Wenders zit. nach Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 115)

In den 20er Jahren ist in Europa Berlin die Metropole par excellence. Die Entstehung des deutschen Stadtfilms hat in Berlin ihr Zentrum. (Vgl. Mennel, 2008, S. 21) Diese geht vom aufstrebenden und noch eher undefinierten Groß-Berlin im Kaiserreich über die scharfen Ideologien und Mischmythen der Goldenen 20er, von der Weimarer Republik zum Hauptstadt-Pathos der NS-Diktatur, von der „Trümmerstadt“ über die „Geteilte Stadt“, im Kalten Krieg und im Wiederaufbau zur Stadt im Wirtschaftswunder, von der „heimlichen“ Hauptstadt im Osten zum Fall der Mauer und der darauffolgenden Entstehung eines „neuen“ Berlin. (Vgl. Vogt, 2001, S. 11)

Bereits im frühen Stadtfilm war die Stadt Berlin die Vorlage. Guntram Vogt untersuchte für sein Standardwerk *Die Stadt im Film – 1900-2000* die Filmstädte München, Hamburg, Köln oder Frankfurt, aber Berlin dominierte mit großem Abstand. Dementsprechend sind über 50 der besprochenen Filme in seinem Buch mit der Inszenierung von Berlin befasst. (Vgl. Fröhlich, 2007, S. 130)

Berlin ist eine Stadt mit einer unverkennbaren Identität und Geschichte:

„No other European city is so inextricably linked up with its recent history. Berlin became what it is today in the course of little more than a hundred years. [...] Within decades rather than centuries, Berlin developed from being a provincial German town into a major centre of German nationalism and a cosmopolitan metropolis.“ (Jesinghausen zit. nach Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 115)

Anton Kaes fügt hinzu:

„By the 1920s Berlin had become the imaginary center of urban culture, drawing artists, intellectuals, tourists, migrants and immigrants into its orbit like a magnet. [...] The city became the primordial site of modernity to which painters, poets, and filmmakers returned obsessively. Encapsulating both the beauty and the ugliness, the exuberance and the gridlock, of urban life, Berlin always posed a challenge to representation. Its proliferation of signs, its chaotic diversity, and its kineticism pushed practitioners in various media to explore their limits.“ (Kaes zit. nach Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 115f.)

Die Bilder von Berlin im deutschen Film zeigen eine drängende, geschäftige, selbstzerstörerische und dekadente Metropole. Doch darin liegt auch ihre Faszination. Man verbindet mit Berlin eine andauernde urbane Neugestaltung. (Vgl. Weihsmann, 2011, S. 30) Walter Ruttmann widmet der Stadt Berlin den Film *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt*. Ruttmann ehrt die Stadt als die moderne europäische Metropole. Für seinen Film verwendet er die Struktur der Sinfonie und das Sinfonie-Orchester als Analogie für die Struktur des städtischen Lebens. (Vgl. Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 117)

Berlin wurde im 20. Jahrhundert vollständig zerstört und wieder aufgebaut. Besonders in den 60ern und 70ern erlebt die Stadt einen regelrechten Bauboom. (Vgl. Biswas/Zwoch, 2000, S. 173) Jedoch zu Beginn des Jahrhunderts war Berlin als Stadt der Moderne für viele Zivilisationskritiker der Vorbote einer verhängnisvollen Entwicklung. (Vgl. Vogt, 1990, S. 46) Das führt sogar soweit, dass die Zivilisationskritik ein eigenes Filmgenre zur Disposition bekommt: den Vampirfilm. (vgl. Vogt, 1990, S. 48) In Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu* (1921/22) ist der Vampir die bedrohliche Gefahr in der Stadt Wisborg. Auch in seinem Film *Sunrise* (1927) greift Murnau das Vampirthema auf. Darin ist die Stadt Berlin der blutsaugende Vampir, die dem Land die Lebenskraft nimmt. (Vgl. Vogt, 1990, S. 50)

Der NS-Film macht Berlin ebenfalls zu seinem Hauptdarsteller. Schließlich muss der politische Prozess auch ästhetisch im Film umgesetzt werden. Dafür ist notwendig, dass sich das Verhältnis der Stadt zum Land ändert, damit die Stadt als Zentrum eines völkischen Reiches glaubhaft ist. (Vgl. Vogt, 1990, S. 54) Architektonisch ist das eine Herausforderung für den Stadtfilm ab 1933, da es die nationalsozialistische Stadt nicht gab. Deswegen entdeckte man den Park als Ort der Vermittlung von Botschaften für den NS-Film. Der Park erinnert zwar an das Land, ist aber nur eine Insel im Häusermeer. Außerdem wurde die Stadt filmisch verkehrsberuhigt, um eine Idylle von Heimat zu schaffen. Die verkehrsberuhigten Sequenzen wurden noch zusätzlich mit Naturbildern, durch eine Kontrastmontage, relativiert. (Vgl. Vogt, 1990, S. 57)

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Mauer, die Berlin in Ost und West teilte, ein Berliner Symbol für „politische“ Architektur. Sie ist damit einzigartig in Europa. (Vgl. Mazierska/Rascaroli, 2003, S. 117)

6 DIE FILMANALYSE

Ziel dieser Arbeit ist die Analyse der Darstellung des urbanen Raums im deutschen Film anhand von zwei Filmen, die dafür als beispielhaft gelten. Als Untersuchungsgegenstand dienen die Filme *Der Himmel über Berlin* aus dem Jahr 1987 von Wim Wenders sowie *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* (1974) von Alexander Kluge. Beide Regisseure zählen zu den großen Filmemachern des deutschen Films und ihre hier angeführten Filme gelten als exemplarisch für die Darstellung der Stadt im Film. Hinzu kommt, dass beide Filme eine deutsche Stadt als Handlungsspielort haben. Als Methode dafür eignet sich die Filmanalyse. Die theoretisch reflektierten Fundamente zu verschiedenen kulturwissenschaftlichen Raumkonzepten, dem filmischen Raum, dem urbanen Raum der Großstadt sowie der Wechselbeziehung von Stadt und Film, sollen in die Untersuchung einfließen und ganz bewusst zur Anwendung kommen.

6.1 Zur Methode

Film und Fernsehen gehören heute zu den wichtigsten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation. Das Sehen von Filmen ist heute eine Selbstverständlichkeit. Dennoch ist die Kenntnis über künstlerische Gestaltungsmittel und Filmsprache im Allgemeinen nicht sehr ausgeprägt. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 1f.) Nach Hickethier verfolgt die Film- und Fernsehanalyse folgende Zielsetzungen: die Sensibilisierung der eigenen Wahrnehmung, die Vervollkommnung der ästhetischen Geschmacksbildung, die Steigerung ästhetischen Genusses, die Gewinnung von Kenntnissen über audiovisuelle Medien sowie die genauere Beschreibung und bessere Beurteilung von medialen Prozessen. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 3)

Film als Text zu lesen, bedeutet, man geht von einer speziellen Zeichenpraxis im Medium aus. Das Besondere am filmischen Text ist, „dass er Bedeutungen nicht nur jeweils auf der Ebene des gesprochenen Textes, des Abgebildeten, der Struktur der Bilder und ihrer Verbindung (Montage) entstehen lässt, sondern dass diese Bedeutungen auch im Spiel der einzelnen Ausdrucks- und Mitteilungsebenen miteinander entstehen.“ (Hickethier, 2012, S. 25) Entscheidend ist das Zusammenspiel der einzelnen Zeichenebenen.

Filme und ihre Inhalte werden von verschiedenen Menschen unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert. (Vgl. Winter, 1992, S. 71) Die Aneignung von Filmen vollzieht sich in den sozialen und historischen Kontexten, in welchen Filme wahrgenommen, gedeutet und ins alltägliche Leben integriert werden. Der Rezipient kann den Filmtext umfunktionieren und zu seinem eigenen Werk machen. (Vgl. Winter, 1992, S. 69)

Mikos unterscheidet zwischen Rezeption und Aneignung, um die konkrete Interaktion zwischen einem Film und seinen Zuschauern analytisch von der weiteren Aneignung des Films, wie zum Beispiel durch ein Gespräch mit Bekannten, zu trennen. (Vgl. Mikos, 2008, S. 22)

Der Film wird als Text betrachtet, der nicht die absolute Wirklichkeit abbildet, sondern mittels Zeichen Bedeutungen produziert. Bei der Vorstellung von Film als eine spezifische Zeichenpraxis wird dem Rezipienten eine aktive Rolle beigemessen. Er liest den Film, wie er sich auch ein Buch aktiv aneignen würde. (Vgl. Winter, 1992, S. 24) Der Film ist der rezipierte Text, den der Zuschauer gesehen hat und mit seinen Bedeutungszuweisungen und Erlebnisstrukturen angereichert ist. Er ist somit das Ergebnis der Interaktion zwischen Filmtext und Zuschauer. (Vgl. Mikos, 2008, S. 21)

Die Filmanalyse will in der konkreten Untersuchung der Strukturen des Films die charakteristischen Merkmale herausarbeiten, neue Erkenntnisse sammeln und neue Dimensionen der filmischen Ästhetik erschließen. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 27)

Ein Film muss auch in seinem gesellschaftlichen Zusammenhang und seiner Beziehung zu anderen Räumen betrachtet werden:

„To study ‘the cinematic’ would involve considering the place(s) of film practices within an environment and their relation to other ways of organizing this environment, of organizing social relations into an environment. To consider cinema and cinema studies in this way would certainly be inter-disciplinary but would not assume that working across disciplines of knowledge and intellectual traditions is easy [...]” (Hay, 1997, S. 211f.)

James Hay spricht sich deshalb für eine Neuentdeckung, -evaluierung des Medium Films und des Filmischen aus, an dem Ort wo es passiert, wo der Film gedreht wurde, dem urbanen Raum.

„So let me offer a proposal. What is necessary, I would argue, is a way of discussing film as a social practice that begins by considering how social relations are spatially organized – through sites of production and consumption – and how film is practiced from and across particular sites and always in relation to other sites. In this respect, cinema is not seen in a dichotomous relation with the social, but as dispersed within an environment of sites that defines (in spatial terms) the meanings, uses, and place of ‘the cinematic’.” (Hay, 1997, S. 216).

Für eine zielgerichtete Analyse ist es sinnvoll, Fragen an den Film zu formulieren beziehungsweise ein bestimmtes Erkenntnisinteresse zu verfolgen. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 29) Da es eine Vielzahl an Methoden und Herangehensweisen gibt, ist es wichtig sich des eigenen Erkenntnisziels zu vergewissern. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 30f.)

Es lassen sich zwei grundlegende Vorgehensweisen der Filmanalyse unterscheiden: ein empirisch-sozialwissenschaftliches oder ein hermeneutisches Vorgehen. Für die Geisteswissenschaft ist der hermeneutische Zugang interessanter, weshalb dieser genauer erläutert werden soll. Die hermeneutische Filmanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer Werke aus und versucht diese verschiedenen Bedeutungsebenen erkennbar zu machen. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 31f.)

„Ziel ist es, die >hermeneutische Differenz< zwischen dem >Eigensinn< des Textes, dem vom produzierenden Subjekt gemeinten und dem rezipierenden Subjekt aufgefassten Sinn zu reduzieren, auch wenn diese Differenz letztlich nie völlig aufgehoben werden kann.“ (Schutte zit. nach Hickethier, 2012, S. 33)

Bei der hermeneutischen Filmanalyse geht es also um ein Sinnverstehen und ist somit ein von der Subjektivität des Rezipienten und Analysierenden abhängiges Verfahren. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 33) Die Subjektivität der filmischen Bilder spricht auch AlSayyad an:

„I accept that film is always selective and partial, enabling it to produce a variety of meanings for the same image. Therefore, it is also important to understand how images may be viewed very differently by different audiences in different places at different times.“ (AlSayyad, 2006, S. 2)

Nach Hickethier besteht die Filmanalyse aus fünf Arbeitsschritten. Zu Beginn gilt es ein erstes Verständnis des Films zu formulieren. Aufgrund der Subjektivität des Analysierenden und einer damit einhergehenden spezifischen Lesart wird eine Hypothese formuliert. Daran knüpft die Analyse des Films, seiner Struktur und filmästhetischen Gestaltung. Auch der Kontext des Films muss berücksichtigt werden, denn dabei werden auch Diskurse sichtbar, die für die Analyse des Films von Bedeutung sind. Als letzten Punkt werden alle durchgeführten Arbeitsschritte in einen Zusammenhang gebracht und zueinander in Beziehung gesetzt. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 34)

Das Filmprotokoll ist eine Möglichkeit eine Filmanalyse durchzuführen. Dabei handelt es sich um eine – meist tabellenartig, nach bestimmten Kriterien, aufgelistete – schriftliche Transkription des Films. Ein Filmprotokoll zu erstellen ist heute jedoch nicht mehr unbedingt notwendig, da es dem Analysierenden aufgrund von DVD-Player möglich ist, im Film wie in einem Buch zu „blättern“. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 36f.)

Hickethier empfiehlt zwei reduzierte Protokollierungsverfahren: die Sequenzliste und das Einstellungsprotokoll. Bei der Sequenzliste wird der Fokus auf bestimmte Schlüsselszenen gelegt und so die Struktur des Films erfasst. Das Einstellungsprotokoll dient der noch genaueren Erfassung der filmischen Struktur innerhalb einer Sequenz. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 37)

Korte schlägt vier Dimensionen der Filmanalyse vor, deren Untersuchungsbereiche sich überschneiden. Unter dem Begriff Filmrealität fasst er die immanente Bestandsaufnahme von Inhalt, Form und Handlung zusammen. Im Rahmen der Bedingungsrealität wird der Frage nachgegangen „Warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch realisiert? In welchem Verhältnis die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems steht, nennt Korte die Bezugsrealität. Die vierte Dimension ist die Wirkungsrealität, unter welcher die dominante zeitgenössische Rezeption zu verstehen ist. (Vgl. Korte, 2010, S. 23f.)

6.2 In Gefahr und größter Not, bringt der Mittelweg den Tod

6.2.1 Die Götterdämmerung

In einer etwa vier minütigen Montage mit montierten Stadtansichten und zu Musik von Richard Wagners *Götterdämmerung* führt Kluge den Zuschauer an den Schauplatz seines Films, Frankfurt am Main, heran. Gezeigt werden verschiedene Bilder von Hochhäusern, Baukränen, Bauarbeitern und dem Stadtverkehr. Die Kamera imitiert dabei den Blick des Zuschauers und beobachtet meist aus einer statischen Position oder nur mit sehr langsamen Kameraschwenks das Treiben der Stadt. Wie bei Filmtheoretiker Balázs ist bei Kluge die Kamera der Ersatz für die Wahrnehmung durch die Augen. Der Zuschauer nimmt den Filmraum durch die Kamerabewegung unvermittelt wahr. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 31) Kluge verwendet eine ganz eigene Filmsprache. So zeigt er in dieser Anfangssequenz die städtische Bewegung aus der Position der Ruhe, wenn sich zum Beispiel der Verkehr bewegt, bleibt die Kamera starr. Ruhezeiten oder starre Objekte wie die Hochhäuser der Banken, zeigt er aus der Bewegung heraus. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70)

Kluge geht von der sinnlichen Mitarbeit und Eigenproduktion des Zuschauers aus, der die Bilder und andeuteten Raster auf der Leinwand mit seiner eigenen Erfahrung füllt und somit den Film aus der eigenen Erfahrung heraus produziert. (Vgl. Kluge/Reitz, 1975) Nicht nur der filmische Raum wird mithilfe des Zuschauers produziert, sondern auch der soziale Raum ist ein soziales Produkt, wie Henri Lefebvre feststellte. Der Naturraum zieht sich immer mehr zurück und macht Platz für den von der Gesellschaft produzierten Raum. (Vgl. Lefebvre, 2012, S. 330)

Im Film *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* findet der Zuschauer die Natur nur außerhalb der Stadt. Das Stadtbild ist geprägt durch bestehende Architektur und durch Baukräne, die das Entstehen neuer Hochhäuser symbolisieren, vor allem aber durch die Zerstörung intakter Bürgerhäuser im Rahmen des Frankfurter Häuserkampfes. Die Häuser erscheinen in der Relation zu den Baugeräten winzig und der Zerstörung durch diese chancenlos ausgeliefert.

Der Kamerablick auf die Fassaden der Hochhäuser aus der Untersicht lässt den Beobachter klein und gefangen in der Stadt wirken. Durch die Perspektive wirken die Häuser teils bedrohlich, teils Macht demonstrierend, die Macht des Geldes (das glänzende Dach der Deutschen Bank) oder die Macht des Staates (der Bundesadler über dem Eingang des Polizeipräsidiums). Schon Foucault hat die Architektur als eine räumliche Technik der Macht hervorgehoben. (Vgl. Foucault, 1991, S. 181)

Egal wohin man blickt, überall ist man umschlossen von städtischer Architektur, städtischem Verkehr und Stadtmenschen. Selbst der Himmel ermöglicht keinen Ausweg. Er wird durch Hochhäuser und Flugzeuge durchbrochen. Bei Kluge gehört auch der Himmel zur Geschlossenheit der Stadt. Immer wieder tauchen in seinen Filmen Flugzeuge am Himmel auf, um damit einen Blick in die Unendlichkeit zu verhindern. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70) Auch nach unten führt kein Weg aus der Stadt. Unter der aufgerissenen Straße liegt Sand und die Aushebung ist auch schon nach kurzer Zeit wieder zugeschüttet. (Vgl. Vogt, 1990, S. 72)

Mit der Musik der *Götterdämmerung* von Richard Wagner zu Beginn des Films, lässt sich auch der Beginn des klassischen Raumbegriffs assoziieren. Hesiod verwendete für den Raum den Begriff „chaos“ und bezog sich damit auf die beiden ältesten Götter „Gaia“ (Erde) und „Uranos“ (Himmel). Der Raum ist hier ein Behältnis und befindet sich zwischen Erde und Himmel. (Vgl. Günzel, 2005, S. 92) Bei Kluge ist die Stadt ebenfalls ein geschlossener Raum, der sich zwischen diesen beiden Bezugspunkten ausbreitet. Die Straßenarbeiter, die Grabungsarbeiten durchführen und die Skyline der Hochhäuser sowie die Flugzeuge zeigen die Grenzen des Raums auf.

6.2.2 Die Sprechweise öffentlicher Ereignisse

Durch die Montage verschiedener öffentlicher Ereignisse, bringt Kluge ein wesentliches Gestaltungsmittel des Stadtfilms zum Ausdruck. Ohne jede Handlungslogik oder Dramaturgie sind die Bilder wie zum Beispiel einer Karnevalsveranstaltung, eines Polizeieinsatzes, einer Demonstration oder einer Tagung der Astrophysiker, aneinandergereiht. Kluge nennt das die „Sprechweise öffentlicher Ereignisse“. (Vgl. Vogt, 2001, S. 587) Die Kamera ist nicht passiv-neutral, sondern kritisch und satirisch-ironisch eingesetzt, vor allem durch die Montage von Häuserkämpfen, dem Karneval und den verschiedenen Personen, die vor der Kamera zu Wort kommen wie unter anderem der Faschingsprinz mit seiner Aussage „Komm mach mit, lach dich fit.“

Bauman beschreibt die Stadt als „zeitgenössische Bühne beziehungsweise das Schlachtfeld, auf dem globale Kräfte und hartnäckig ortsgebundene Bedeutungen und Identitäten aufeinandertreffen, zusammenprallen, miteinander ringen [...]“ (Bauman, 2008, S. 121) In *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* ist die Stadt ein Schlachtfeld. Im Kampf um die Rettung der alten Bürgerhäuser, werfen die Demonstranten mit Pflastersteinen und die Polizei geht mit Wasserwerfern gegen die Menschen vor. Für Kluge ist die heute herrschende Stadt durch „[...] den Krieg als Prinzip“ gekennzeichnet. (Kluge zit. nach Vogt, 1990, S. 81)

Vogt beschreibt die Zerstörung der Altbauviertel als Angriff auf die Lebensqualität des städtischen Wohnens. Die Bewohner, Studenten und Hausbesetzer kämpfen für eine überschaubar-beschauliche, verkehrsberuhigte und kommunikative Wohnsituation und damit um Eigenschaften, die im Verlauf des Verstädterungsprozesses immer mehr dem Land zugeordnet werden. (Vgl. Vogt, 1990, S. 73) Die „neue“ Stadt jedoch ist anonym, unpersönlich, unkommunikativ und steht für die Flüchtigkeit von Begegnungen und gepflegte Distanz, wie bereits Bahrndt feststellte. (Vgl. Bahrndt, 2006, S. 11)

Aufgrund der aus dem gesellschaftlichen Konflikt entstandenen Gewaltsituationen, sieht Vogt in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* eine filmische Tendenz zum Kriminalfilm. (Vgl. Vogt, 1990, S. 73) Wie er in seiner Analyse des Films festgestellt hat, nimmt der Frankfurter Häuserkampf die am stärksten emotionalisierende Handlungsebene ein. Der Film ist hier eindeutig auf der Seite der Unterlegenen der Stadtpolitik, die sich gegen den Abriss und ihre Delogierung wehren. (Vgl. Vogt, 2001, S. 588)

6.2.3 Die Stadt als Akteur

In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod ist ein Film, bei dem die Stadt zum vielgestaltigen Akteur wird. Durch die Art und Weise der Montage sowie durch die Sequenzbildung treten Eigenschaften der modernen Stadtentwicklung hervor. Die Stadt teilt sich durch die bestimmten hervorgerufenen Assoziationen mit. (Vgl. Vogt, 2001, S. 585) Die Vermischung von Dokumentarischem mit fiktiven Elementen, sowie die Absage an eine kontinuierliche Geschichte mit eindeutigen Identifikationsfiguren und somit die Wegnahme der Spannung von fiktiven Personenschicksalen, machen die Stadt zum Hauptakteur. Dadurch öffnet sich ein anderer Spannungs- und Beziehungsraum, in dem Menschen, Institutionen, innere und äußere Stadtarchitektur, immaterielle und materielle städtische Strukturen in Erscheinung treten können. Dies ist allerdings nur möglich wenn sich der Zuschauer darauf einlässt und somit ist die Stadt als Akteur auf das Publikum angewiesen, welche mit ihren subjektiven Erfahrungen aus *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* einen Film formen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 586)

Kluge knüpft damit an die Formwelt des Stummfilms an, denn auch hier waren die sinnliche Mitarbeit und die Eigenproduktion der Zuschauer gefragt. (Vgl. Kluge/Reitz, 1975) Mit dieser Ansicht liegt er ganz bei der Filmtheorie von Rohmer, der den Film als eine Kunst der Raumorganisation betrachtet und deren Verwirklichung besonders in der Stummfilmzeit sieht. (Vgl. Rohmer, 2012, S. 515)

6.2.4 Die Welt als Fragment

Kluge und Reitz greifen mit *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* auf das Prinzip der Wochenschau zurück. Wie schon Enzensberger festhielt: „Die Wochenschau trägt die Realität der Woche als Scherbenhaufen zusammen. Die Welt als Fragment.“ (Enzensberger zit. nach Kluge/Reitz, 1975) Die Wochenschau kennen die Menschen aus der Zeit des Krieges, wo die Deutschen ihre Städte mehr als Aufmarschorte gesehen haben. (Vgl. Vogt, 1990, S. 18) Auch in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* erscheint die Stadt oft als Aufmarschort nach dem Wochenschau-Prinzip. Dazu gehören unter anderem die Polizisten die gegen die Demonstranten aufmarschieren und umgekehrt. Aber auch die Faschingsumzüge lassen sich als Aufmarsch interpretieren.

Mit diesem Prinzip der Momentaufnahme

„[...] weigern wir uns durchweg, dem Wunsch nach kritischem Sinn, nach Einfügung in die traditionellen Bedeutungsrahmen einschließlich der ‘gesellschaftsverändernden’ einfach nachzugeben. Wir rechnen allerdings damit, daß jeder Zuschauer, auch der politisch nichtorganisierte, aufgrund seiner eigenen Erfahrung hinreichend Hunger nach Sinn verspürt, also durchaus Stellung nehmen wird. Er wird es um so mehr tun, wenn nicht die Filmautoren ersatzweise für ihn die Raster vorgeben.“ (Kluge/Reitz, 1975)

Der Film fasst Erfahrungen von zwei Wochen städtischen Alltags in 90 Minuten zusammen. Realitätspartikel, die im Alltag nicht aufeinandertreffen, werden in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* unmittelbar zusammengefügt. (Vgl. Kluge/Reitz, 1975) „Das produziert keine Aussagen, wohl aber Gegenständlichkeit, die es naturwüchsig in der Gesellschaft nicht gibt und an der sich die Erfahrung abarbeiten muß.“ (Kluge/Reitz, 1975)

Kluge und Reitz gehen von einem standardisierten menschlichen Interesse aus. So richtet sich das Erkenntnisinteresse eines Durchschnittsbürgers auf der einen Seite in Form eines oberflächlichen Allgemeininteresses ein, das sich von der eigenen Alltagserfahrung trennt und an hohen Spannungswerten orientiert. Auf der anderen Seite ist man interessiert an „reellen“ Lebens- und Produktionsinteressen, die gesellschaftlich nicht verallgemeinert werden können und wo zwischen einzelnen gesellschaftlichen Gruppen, Produktionsstätten und Lebensmilieus kaum ein Austausch stattfindet. In diesem Bereich liegt die Mehrheit sinnlicher Wahrnehmungen, Gefühls- und Verhaltensmuster, nach denen sich die Menschen richten. Kluge und Reitz sprechen hier von einer Parzellierung, die mit Privatheit geschlagen ist. So würden sich die im Film angeführten Parzellen der Hausbesetzer, Karnevalisten, Jungunternehmer, Astrophysiker, der Polizeichor und so fort, in der Realität nicht wechselseitig wahrnehmen. Es gibt nur wenige Menschen beziehungsweise Berufsgruppen, die in die verschiedenen Milieus, die eine Stadt ausmachen, Einblick haben wollen und können. (Vgl. Kluge/Reitz, 1975)

„Man muss schon sehr suchen, um vier lebendige Augen zu finden, die einen gesellschaftlichen Grund haben, alle diese verschiedenen Bereiche zu berühren, die doch nur insgesamt ein Stück Stadt ausmachen.“ (Kluge/Reitz, 1975) Die Geheimagentin Rita Müller-Eisert und die Beischlafdiebin Inge Maier versuchen eine Übersicht über die verschiedenen Parzellen zu bekommen, scheitern jedoch mehr oder weniger an ihrer Sinnlichkeit. Diese vier Augen im oben erwähnten Zitat sind die der beiden Frauen. Die Spionin Rita Müller-Eisert beobachtet das Geschehen und hält mit ihrer Kamera die „Realität der BRD“ fest.

6.2.5 Die Suche nach Sinnlichkeit

Rita Müller-Eisert und ihr Gefährte bereiten sich auf ihren Einsatz, dem Ausspähen der Bundesrepublik Deutschland vor. Der Gefährte von Rita Müller-Eisert liest dazu Marx Theorie der Sinnlichkeit im Original. „Man muss den versteinerten Dingen ihre eigene Melodie vorspielen, um sie zum Tanzen zu bringen. Sinnlichkeit ist die Basis aller Wissenschaft“, zitiert der Gefährte. Für Marx fungiert die Stadt als Vorbedingung für die Transformation des Kapitalismus in eine kommunistische Gesellschaft. (Vgl. Krämer-Badoni, 1991, S. 26) In einer Nahaufnahme richten beide ihren Blick aus dem Bildrahmen, ein Blick auf der Suche nach der sinnlichen Stadt? Der suchende Blick wird durch einen Schnitt unterbrochen. Die Kamera fährt eine Häuserfassade entlang, zu hören ist Baulärm. Am Ende der Kamerafahrt wartet der durch die Froschperspektive überdimensional wirkende Bagger auf seinen Einsatz zum Abriss der Bürgerhäuser. Die Stadt zeigt sich hier nicht von ihrer sinnlichen Seite.

Die Stadt ist anonym, distanziert und oberflächlich. Die Gesellschaft trennt Sinnlichkeit und Tatsachen. So fordern die Vorgesetzten von Rita Müller-Eisert mehr Fakten und weniger Lyrik. Doch Rita Müller-Eisert will das nicht akzeptieren und erklärt bei einem ihrer Einsätze mittels Innerem Monolog:

„[...] aufgrund der Ratschläge meines Gefährten, der Marx im Original liest, habe ich jedoch den Schwerpunkt meiner Arbeit verlagert und untersuche mit meinen Mikrofonen und Kameras die konkrete Wirklichkeit der Bundesrepublik. Ich bin der festen Überzeugung dass hier die wirklichen Geheimnisse liegen und nicht auf dem Gebiet der Ausspähung von Staatsgeheimnissen. Sogenannte Staatsgeheimnisse, wenn's wirklich Geheimnisse sind, die kann ich am übernächsten Tag im Wirtschaftsteil der FAZ nachlesen.“

Sie erprobt lieber ihre Sinnlichkeit und ihren natürlichen Wirklichkeitssinn. (Vgl. Schober, 1974)

6.2.6 Das Problem mit der Übersicht

Die Stadt als Ensemble von Individuen und Institutionen und die chaotische Ordnung der Beziehungen der Menschen findet bei Kluge in Form der ästhetischen Desorientierung und der ihr entsprechenden Arbeit an neuen Zusammensetzungen, einen adäquaten Ausdruck. (Vgl. Vogt, 1990, S. 137)

Dem Zuschauer, der den Film aus seinen eigenen Erfahrungen zusammenbauen soll, wird es nicht einfach gemacht, einen Überblick über das filmische Geschehen zu bekommen.

Durch die Oberflächlichkeit der verschiedenen Realitätspartikel, wie der Karneval, der Polizeieinsatz, der Theaterstreik, die Tagung der Astrophysiker, die Jungunternehmer oder der Geheimdienst, wird der Zuseher mit der eigenen städtischen Oberflächlichkeit, Hektik und dem Umgang mit dem städtischen Betrieb, konfrontiert. (Vgl. Vogt, 2001, S. 588) Das sind jedoch nur städtische Teilansichten, ein Überblick ist daher auch für den Zuschauer nicht möglich.

So wie es für den Zuschauer bei Kluges Film schwierig ist, den Überblick zu behalten, so geht es auch den beiden Frauen, der Geheimagentin Rita Müller-Eisert und der Beischlafdiebin Inge Maier. Letztere hat die Hoffnung auf Orientierung und Sicherheit nahezu aufgegeben. Ruhelos läuft Inge Maier mit ihren Koffern durch die Stadt, weiß nicht welchen Weg sie einschlagen soll. So geht sie kurz nach links, dann wieder rechts, bleibt stehen, um dann wieder nach links und nach rechts zu starten um dann wieder unsicher stehen zu bleiben. Rita Müller-Eisert versucht sich nicht nur in der Stadt zurechtzufinden, sondern auch in der Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland, welche sie ausspionieren soll. Um einen besseren Überblick zu bekommen, fährt Rita mit einem Bauaufzug ein Hochhaus hinauf. Doch bekommt sie hier auch keinen Überblick über das konkrete städtische Geschehen, sondern sieht nur die Oberfläche der Stadt. Durch die Zwischenmontage dokumentarischer Bilder eines Demonstrationszuges, der von Rita Müller-Eisert beobachtet wird, wird der Wunsch nach dem Überblick über die städtischen Vorgänge, verdeutlicht. Dass Rita Müller-Eisert diesen Überblick vom Dach des Hochhauses aber nicht bekommen wird und dass es lächerlich ist, dass sie dachte, von hier einen Überblick zu bekommen, zeigt das über der Stadt fliegende Plüschhuhn. Dieses kann als Travestie, des zu Beginn des Films gezeigten Bundesadlers, gesehen werden. (Vgl. Vogt, 2001, S. 588) Der Staat verwehrt Rita Müller-Eisert den Überblick über die Stadt.

Auch der Abgeordnete Bieringer hat nicht den Überblick, obwohl er das auf der Autofahrt zum Flughafen behauptet: „Ich habe eine gewisse Übersicht. Die Lage ist hochkompliziert.“ So weiß er genau den Weg zum Flughafen und die Anzahl der Ampeln, welche er dem Taxifahrer ansagt: „ Wir haben noch vier Ampeln bis zum Flughafen, drei Kilometer Autobahn und zwei Landstraßen.“ Doch aufgrund der Demonstranten ist kein Weiterkommen möglich. Das erkennt Bieringer jedoch erst nachdem er das Taxi verlassen hat und am Versuch, die Menschenmassen auf die Seite zu bewegen, gescheitert ist. Er bittet den Taxifahrer einen anderen Weg zu finden.

Als Bieringer den Flughafen betritt, benutzt er die Rolltreppe entgegen der Laufrichtung. Hierbei handelt es sich um ein weiteres Zeichen dafür, dass er nicht die Übersicht hat. Neben dem Bundestagsabgeordneten Bieringer hat auch der Polizeivizepräsident - beide vertreten die Staatsgewalt - keinen Überblick über die Situation, obwohl sie diesen für sich beanspruchen. So scheitert der Polizeivizepräsident an den städtischen Regeln, die er vertritt. Ihm wurde die Fahrerlaubnis entzogen. Auch die Absichten von Beischlafdiebin Inge Maier durchschaut er nicht.

War vor circa hundert Jahren die Stadt noch der Zufluchtsort vor diversen Gefahren, so ist sie heute selbst die größte Gefahrenquelle. (Vgl. Ellin, 2003 zit. nach Bauman, 2008, S. 108) Vogt vertritt hier jedoch einen anderen Ansatz. Für ihn ist die Natur um die Stadt nur schlecht kontrollierbar. Hier verliert man die Orientierung und es lauert das Verbrechen. Die Stadt als autarker Kosmos erzeugt die Tendenz, dass Verbrechen in dunklen Naturzonen geschehen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 40f.) In *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* verlässt die Beischlafdiebin Inge Maier mit ihrem Opfer dem Polizeivizepräsidenten die Stadt, um den sinnlichen sexuellen Akt und den Diebstahl durchzuführen.

6.2.7 Die Flaneure Inge Maier und Rita Müller-Eisert

Die Stadt wird in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* erst durch ihre Bewohner zum Raum. Harvey hat wie Lefebvre festgestellt, dass Raum unmöglich jenseits von Handlungen zu begreifen ist. (Vgl. Harvey, 1990, S. 225) Im Film beobachtet die Kamera durchgehend menschliche Handlungen, durch welche die Stadt zum Raum wird. Dazu gehören auch die beiden Frauen Inge Maier und Rita Müller-Eisert, die uns durch die Stadt führen, die Studenten, Demonstranten und Polizisten, die auf den Straßen gegeneinander kämpfen, die Bauarbeiter, welche die Häuser niederreißen, die Karnevalisten, die den Fasching feiern, die Astrophysiker die den Weltraum erforschen, sie alle formen den städtischen Raum. Von diesen Menschen lebt der Film, da die Kamera immer nur eine beobachtende Position einnimmt.

Auch bei de Certeau entsteht ein Raum durch menschliche Praktiken und die Stadt durch die Bewegung von Menschen und Objekten, die in Dynamik zueinanderstehen und sich organisieren. (Vgl. de Certeau, 1988, S. 188) So nimmt der Fußgänger - in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* sind das die beiden Frauen Inge Maier und Rita Müller-Eisert - eine besondere Rolle ein. Sie gestalten mit ihren Schritten erst den städtischen Raum und können daher auch nicht lokalisiert werden.

So ist die Beischlafdiebin Inge Maier mit ihren Koffern immer rast- und ruhelos unterwegs auf der Suche nach potentiellen Opfern. Auch Rita Müller-Eisert ist als Geheimagentin meist in der Stadt unterwegs, wobei sie zwar mit ihrem Gefährten ein Versteck hat, welches aber aus der Stadtarchitektur nicht herausfällt und somit für den Zuschauer ebenfalls nicht lokalisierbar ist.

Flanieren ist ein vom Zufall bestimmtes und zielloses Gehen, das an die Infrastruktur einer Großstadt gebunden ist. (Vgl. Neumeyer, 1999, S. 11) Kracauer beschreibt den Flaneur als „berauscht vom Leben der Straße [...]“. (Kracauer zit. nach Brüggemann, 2002, S. 22) Er ist mit unzähligen visuellen Reizen und plötzlichen Begegnungen konfrontiert. (Vgl. Becker zit. nach Neumeyer, 1999, S. 13) Der Flaneur bei Benjamin ist ein Sammler flüchtiger Realitätsdetails und ihrer historischen Spuren im Territorium der Großstadt, dessen höchste Modernität sich durch die fragmentarische Zitierung vergangener Kulturstile und fremder Lebensmuster konstituiert. (Vgl. Goebel, 2001, S. 9) Die Aufgabe des Flaneurs besteht darin, gemächlich das städtische Treiben zu beobachten. (Vgl. Goebel, 2001, S. 15)

Kluge nennt seine Flaneure Drifter. Durch sie macht er die Stadt für den Zuschauer zugänglich. Ein Drifter ist einsam und planlos auf der Suche und er stellt die Normalität in Frage. (Vgl. Vogt, 1990, S. 24 u. S. 70) So sind die Figuren in Stadtfilmen oft Außenseiter oder Fremde, weil sie eine andere Perspektive auf die Stadt haben. (Vgl. Vogt, 2001, S. 758) Auch Inge Maier als Beischlafdiebin und Rita Müller-Eisert als Geheimagentin sind aufgrund ihres „Berufes“ und auch aufgrund ihres Geschlechtes in einer von Männern dominierten Gesellschaft ausgegrenzt.

Kluge dezentriert das männliche Subjekt aus seiner bisherigen handlungsbestimmenden Rolle, indem er satirisch überzeichnet kritisiert, wie die Männer als Funktionsträger agieren. Dafür rückt er durch die Montage das männliche Ich in die Totale der Gegenstandswelt, so dass die Männer sich darin den funktionalisierten Gegenstandsbeziehungen angleichen. Als der Bundestagsabgeordnete Bieringer den Flughafen betritt, vermischt sich seine Stimme mit der anonymen Lautsprecherstimme. Es sind die Frauen, welche versuchen ein rechtes Leben in der Stadt zu führen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 143) Kluge verlagert seine Perspektive auf die fiktiven Frauenfiguren, wodurch die Männer ihre Rolle als Orientierungsträger im städtischen Raum verlieren. Die Frauen bewegen sich anders in der Stadt:

„Sie suchen, fragen, fliehen, behaupten sich nur mühsam in einer vorwiegend fremdartigen, vielfach feindlichen Umgebung. Ihr Versuch der Neuorientierung bezieht eine im dauernden Fremdsein objektivierte Erfahrung ein: im Bemühen sich auskennen zu wollen, wissen und lernen sie, auf ihrer Subjektivität zu beharren.“ (Vogt, 1990, S. 144)

Durch den umherschweifenden Blick der Frauen, dem die Kamera folgt, erschließt sich die städtisch-historische Wirklichkeit. So beobachtet die Kamera Rita Müller-Eisert beim Beobachten des Abrisses der Bürgerhäuser, eines vorbeiziehenden Demonstrationzugs, eines Fussballspiels oder einer Astrophysik-Tagung.

Kluge gestaltet seine Frauen mit einer Mischung aus Beharrlichkeit und ruheloser Bewegung. Die Beharrlichkeit ist das Programm des inneren und die Ruhelosigkeit das Programm des äußeren Lebens. (Vgl. Vogt, 1990, S. 145) Rita Müller-Eisert und Inge Maier verkörpern den Versuch der Orientierung durch den fremden Blick der Unterscheidung von einer männlich dominierten Welt. Durch die suchenden Fluchtbewegungen von Inge Maier mit den Koffern kommt ihre mangelnde Anpassung an die Wirklichkeit zum Ausdruck und damit auch die generelle Unfassbarkeit der städtischen Wirklichkeit. Diese zeigt Kluge durch die Inszenierung des suchenden Blicks sowie durch die Montage von städtischen Teilansichten. (Vgl. Vogt, 1990, S. 146) Beim Versuch sich zurechtzufinden, müssen die Frauen nicht nur die sichtbare Stadt erfassen, sondern auch die städtische Struktur der unsichtbaren Stadt, die nach Kluge „in unsern Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt.“ (Kluge, 1985, S. 110)

Das Emotionale wird in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* nur von den beiden Frauen, Inge Maier und Rita Müller-Eisert, durch deren inneren Monolog, durch die symbolische Raumkonzeption und Bildsprache, zum Ausdruck gebracht. Auch die Mimik wäre eine Möglichkeit, das Innere nach außen zu kehren, doch weder Inge Maier noch Rita Müller-Eisert verfügen über ein ausgeprägtes Gesichtsspiel. Sie verziehen kaum eine Miene, ihr Blick ist leer. Rita zeigt nur einmal äußerlich Emotionen, indem sie bitterlich weint. Auf der Tonspur hört der Zuschauer melodramatische Filmszenen. Was sie sieht, erfährt man als Zuschauer jedoch nicht.

Inge Maier nimmt an einer Faschingsfeier eines Kaufhauses teil, um von dort in ein Hotel zu fliehen. Beim Sortieren ihrer Beute erklärt sie uns mittels Innerem Monolog ihre enttäuschenden Erfahrungen mit Männern: „Aus meiner langjährigen Erfahrung weiß ich, dass was die Männer versprechen erweist sich nachträglich immer als zu wenig. Für dieses Defizit nehme ich ihre Brieftaschen an mich. Das macht mich nicht glücklich, aber ich komme auf meine Kosten.“

Beide Frauen scheitern letztendlich an der Stadt. Inge Maier flieht aufs Land und auch Rita Müller-Eisert trennt sich von ihrer Vergangenheit, der Spionage, und sperrt das einzige was für sie emotionale Bedeutung hat, die Marx-Bücher inklusive den Scherben eines Blumentopfes, in Schließfächer.

6.2.8 Kluges Heterotopien und Nicht-Orte

Als Heterotopie, ein von Foucault geprägter Begriff, lässt sich in Kluges *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* die gesamte Stadt Frankfurt betrachten. Heterotopien setzen immer ein System der Öffnung und der Schließung voraus, durch welche sie isoliert werden aber auch zugleich der Zutritt möglich ist. (Vgl. Foucault, 2012, S. 325) Bei Kluge entsteht der Eindruck einer weitgehenden Geschlossenheit der Stadt, wie Vogt bereits feststellte. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70) Auch Biswas hielt fest, dass Städte Mauern und Tore gemeinsam haben und somit Foucaults Konzept der Heterotopie entsprechen. (Vgl. Biswas, 2000, S. 7) Virilio hat in *Die Auflösung des Stadtbildes* betont, dass aufgrund der Einbrüche in den Einfriedungsbereich der Stadt eine unendliche Zahl von Öffnungen hervorgebracht wurden. (Vgl. Virilio, 2012, S. 265)

Eine Heterotopie ist ein Ort der sich lokalisieren lässt. (Vgl. Foucault, 2012, S. 320) Frankfurt lässt sich geografisch auf der Landkarte eindeutig bestimmen. Kluges Heterotopie Frankfurt beheimatet auch Krisen- und Abweichungsheterotopien. Die Krisenheterotopie ist Menschen vorbehalten, welche sich mit der Gesellschaft in einem Krisenzustand befinden. (Vgl. Foucault, 2012, S. 322) Bei Kluge sind das die Hausbesetzer, Studenten und Demonstranten, die sich gegen die Stadtpolitik und den Abriss der Häuser wehren. Als Abweichungsheterotopie lässt sich die Tagung der Deutschen Gesellschaft für Astrophysik bezeichnen, da an diesem Ort Menschen zu finden sind, die vom Durchschnitt - hier aufgrund ihres Bildungsstandes - abweichen. (Vgl. Foucault, 2012, S. 322) Aber auch die anderen Parzellen, wie die Jungunternehmer, Polizisten oder Hausbesetzer, die Kluge uns vorstellt, weichen aufgrund ihres Fleißes, ihrer Aufgaben als Vertreter der Staatsgewalt oder ihrer Überzeugung, ab.

Ein weiteres Merkmal einer Heterotopie ist die Flüchtigkeit der Zeit, wie bei einem Fest. (Vgl. Foucault, 2012, S. 325) Dazu gehört in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* die Karnevalsfeier eines Kaufhauses. Auch der Flughafen, zu dem der Bundestagsabgeordnete Bieringer unterwegs ist, entspricht dem Konzept der Heterotopie, da er zwar bis zu einem gewissen Bereich offen und zugänglich ist, aber ab einer gewissen Grenze ist ein Ritual notwendig, um weiter ins Innere des Flughafens vorzudringen. Ein Ausweis und ein Flugticket sind dazu notwendig, sowie eine Sicherheitskontrolle wird durchgeführt.

Das Konzept der Nicht-Orte des französischen Anthropologen und Ethnologen Augé lässt sich in Kluges *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* ebenfalls finden. Ein Nicht-Ort besitzt keine Identität und lässt sich nicht als relational und historisch bezeichnen. (Vgl. Augé, 1994, S. 92)

Sie sind gekennzeichnet durch eine zeitliche, sachliche und soziale Standardisierung der Inszenierung sowie durch die Anonymität sozialer Beziehungen. An Nicht-Orten verschwindet die Individualität. (Vgl. Zurstiege, 2008, S. 125) Dazu gehört der Flughafen, das Einkaufszentrum, in dem die Karnevalsfeier stattfindet, das Fussballstadion mit dem Qualifikationsspiel, aber auch das Lokal, in dem sich die Geheimagentin Rita Müller-Eisert mit ihrem Vorgesetzten trifft.

6.2.9 Städtisches Gelände

Kluge spricht dann von einem Städtischen Gelände, wenn die filmische Stadt durch Raum und Distanz geprägt ist. (Vgl. Vogt, 1999, S. 164) Der Begriff umfasst die Natur und die Geschichte gleichermaßen. (Vgl. Vogt, 1990, S. 136) Die Stadt ist für Kluge ein geschichtlicher Handlungsraum. Großstadtswahrnehmung und Geschichtserfahrung sind das organisierende Prinzip seiner Arbeit. Er macht deutsche Geschichte in ihren Fragmenten sichtbar, welche in der Gegenwart im städtischen Gelände spielt. Kluge schafft ein gemischtes Gelände aus Stadt und Geschichte: „Stadt als konkrete Erfahrungs-RaumZeit, Geschichte als erzählter Erinnerungs-ZeitRaum.“ (Vogt, 1990, S. 135) Kluge erzählt in seinem Film deutsche Geschichte nach und führt dabei die weibliche Wahrnehmung in eine etablierte und männlich geformte Realität ein. (Vgl. Vogt, 1990, S. 135)

Die in seinem Film aus Teilstücken montierte Stadt wächst zusammen mit geschichtlichem und mentalem Material. Auch Zerstörung und Verwirrung sind für Kluge historische sowie städtische Eigenschaften. Kluge vermittelt mit seinen Filmen eine neuartige städtische Physiognomie, indem er sich auf ihr „Rohmaterial“ konzentriert. Rohmaterial des städtischen Geländes sind nicht nur die sichtbaren Teile der Stadt, sondern auch die darin eingearbeiteten menschlichen Absichten, Erwartungen, Wünsche und Ängste. Um dieses Rohmaterial sichtbar zu machen kombiniert Kluge in Form des Essays Inszeniertes und Dokumentiertes, inszeniert Kurzgeschichten mit der geschichtlich gewordenen Präsenz der Stadt, Bewegung von Menschen sowie einmontierte Kamerablicke auf Hochhäuser, Straßen oder Wolken. (Vgl. Vogt, 1990, S. 137)

Kluge findet an der Stadt besonders das Unsichtbare faszinierend:

„Mich fesselt dabei besonders die sogenannte unsichtbare Stadt: die städtische Struktur, die in unsern Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt. Das Prinzip Stadt [...]. Diesem städtischen Prinzip entsprechen unverwechselbare Charaktere, Lebensschicksale.“ (Kluge, 1985, S. 110)

Dafür verlässt sich Kluge auf eine teilnehmende Beobachtung des städtischen Geschehens, sowie die Selbstdarstellung der beteiligten Menschen und Institutionen, ohne diese zu kommentieren.

So äußert sich in einem Interview ein Hausmeister:

„Bin total aufgeregt. Mein Leben ist nicht mehr normal. Und ich kann es nicht verstehen: es gibt doch eine 5-Tage-Woche. Warum darf der Scheißer (gemeint ist der Bagger) da heulen? Das ist, das ist – irgendetwas ist absurd. Und ich möchte die Wahrheit wissen. Ich gestatte mir die Frage: wo ist die Genehmigung? Warum dürfen Millionen Schweine einfach machen was sie wollen, während uns rein alles verboten ist? Das ist alles. Danke.“

In Kommentaren wie diesen erkennt man die städtische Struktur, die die Stadtbewohner verinnerlicht haben. So bezieht sich der Hausmeister auf die Arbeitswoche, die sich mit der Entstehung der Stadt ebenfalls entwickelt hat. Er bezieht sich auf die Staatsgewalt, die die Regeln für ein städtisches Zusammenleben festlegen.

Auch der Chef der Abbruchfirma hat die Stadt verinnerlicht. Sachlich kommentiert er die Abrissarbeiten:

„Ob es uns gelingen wird, bis heute Abend alles wegzubekommen, bezweifle ich, aufgrund der Masse. Es sind immerhin 30 Tausend Kubikmeter, die wir in Angriff genommen haben und die wir also unbewohnbar beziehungsweise versuchen wollen umzulegen. Damit heut Abend hier nur noch ein Trümmerhaufen ist.“

Die Frauen, Inge Maier und Rita Müller-Eisert, entsprechen mit ihrer Emotionalität und Sinnlichkeit mehr dem dörflichen Prinzip. Vielleicht finden sie sich deswegen nicht in der Stadt zurecht und verlassen diese sogar schließlich.

6.2.10 Das städtische Medium Film

Durch die Absage an strikte Folgerichtigkeit und Handlungszusammenhang, an eindeutige Hierarchien und kausale Zusammenhänge, Verzicht auf sinnstiftende Hauptfiguren, Kombination von Kunst und Wissenschaft, entspricht *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* einem Essayfilm. Für Vogt liegt gerade im Essayfilm die Möglichkeit, die öffentliche Stadt und die daraus resultierenden individuellen Verhaltensweisen filmisch agieren zu lassen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 587)

Kluge nutzt die Kamera als vermittelnde Instanz um die unsichtbaren Strukturen der Stadt sichtbar zu machen. So dringt er in Bereiche der Stadt vor, die dem Zuschauer in der Realität verborgen bleiben, wie etwa die Hausbesetzerszene, die Tagung der Jungunternehmer oder der SPD Parteitag. Damit entspricht er auch Benjamin, der in der Möglichkeit etwas von der Realität sichtbar werden zu lassen, was dem bloßen Auge verborgen bleibt, die Stärke des Films sieht. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 24) Benjamin ist für eine Abfilmung der Wirklichkeit, bei der etwas enthüllt wird. Das Enthüllte ist aber keine einfach reproduzierte Wirklichkeit, sondern durch den Filmapparat hervorgebracht. (Vgl. Benjamin, 1996, S. 106)

Geht es nach Baudrillard, besteht eine Konvergenz zwischen dem Realen und wie man das Reale wahrnimmt. Er behauptet, dass die heutige Gesellschaft sich nur mehr durch die Reflexion des Kameraauges kennt. (Vgl. Baudrillard zit. nach AlSayyad, 2006, S. 2) Auch Kluge verweist in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* auf diesen Aspekt. Er reflektiert das Medium Film als Instrument großstädtischer Wahrnehmung und zeigt ihn als Produzent der Verstädterung. (Vgl. Vogt, 1990, S. 70) So zeigt ein Zwischenbild den Kommentar: „Inge Maier, die zusah, hatte wiederholt das Gefühl, in den falschen Film zu geraten.“ Der Film endet mit einem Blick zum Mond, der gerade von den Wolken freigegeben wird. Was bleibt ist ein heller kreisförmiger Ausschnitt auf schwarzem Grund, ähnlich einer Kreisblende im Stummfilm, die sich aber nicht schließt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 589)

Im Booklet zum Film beschreibt Kluge die Präsenz seiner Schauspielerin, die Inge Maier spielt, als „[...] Präsenz, ja, die starke Macht der ‘Öffentlichkeit des Kinos’ inmitten der Zeitgeschichte.“ (Kluge, DVD-Booklet zu *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*)

6.3 Der Himmel über Berlin

6.3.1 Der Blick der Engel auf die Stadt

Das erste Bild des Films *Der Himmel über Berlin* zeigt in Schwarz/Weiß den titelgebenden, leicht bewölkten Himmel. In den Nachkriegsfilmen ist der Himmel das einzige in den zerstörten Städten, was an früher erinnert. Der ewige Himmel wird der vergänglichen und in diesem Fall auch der vergangenen Stadt entgegengesetzt. Der Himmel hat in verschiedenen Filmen eine eigene Bedeutung: Entspannung, Buße, Glück, aber oft ist er auch politisch. In *Der Himmel über Berlin* liegt er über der Geschichte des geteilten Deutschlands. (Vgl. Wenders, 1988, S. 94ff.) Der Film ist darin bemüht, die geteilte Stadt als ganze darzustellen. (Vgl. Kuna, 2008, S. 28) So betont auch Wenders, dass der Himmel das einzige war, was die geteilte Stadt damals verband. (Vgl. Wenders, 2005, S. 12) Dass der Himmel für Wenders von großer Bedeutung ist, zeigen die vielen damit zu assoziierenden Bilder von Hochhäusern, dem Funkturm, der Siegessäule oder dem Flugzeug. Aber auch dass Marion Trapezkünstlerin im Zirkus ist, ist ein Symbol für die Nähe zum Himmel.

In einer Überblendung folgt die Großaufnahme eines Auges, begleitet von schwebend-leichter Harfenmusik. Darauf folgt wieder in einer Überblendung, ein von hoch oben gefilmter, panoramaartiger Blick auf die Stadt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 695) Die Kamera fliegt über die Häuser hinweg und stellt dem Zuschauer die Stadt als Schauplatz vor.

Im nächsten Bild sieht man den Engel Damiel, durch die großen Flügel als Engel gekennzeichnet, auf der Gedächtniskirche stehen. Sein Blick richtet sich nach unten auf die Straße. Hier begegnet sein Blick dem Blick eines Kindes, das nach oben sieht. Nur sie können Engel sehen. Hier entsteht die erste Beziehung zwischen Engel und Stadt und somit auch zwischen der Stadt und dem Zuschauer. Gleichzeitig werden die vielen Stimmen der Stadt immer lauter. Nach einem dazwischen montierten Flügelschlag sieht man einen jungen Mann mit einem Kind am Rücken die Straße entlanggehen und man vernimmt seine Gedanken. (Vgl. Vogt, 2001, S. 695)

Nach dieser ersten, „engelshaften“, Annäherung an die Stadt, erfolgt nun eine zweite, technisch motivierte. Der ehemalige Engel Peter Falk nähert sich im Flugzeug der Stadt Berlin. Er dreht in der Stadt einen Film und denkt darüber nach, wie wenig er über Berlin weiß. Der Engel Damiel ist ebenfalls an Bord der Maschine. Dank ihm hört der Zuschauer die Gedanken der Passagiere und somit auch von Peter Falk. (Vgl. Vogt, 2001, S. 695f.)

In einem anschließenden Kameraflug um den Funkturm hört man die Tonfetzen von verschiedenen Radiosendungen, eine technische Variante zum städtischen Stimmengewirr zu Beginn des Films. Vom Funkturm fliegt die Kamera, in einem schwingend schwebenden Rhythmus wie eines Engels, hinunter in die Häusertiefe der Stadt auf einen großen Wohnblock zu. In einer Überblendung dringt die Kamera, im Sinn der Immaterialität des Engels, in den Innenraum ein und erfasst nun einzelne Menschen in ihren Wohnungen mit ihren Gedanken. Damit erfolgt die zweite intensive Annäherung an die Stadt und das Leben der Menschen darin. (Vgl. Vogt, 2001, S. 696)

Wim Wenders nutzt den Kameraflug zur Orientierung in der filmischen Stadt. Durch die beiden Engel Damiel und Cassiel wird die Stadtwahrnehmung noch erweitert und geht über eine filmtechnische Seite hinaus in eine filmästhetische und filmethische Dimension einer urbanen und geschichtlichen Allgegenwart. Mit den Sequenzen in den Mietwohnungen, den Berliner Straßen und in der Staatsbibliothek vermittelt Wenders in einer Bild-Ton-Dialog-Montage eine neue und mental weit gefasste Großstadt-Wahrnehmung. (Vgl. Vogt, 2001, S. 31)

Wie bei Filmtheoretiker Bela Balázs die Kamera der Ersatz für die Wahrnehmung durch die Augen ist, ist in *Der Himmel über Berlin* die Kamera der Ersatz für die Wahrnehmung durch den Blick des Engels und somit auch des Zuschauers. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 31) Der Zuschauer bekommt hier einen Einblick in das Alltagsleben der Stadtbewohner, welcher normalerweise nicht möglich wäre. Wenders zeigt mit dem Filmanfang, der Parallelisierung der engelhaften und der menschlich-technischen Annäherung an die Stadt, die Möglichkeiten der Perspektiverweiterung und –veränderung durch das Medium Film. (Vgl. Vogt, 2001, S. 696f.) Durch die Figuren der Engel bekommt das Stadtporträt völlig neue Perspektiven und Dimensionen. So können die Engel überall anwesend sein und die Gedanken der Menschen hören, ohne selbst gesehen oder gehört zu werden. Mit den „Gedankenstimmen“ ermöglicht es Wenders dem Zuschauer sogar, in die Köpfe der Stadtmenschen vorzudringen. (Vgl. Vogt, 1999, S. 170) Damit möchte der Regisseur nicht voyeuristische Bedürfnisse befriedigen, sondern einfache menschliche Wünsche nach Nähe und Geborgenheit. Mit dem „liebvollen Blick“ der Engel symbolisiert er eine anteilnehmende Offenheit für das fremde Leben. Mithilfe der Engel kann der Zuschauer hinter die Oberfläche der Stadt schauen, nicht als Voyeur sondern als Teilnehmender, Lernender und Liebender. (Vgl. Vogt, 1999, S. 175) Die Engel Damiel und Cassiel vermitteln aufgrund ihrer distanzierten und gleichzeitig aufmerksamen Nähe zur Stadt und ihren Menschen etwas Sanftes und Liebevolltes. (Vgl. Vogt, 2001, S. 696) Die Engel sehen die Welt in Schwarz/Weiß, während die Sichtweise der Menschen auf die Welt in Farbe ist.

Die Beobachtung der Wirklichkeitsdetails gerät dabei zu einer Wiedergewinnung des „Ersten Blicks“, womit Franz Hessel in seinem *Spazieren in Berlin* aus dem Jahr 1929 ein unverfälschtes unmittelbares Sehen, wie die Blickweise eines Kindes, meint. So erscheinen selbst die scheinbar unwichtigsten Randerscheinungen des städtischen Lebens als interessant. (Vgl. Goebel, 2001, S. 13) Wie ein Kind blickt auch der Engel Damiel, nach seiner Menschwerdung, auf die Stadt und erfreut sich an typisch menschlichen Erfahrungen wie kalte Hände, den Wind spüren, der Geschmack einer Tasse Kaffee oder zu lieben.

Neben ihrer Aufgabe die Stadt wahrnehmbar zu machen, haben die Engel eine weitere Aufgabe. Sie sind das Gedächtnis der Stadt. So überlässt es Wenders ihrem Dialog, von der ältesten Geschichte der Landschaft, lange vor der Gründung der Stadt, zu erzählen bis in die Berliner Gegenwart. In einigen wenigen Bildern wird der Mythos der Schöpfung symbolisiert, wie der Baum im Wasser. Hier treten die Geschichte und die Gegenwart der Stadt kurz zurück und die Geschichte der Welt und der Zivilisation rückt in den Vordergrund. (Vgl. Vogt, 1999, S. 171) *Der Himmel über Berlin* führt vor dem Motiv des naturbezogenen Anfangs der Menschheitsgeschichte immer wieder zu dem Brachland, das der homerische Erzähler noch als Potsdamer Platz kennt. Hier ist die Natur durch die Geschichte zu einer Brache verbraucht worden. (Vgl. Vogt, 1990, S. 85)

Die Hauptaufgabe der Engel ist neben der Wiederholung der Geschichte, die Beobachtung der Menschen in verschiedenen Lebenssituationen: in ihren Wohnungen, unterwegs im Auto oder in der U-Bahn, aber auch im Zirkus oder in der Bibliothek. Die Menschen sind meist mit sich und ihren Gedanken allein und bilden ein „Panorama der Einsamkeit“. Mit diesen Situationen und Zuständen schließt der Film an die typisch für Stadtfilme gezeigte menschliche Isolation und Einsamkeit in der Stadt an. (Vgl. Vogt, 2001, S. 698)

6.3.2 Die Heterotopien Bibliothek und Zirkus

Mit der Staatsbibliothek und dem Zirkus stehen in *Der Himmel über Berlin* zwei typisch Foucault'sche Heterotopien im Mittelpunkt der Handlung.

Sowohl der Zirkus als auch die Bibliothek lassen sich lokalisieren und sind nur durch ein Ritual zugänglich. (Vgl. Foucault, 2012, S. 320 bzw. S. 326) Heterotopien stehen meist in Verbindung mit zeitlichen Brüchen. Sie kann erst funktionieren, wenn der Mensch einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen hat.

Solche Heterotopien der Zeit sind unter anderem Museen aber auch Bibliotheken. Sie schaffen Orte für die Ewigkeit, indem sie verschiedene Zeiten sammeln und horten und somit nicht selbst der Zeit ausgesetzt sind. (Vgl. Foucault, 2012, S. 325)

Im Vergleich zur Bibliothek ist der Zirkus eine Heterotopie, die durch die Flüchtigkeit der Zeit gekennzeichnet ist. (Vgl. Foucault, 2012, S. 325) Er ist zeitlich begrenzt und löst sich wieder auf, denn der Zirkus zieht meist nach einigen Tagen oder Wochen wieder weiter. Auch das Konzept der Abweichungsheterotopie lässt sich auf den Zirkus anwenden. Hier sind Menschen zu finden mit besonderen Fähigkeiten, wie zum Beispiel Artisten, Tierdompteure, Clowns oder Zauberer.

Die Bibliothek nimmt in Wenders' Film eine besondere Rolle ein. Sie ist der Versammlungsort der Engel und wirkt aufgrund der einzigartigen Inszenierung durch Kamera und Ton wie eine Kathedrale. Auf der Tonebene hört man zwischen den ganzen Gedankenstimmen, denen die Engel lauschen, Engelschöre singen. Die Kamera schwebt und gleitet durch den Raum und erinnert so an Panofskys Begriffe der „Dynamisierung des Raums“ und „Verräumlichung der Zeit“. Mit der „Dynamisierung des Raums“ bezieht sich Panofsky auf die Technik der Vergrößerung, wodurch sich der Zuschauer mit dem Blick der Kamera identifiziert und durch die Montage, den Schnitt und die Kamerabewegung eine ständig wechselnde räumliche Beziehung zum filmisch Dargestellten bekommt. Die „Verräumlichung der Zeit“ bindet den Ablauf von Ereignissen in einer Einstellung an eine räumliche Ausdehnung durch die Bewegung vor oder durch die Kamera. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 25) Kameramann Alekan gelingt es, diesen architektonisch weit dimensionierten Innenraum als sinnlichen und spirituellen Raum zu öffnen und als Zeiterlebnis erfahrbar zu machen. Aus dem Ort der Bibliothek wird so ein Raum. (Vgl. Vogt, 2001, S. 697)

Der Zirkus und seine Artisten symbolisieren ein Leben ohne fixen Platz. Sie leben in Wohnwägen, kommen und gehen wenn sie ein Engagement haben. (Vgl. Kolstrup, 1999, S. 120) Der Zirkus ist in *Der Himmel über Berlin* ein Ort der Einsamkeit. Er ist neben der Konzerthalle der einzige mit Menschen gefüllte Raum. Es sind Menschen, die aber völlig unabhängig und isoliert von den anderen Individuen sind. (Vgl. Kolstrup, 1999, S. 120) Während der Engel Damiel nach einem irdischen Dasein trachtet, löst sich Marion in ihrer Rolle als Trapezkünstlerin von der irdischen Anziehungskraft und begibt sich mit ihrer Performance in den Raum der Engel.

Das Zelt steht auf einem brachliegenden Platz, im Abseits des städtischen Alltags. Nach der letzten Vorstellung bleibt die Trapezkünstlerin Marion ratlos und verloren mit ihren wenigen Habseligkeiten auf dem leeren Platz zurück. Sie hat den Zirkus verlassen und weiß nun noch nicht wohin sie ihr weiterer Weg führen wird. Doch sie weiß, dass sie in der anonymen Stadt einen Menschen treffen wird, der sie liebt. (Vgl. Vogt, 2001, S. 698)

6.3.3 „Go spazieren“

Ein Leitmotiv in Wenders Filmen ist das Unterwegssein seiner Hauptfiguren. (Vgl. Vogt, 1990, S. 149) Mit der Figur der Engel, die immer und überall sein können, fügt Wenders dem Begriff des Benjamin'schen Flaneurs eine weitere Ebene hinzu. So bewegen sich die Hauptfiguren in *Der Himmel über Berlin* nicht nur als Spaziergänger, Wanderer oder Flaneure durch die Stadt, sie schweben und gleiten in sie hinein, durch sie hindurch und darüber hinweg. Dabei flanieren sie nicht nur durch den Raum der Großstadt, sondern auch durch die Geschichte der Stadt Berlin und damit auch durch die Zeit.

Damiel ist in den Worten Siegfried Kracauers „berauscht vom Leben der Straße“ (Kracauer zit. nach Brüggemann, 2002, S. 22) und den sinnlichen Erfahrungen die dieses Leben mit sich bringt. Die moderne Stadt ist aber anonym, unpersönlich, unkommunikativ und steht für die Flüchtigkeit von Begegnungen und gepflegte Distanz. (Vgl. Bahrdt, 2006, S. 11) Damiel entspricht in seiner Rolle als Engel genau diesen Eigenschaften und damit dem „Städtischen Prinzip“. Doch er ist seine anonyme und distanzierte Rolle leid und möchte diese gegen ein sinnliches Leben als Mensch eintauschen.

Mit seinem Wunsch nach Sinnlichkeit entspricht er mehr dem dörflichen Prinzip im Sinne von Kluge: „Das Prinzip Dorf oder Intimität bedeutet eine absolute Vorherrschaft der Intimität. Jeder sorgt für jeden, jeder überwacht jeden. Das Prinzip des Dorfes tragen wir Menschen inzwischen in uns.“ (Kluge zit. nach Vogt, 1990, S. 81)

Die Gedankenstimme von Peter Falk lässt den Zuschauer daran teilhaben, was er über Berlin weiß:

„It's amazing how little I know about this part. Mabe we'll discover it during the shoot. Well, get a good costume, that's half the battle. Berlin...Emil Jannings, Kennedy... Von Stauffenberg, hell of a guy... that wasn't in Berlin! What difference does it make, it happened. If Grandma was here, she'd say: 'Spazieren... Go spazieren!' Tokio, Kioto, Paris, London, Triest, Berlin...“

Die Aufforderung zum Spaziergehen erinnert an Hessel und sein *Spazieren in Berlin* aus dem Jahr 1929. Darin beschreibt Hessel das Flanieren als das Vergnügen „langsam durch belebte Straßen zu gehen“. Für ihn ist das Schlendern durch die Straßen reiner Selbstzweck im Gegensatz zur Hast des alltäglichen Lebens. Auch der „Erste Blick“ eines Kindes und damit ein unverfälschtes unmittelbares Sehen, bei dem vor allem die unwichtigen Randerscheinungen des Stadtlebens interessant sind, taucht bei Hessel auf. (Vgl. Goebel, 2001, S. 13)

Walter Benjamin entwickelte die Figur des Flaneurs als Interpret der Bilder der Warengesellschaft. In sich verbindet er die Rezeption der überlieferten Versprechen der Vergangenheit mit einer Fortschrittshoffnung. (Vgl. Eckardt, 2009, S. 101) Für Benjamin ist der Flaneur - bei Wim Wenders der Engel - die Repräsentationsfigur schlechthin, mit der die Veränderungen der Metropole beschreibbar werden. (Vgl. Goebel, 2001, S. 25) Die Engel haben nicht nur die Veränderungen der Metropole erlebt, sondern schon die Veränderungen der Welt und der Menschheit. Das Terrain der Engel sind die Schwellen zwischen den einzelnen Orten und den ihnen eingeschriebenen Zeiten. (Vgl. Benjamin zit. nach Nitsch, 1999, S. 309)

6.3.4 Stadtlandschaften und Landschaften in der Stadt

„Ich rede von Orten. PLACES. >Schauplätze<, wenn Sie so wollen. Ein einzigartig genaues deutsches Wort: Schau-Plätze! [...] Plätze, die uns zum Schauen bringen. [...] Orte haben eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf mich. Sie sind eine nicht enden wollende Quelle von >Eingebungen<, und was sie eingeben, sind die besten Gründe, einen Film zu erzählen, Geschichten nämlich, die wissen, wo sie herkommen.“ (Wenders, 2005, S. 8ff.)

Der Begriff der Stadtlandschaft ist ein von Wim Wenders geprägter Begriff. Er bezeichnet einen nicht unwesentlichen Unterschied im urbanen Geschehen. So ist für ihn Stadt vor allem ein Ort, die Stadtlandschaft vor allem ein Raum. Den Ort definiert Vogt primär durch seine emotionalen Bindungen, den Raum durch seine distanzierenden und dissoziierenden Eigenschaften. Die Betonung der Ortsgebundenheit inszeniert er mit *Der Himmel über Berlin*, aber die Priorität der Raumerfahrung gibt er auch hier nicht auf. So bleibt der jeweils aufgesuchte Ort der Stadt immer offen zum umgebenden Raum. Dadurch entsteht eine ganz besondere Spannung zwischen der Stadt als Ort und der Stadt als Raum. Diese Spannung wird in *Der Himmel über Berlin* durch eine fokussierende und eine panoramaartige Kameraperspektive erreicht.

Diese Spannung ist der Grund dafür, dass polare Qualitäten im städtischen Geschehen besonders intensiv genutzt werden, wie zum Beispiel nah und fern, weit und eng, geschlossen und offen, schnell und langsam, laut und leise. Diese Polaritäten gehen oft ineinander über. (Vgl. Vogt, 1999, S. 164)

Auch hier kann die Sequenz in der Bibliothek als Beispiel genannt werden. Wenders und Alekan inszenieren den geschlossenen Ort der Berliner Staatsbibliothek zugleich als Raumerfahrung, wodurch der Ort weit und der Raum intim wird. Beim Kameraflug zu Beginn des Films fokussiert Wenders umgekehrt den Ort der Wohnungen, die er mittels der beweglichen Kamera zugleich in den Raum der Stadt öffnet. (Vgl. Vogt, 1999, S. 165)

6.3.5 Als das Kind Kind war

„Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.
Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins.“ (Handke, 1987)

Sprache und Schrift spielen in *Der Himmel über Berlin* eine besondere Rolle. Für Wenders ist Schriftlichkeit ein komplementäres Medium zur Bildhaftigkeit der Welt, sowie ein Distanzmedium mit dem sie reflektiert und durchdrungen werden kann. Die Wortebene im Film mit ihren immer wiederkehrenden und variierenden Kinderversen hat eine distanzierende Funktion. (Vgl. Vogt, 2001, S. 699) Während des gesamten Films hört man immer wieder Phrasen des Gedichts von Peter Handke *Lied vom Kindsein*. So beginnt der Film mit einer schreibenden Hand, die einzelne Phrasen des Gedichts niederschreibt. Immer wieder werden in *Der Himmel über Berlin* das Schreiben oder das Lesen zum Thema gemacht. Dieser literarische Diskurs bringt auch die Notwendigkeit eines Erzählers mit sich. In Bezug auf die Schrift stellt die Bibliothek einen besonderen Ort in der Stadt dar, da hier dem Medium Buch eine filmische Referenz erwiesen wird. (Vgl. Vogt, 2001, S. 697)

Mit Handkes *Lied vom Kindsein* wird auch auf der sprachlichen Ebene eine weitere Referenz an Hessels „Ersten Blick“, die Blickweise eines Kindes, geschaffen.

Hessel hat in seinem 1929 erschienenen Text *Spazieren in Berlin* die Flanerie nicht nur als eine urbane Betätigung beschrieben, sondern auch als eine Art „Lektüre der Straße“, womit die Text-Hermeneutik auf die Ethnografie des Urbanen angewendet wird. (Vgl. Goebel, 2001, S. 14)

Als Damiel nach seiner Menschwerdung durch die Straßen Berlins geht, wird die Szene mit folgenden Versen des Gedichts kommentiert: „Als das Kind Kind war hatte es auf jedem Berg die Sehnsucht nach dem immer höheren Berg. Und in jeder Stadt die Sehnsucht nach der noch größeren Stadt. Und das ist immer noch so.“ Seine Mutation von einem Engel zu einem Menschen kann gleich gesetzt werden mit der Mutation vom Gedanken zur Sprache. (Vgl. Thomsen, 1999, S. 68)

Die große Bedeutung des Kindes in *Der Himmel über Berlin* kann als Aufforderung verstanden werden, konventionelles Lesen und Sehen abzulehnen und sich zu öffnen für eine neue kindliche Herangehensweise. Außerdem steht das Kind für eine endliche Geschichte im Gegensatz zu den Engeln, welche eine unendliche Position im Universum einnehmen. (Vgl. Thomsen, 1999, S. 67)

6.3.6 Die Stadt als Akteur

In *Der Himmel über Berlin* erzählt Wenders zwei Geschichten: die Geschichte der Stadt Berlin und ihren Bewohnern, von ihrer Entstehung, der Zeit des Zweiten Weltkriegs und der damaligen Gegenwart einer geteilten Stadt. Dieses Porträt Berlins ist verwoben mit der Liebesgeschichte des Engels Damiel und der Zirkusakrobatin Marion, für welche Damiel seine geistige Existenz gegen eine menschliche tauscht. (Vgl. Vogt, 2001, S. 694f.)

Die Engel können überall anwesend sein und zeigen so dem Zuschauer die Stadt Berlin. Sie hören die Gedanken ihrer Bewohner und machen so auch die „innere“ Stadt zugänglich. Durch die Figuren der Engel, eine durch die Stadt schwebende Kamera, sowie durch Musik, Montage und Schnitt, schafft es Wenders unbekannte und so noch nie wahrgenommene Bereiche des Lebens in der Stadt sichtbar zu machen. Mit seiner vollkommen neuen Art der Stadt zu begegnen, schrieb er Filmgeschichte. (Vgl. Vogt, 2001, S. 695)

Eine weitere Möglichkeit die Stadt zum Akteur werden zu lassen, ist die Einbindung von dokumentarischem Material. So bekommt man Einblick in das Alltagsleben und in die Geschichte der Menschen. Dabei fungiert das Kino als kollektives Gedächtnis. Wenders zitiert in *Der Himmel über Berlin* bereits niedergeschriebene oder fotografierte Realität.

In der Staatsbibliothek blättert Homer in einem Fotoband. Auf einer „historischen“ Autofahrt von Engel Cassiel durch Berlin, wird Dokumentationsmaterial einmontiert, das die zerstörte Stadt des Zweiten Weltkriegs zeigt. Die Fahrt endet am Set eines Films, der den Nationalsozialismus thematisiert. Auf diese Weise werden Vergangenheit und Gegenwart der Stadt miteinander verbunden. Die Erinnerungen und Gedankenstimmen in der Bibliothek sowie das dokumentarische Material während der Autofahrt fügen unterschiedliche Splitter des städtisch-geschichtlichen Lebens zusammen. (Vgl. Vogt, 2001, S. 697)

Der Himmel über Berlin ist ein filmisches Plädoyer für die Stadt. Wenders thematisiert sowohl die Probleme des Urbanen, erkennt aber auch ihr Potential. „Die implizit überall durchschimmernde Forderung nach einer liebevollen Wahrnehmung der Stadt (eine Mischung aus kindlich naivem, direktem und allumfassendem Blick) wird dabei als Form einer filmischen Stadtreinigung angeboten.“ (Vogt, 2001, S. 699)

„Heute ist der Film eine Art historisches Dokument von einem Ort, der verschwunden ist, den es nicht mehr gibt. Eine neue Stadt breitet sich jetzt unter einem Himmel aus. Ich glaube nicht, dass irgendein Dokumentarfilm diesem Berlin der Achtziger Jahre hätte so gerecht werden können, wie unser Filmgedicht, [...]“ (Wenders, 2005, S. 15)

6.3.7 Der Film im Film

Mit dem Film der in *Der Himmel über Berlin* gedreht wird und in welchem Peter Falk eine Rolle spielt, verarbeitet Wenders die nationalsozialistische Vergangenheit der Stadt Berlin. Die Engel Daniel und Cassiel beobachten die Dreharbeiten. Wenders arrangiert in diesem Film im Film Statisten, SS-Soldaten, Frauen und Männer mit Judenstern. Die Gedankenstimmen der letzteren deuten die Erinnerung und die Sicht der Opfer an. So hört man sie in deutscher, englischer und hebräischer Sprache denken: „Es wird sich nichts ändern“. Aber man hört auch die Stimmen der Täter. (Vgl. Vogt, 2001, S. 698)

Mit dem Film im Film betont Wenders den Film als ein Produkt der Großstadt. (Vgl. Bruno, 2008, S. 14) So verkörpert er unter anderem durch seine Struktur medialen Erzählens Urbanität. (Vgl. Hicketier, 1999, S. 187)

“Film ist eine städtische Kultur. [...] Das Kino und die Städte sind gemeinsam gewachsen und sind gemeinsam erwachsen geworden. Der Film ist Zeuge jener Entwicklungen, in deren Verlauf die gemächlichen Städte der Jahrhundertwende zu den berstenden und hektischen Millionenstädten von heute wurden. [...] Das Kino ist der adäquate Spiegel der Städte des 20. Jahrhunderts und der Menschen, die in diesen Städten leben. Filme sind, mehr als andere Künste, historische Dokumente unserer Zeit.“ (Wenders, 2005, S. 4)

Wenders und sein Kameramann Henri Alekan thematisieren die Möglichkeiten des Kinos angesichts der filmisch konstruierten Stadt. (Vgl. Vogt, 1999, S. 174) Mit Methoden, die nur der Film ermöglicht wie dem Kameraflug oder „durch Wände gehen“, machen sie den städtischen Raum für den Zuschauer erfahrbar. Durch die Engel, deren Augen und Ohren Kamera und Mikrofon sind, zeigt der Film Details der Stadt und ihrer Menschen, die sonst dem Zuschauer verwehrt bleiben.

Wenders spricht vom Kino als „siebte Kunst“:

„Diese siebte Kunst [...] vermag wie keine andere, das Wesen der Dinge zu erfassen, das Klima und die Strömungen ihrer Zeit einzufangen und ihre Hoffnungen, Ängste und Wünsche in einer allgemein verständlichen Sprache zu artikulieren. Das Kino ist auch Unterhaltung, und >Unterhaltung< ist das Stadt-Bedürfnis par excellence: Die Stadt MUSSTE das Kino erfinden, um sich nicht zu Tode zu langweilen. Das Kino gehört in die Stadt und es reflektiert die Stadt.“ (Wenders, 2005, S. 4)

Der Himmel über Berlin verfügt über drei Sichtweisen: die Sichtweise von Außen (die Engel), die Sichtweise von Innen (die Gedankenstimmen der anonymen Menschen) und die Sichtweise von Dazwischen. Zu letzterer gehören die Beschwörungen der Kindheit, die inneren Monologe von Marion und die Geräusche der Stadt, der Menschenmassen oder des Verkehrs. Die beiden Engel Damiel und Cassiel fungieren als Erzähler von Außerhalb, in diesem speziellen Fall von Oben. Sie sind nicht Teil der menschlichen Geschichte. Sie können wie die Kamera reale und spirituelle Momente der Menschen sammeln. (Vgl. Thomsen, 1999, S. 74)

Weitere Verweise auf das Medium Film sind der Wechsel zwischen Schwarz/Weiß- und Farbaufnahmen. Wie in der Entstehungsgeschichte des Films sind die Bilder zuerst fast ausschließlich in Schwarz/Weiß und wechseln erst später in Farbe. Versteckt im Abspann findet sich ebenfalls ein Verweis auf den Film und ihre bedeutenden Regisseure: „Dedicated to all the former angels, but especially to Yasujiro, Francois and Andrej“. Gemeint sind hier die großen Filmemacher Ozu, Truffaut und Tarkovskij. (Vgl. Kyndrup, 1999, S. 84)

6.3.8 Der homerische Erzähler und die Suche nach dem Potsdamer Platz

„...it is proven that for Albert Einstein in 1916 the Potsdamer Platz precisely described a point in Central Europe with a name on this ‘fixed body that is earth’, slightly shifted in the east, in the quadrant P on the map of Berlin, and served to establish the relationship between the square and the cloud floating above it, to make comprehensible and also verify ‘the Specific and the General Theory of Relativity’. One could reflect on the fact that we live in a four-dimensional continuum in which time plays the same role as length, breadth and depth...“. (Handke/Wenders zitiert nach Biswas/Zwoch, 2000, S. 176)

Homer – gespielt von Curt Bois – wird uns als Fremder, fast unsichtbarer alter Mann, vorgestellt. Nur die Engel bemerken ihn. Er steht in Verbindung mit dem Tod, der Geschichte der Menschheit und seiner eigenen persönlichen Geschichte. Durch seine Figur als Geschichtenerzähler bekommt der Film eine poetische Note. Wenders setzt ihn als Verbindungsstück zwischen den Bildern von heute mit der Vergangenheit ein. (Vgl. Thomsen, 1999, S. 73) Er betont ständig wie wichtig Geschichtenerzählen ist oder dass historische Geschichte erzählt wird, damit man sich erinnert. (Vgl. Kyndrup, 1999, S. 87)

Wim Wenders zeigt seinem ewigen Erzähler Homer die Stelle, an der bis Februar/März 1945 die Bombenabwürfe den alten Potsdamer Platz zum Verschwinden gebracht haben. (Vgl. Vogt, 2001, S. 13) Dieser liegt nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs brach und ist der wildwuchernden Natur überlassen. Dieser landschaftliche Naturrest hat jedoch nicht die Rolle eines idealisierten Urzustands. Er steht sinnbildlich für menschliche Fremdheit und geschichtliches Versagen. Während der ewige Erzähler Homer, beobachtet und belauscht vom Engel Cassiel, über den kriegszerstörten Platz wandert, erzählt er dessen Geschichte: „Das war ein belebter Platz! Straßenbahnen, Omnibusse mit Pferden und zwei Autos, meines und das vom Schokoladen-Hamann. Das Kaufhaus Wertheim war auch hier...“ Doch jetzt kann er den Potsdamer Platz, wie er ihn kannte, nicht wiederfinden. (Vgl. Vogt, 2001, S. 698)

Zur Zeit der Film-Gegenwart versucht Curt Bois alias Homer verzweifelt seine Erinnerungen mit der Wüste in Einklang zu bringen, die er am Potsdamer Platz vorfand. Aber er kann sich daran erinnern, wie es hier einmal ausgesehen hat und wie er als einer der ersten dort mit seinem eigenen Auto gefahren ist und im Café gesessen ist. Im Berlin der Zwanziger Jahre war der Potsdamer Platz der belebteste Platz Europas. Als Homer sich in den Achtzigern nun dort umsieht, ist davon nichts mehr übrig. Der Platz den er kannte, ist jetzt einfach verschwunden und einem Brachland gewichen. Dieses Brachland wurde in den 80ern schließlich auch noch mit einer Mauer durchzogen. (Vgl. Wenders, 2005, S. 45)

Der Potsdamer Platz ist wie eine Insel, eine Peripherie im Stadtzentrum. (Vgl. Biswas/Zwoch, 2000, S. 177)

„Die dergestalt immer neu konstruierbaren filmischen Identitäten, Kontinuitäten und Diskontinuitäten lassen sich an einer für Berlin besonders markant gewordenen Topografie rekonstruieren – an der Real- und Film-Geschichte des Potsdamer Platzes, der in so vielen Fällen Drehort war und ist.“ (Vogt, 2001, S. 13)

Curt Bois als ewiger und immer aufs Neue beginnender Erzähler Homer verkörpert den begrenzten historischen Aspekt einer Zeit. Die Engel hingegen überblicken die Zeit in ihrer Unermesslichkeit. Auf diese Weise verbindet Wenders die Gegenwart der Stadt mit ihrem historischen und mythischen Kontext. (Vgl. Vogt, 2001, S. 698)

Curt Bois selbst verkörpert wie kaum ein anderer Schauspieler die Geschichte der Stadt Berlin. So wurde er 1901 dort geboren, war Theater- und Filmschauspieler und führte selbst Regie. Nach einigen Jahren im Exil in den USA kehrte er 1950 nach Ost-Berlin zurück und gehörte zum Ensemble der DEFA. Aufgrund mangelnder Rollenangebote übersiedelte er nach West-Berlin und hatte viele Rollen in Film, Fernsehen und Theater. 1991 ist Bois in Berlin gestorben. (Vgl. Vogt, 2001, S. 692)

6.3.9 Raum, Zeit und Erinnerung

Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* formuliert, dass sich der Raum unter der Großaufnahme dehnt. (Vgl. Benjamin, 2011, S. 107) Damit bezieht er sich darauf, dass die Kamera ein von unserer alltäglichen Wahrnehmung abweichendes Bild des Raums bereitstellt, indem sie den gewählten Ausschnitt vergrößert. Er sieht als Stärke des Films die Möglichkeit etwas von der Realität sichtbar werden zu lassen, das dem bloßen Auge verborgen bleibt. Dabei ist die Kamera die vermittelnde Instanz, die Unsichtbares sichtbar macht. (Vgl. Khouloki, 2007, S. 24)

Benjamin betont, dass der Raum durch die Zerstückelung der Wahrnehmung der Erinnerung anschaubar wird. Er bedauert den Verlust der Erinnerung an die unsinnliche Erfahrung der Moderne. Erinnern ist für ihn ein bewusst steuerbarer Prozess und die Stadt unterstützt diesen Vorgang, denn der Erinnerungsprozess wird durch das Evozieren von Bildern anhand erinnerungstragender Gegenstände gefördert. (Vgl. Benjamin, 1971 zit. nach Eckardt, 2009, S. 100f.)

Wim Wenders wirkt wie ein Erbe dieser cineästhetischen Philosophie. So zeigt er nicht nur den Himmel über der Stadt Berlin, sondern erreicht auch den städtischen Boden. Er erzählt mit dem Film die Geschichte Deutschlands und schafft ein Andenken an historische Ereignisse, die sich in den Ruinen und Plätzen der Stadt, ihren Menschen und Gedanken, eingeschrieben haben. (Vgl. Thomsen, 1999, S. 70f.)

Die Geschichte in ihren verschiedenen Facetten und das Erinnern an diese nimmt in *Der Himmel über Berlin* eine bedeutende Rolle ein.

„Städte erzählen keine Geschichten. Aber sie können etwas über GESCHICHTE erzählen. Städte können ihre Geschichte in sich tragen und können sie zeigen, sie können sie sichtbar machen, oder sie können sie verbergen. Sie können Augen öffnen, so wie Filme, oder sie können sie schließen. Sie können aussagen, oder sie können die Fantasie nähren.“ (Wenders, 2005, S. 5)

Dazu gehören die Engel, die als überirdische Wesen keine eigene Geschichte innehaben. Sie erzählen aber von der Geschichte der Menschheit bis hin zur Gegenwart. Homer erzählt von der Vergangenheit, der Geschichte Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. Die Erinnerungen der Statisten am Filmset und die einmontierten dokumentarischen Aufnahmen erzählen ebenfalls von der NS-Zeit.

Homer als Erzähler der deutschen Geschichte, damit die Erinnerung an diese nicht verloren geht, sowie der Film über die Zeit des Nationalsozialismus, sind ebenfalls Verweise auf die enorme Bedeutung der Geschichte in diesem Film. Auch die Stadt selbst erzählt mit ihren verschiedenen Orten und Denkmälern, wie der Gedächtniskirche, der Luftschutzbunker oder der Berliner Mauer, von ihrer Geschichte. Es sind Orte der Erinnerung. Besonders die leeren Plätze, die Niemandsländer wie etwa der Potsdamer Platz, sind wahre Orte der Erinnerung. Ihre Erinnerung und ihre Geschichte haben diesen Platz entstehen lassen. (Vgl. Kolstrup, 1999, S. 118)

Wim Wenders betont die Bedeutung dieser Niemandsländer:

„Als ich *Der Himmel über Berlin* drehte, bemerkte ich, dass ich stets diese leeren Flächen suchte, diese Niemandsländer. Ich hatte das Gefühl, diese Stadt kann sich viel besser durch ihre leeren Stellen definieren als durch ihre vollen. [...] Berlin hat viele leere Flächen. [...] Diese leeren Flächen sind die Wunden, und ich mag die Stadt aufgrund ihrer Wunden. Sie vermitteln Geschichte besser als jedes Geschichtsbuch oder Dokument.“ (Wenders, 2005, S. 5)

Auch die Imbissbuden haben in Wenders Film eine besondere Rolle. Sie stehen meist am Rand solcher Niemandsländer, sind isoliert und die einzigen Plätze mit Menschen. Hier trifft der ehemalige Engel Peter Falk die drei anderen Protagonisten: Damiel, Cassiel und Marion. Die Imbissbude ist auch Schauplatz, wenn Damiel seine neue menschliche Existenz wirklich realisiert. (Vgl. Kolstrup, 1999, S. 121)

Die Bibliothek ist der Ort der Erinnerung par excellence. Hier ist nicht nur die Erinnerung der Berliner Vergangenheit gesammelt, sondern jede Erinnerung. (Vgl. Kolstrup, 1999, S. 121)

Die Engel können durch Zeit und Raum wandern. So haben Zeit, Raum und Identität keine Grenzen und Auswirkungen für sie. (Vgl. Kau, 1999, S. 106) Sie existieren unendlich, während das menschliche Dasein und damit auch die menschliche Geschichte endlich sind. Die Welt, die sie sehen, ist nur Schwarz und Weiß, weil sie keine sinnlichen Erfahrungen machen können. Diese sind den Menschen vorbehalten und erscheinen in Farbe. Mit diesem filmischen Mittel wird nicht nur zwischen der Sichtweise der Engel und der Menschen unterschieden, sondern auch zwischen unsterblicher Existenz und dem zeitlich begrenzten Menschsein. (Vgl. Kau, 1999, S. 109)

Damiel gibt diese Ewigkeit für ein reales Leben mit zeitlichen und räumlichen Grenzen auf. Er will nicht mehr „nur geistig leben“, wo „Zeit und Raum ohne Anfang und Ende“ ist. (Vgl. Kau, 1999, S. 112) Darum ist er nun in der Position zu behaupten: „Ich weiss jetzt, was kein Engel weiss.“

6.4 Conclusio

Mit *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* und *Der Himmel über Berlin* waren zwei Filme Untersuchungsgegenstand, die dem Thema dieser Diplomarbeit mehr als gerecht werden. Sie gelten als beispielhaft für die Darstellung urbanen Raums im deutschen Film. Mithilfe der Filmanalyse ist es möglich die Strukturen der Filme und die charakteristischen Merkmale herauszuarbeiten sowie neue Erkenntnisse zu sammeln. (Vgl. Hickethier, 2012, S. 27) Da Filme und ihre Inhalte von Menschen unterschiedlich wahrgenommen und interpretiert werden (Vgl. Winter, 1992, S. 71) ist auch die vorliegende Arbeit eine subjektive Ansicht. Ziel dieser Arbeit war es nicht, sämtliche Bedeutungsebenen der Filme herauszuarbeiten, sondern Aspekte die sich mit der Fragestellung nach der Darstellung des urbanen Raums befassen und diese mit der Theorie zu Raum, Film und Stadt in Verbindung zu bringen und zu interpretieren. Dabei sind auch bereits vorhandene Filmanalysen von *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* und *Der Himmel über Berlin*, sowie Aussagen der beiden Filmemacher Alexander Kluge und Wim Wenders, in die Arbeit miteinbezogen worden.

In beiden Filmen wird die Stadt selbst zum Akteur. Durch die Art und Weise der Montage, durch die Sequenzbildung, durch die Vermischung von dokumentarischen mit fiktiven Elementen wird die Stadt selbst zum Mittelpunkt der Handlung. Die Stadt zeigt sich in beiden Werken nicht nur in ihren äußeren Strukturen, sondern auch in ihren inneren, die nach Kluge „in unsern Nerven, Gefühlen, Kenntnissen steckt.“ (Kluge, 1985, S. 110). Während *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* einen eher kritischen Blick auf die Filmgegenwart wirft, ist der Blick auf die Stadt in *Der Himmel über Berlin* ein liebevoller. Beide Filme thematisieren die deutsche Geschichte in ihren verschiedenen Abschnitten, vom Zweiten Weltkrieg bis hin zu einem geteilten Deutschland.

Sowohl Kluge als auch Wenders zeigen die Menschen der Stadt, wie diese den urbanen Raum nutzen und zu ihrem eigenen machen. Für die Beobachtung der urbanen Vorgänge sind in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* die beiden Frauen Inge Maier und Rita Müller-Eisert zuständig und fügen noch eine weibliche Perspektive hinzu. In *Der Himmel über Berlin* beobachten die Engel Daniel und Cassiel das städtische Treiben und ihre Menschen. Kluge lässt seine Frauen durch die Stadt flanieren und driften. Bei Wenders flanieren die Engel nicht nur durch Berlin, sie gleiten hindurch und darüber hinweg. Die Hauptfiguren in beiden Filmen sammeln so ihre städtischen Realitätsdetails und sehnen sich dabei nach sinnlichen Erfahrungen. Während diese in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* nicht in der anonymen und distanzierten modernen Großstadt zu finden sind, sind diese für Engel Daniel nur in der Stadt und als Mensch möglich.

Beide Filme befassen sich mit dem von Michel Foucault geprägten Begriff der Heterotopie. Bei Kluge lässt sich die gesamte Stadt Frankfurt als Heterotopie betrachten, da er diese durch eine weitgehende Geschlossenheit darstellt. Wenders stellt seine Stadt Berlin hingegen als offenen, durch den Himmel geeinten Raum, dar. Bei ihm ist die Heterotopie der Zeit, in der Rolle der Berliner Staatsbibliothek, von großer Bedeutung. Sie hortet die Zeit und die Geschichte und ist der Versammlungsort der Engel.

Beide Regisseure schaffen in ihren Filmen ein gemischtes Gelände aus Stadt und Geschichte: „Stadt als konkrete Erfahrungs-RaumZeit, Geschichte als erzählter Erinnerungs-ZeitRaum.“ (Vogt, 1990, S. 135) Sowohl für Kluge als auch für Wenders ist die filmische Stadt durch Raum und Distanz geprägt. Kluge spricht in diesem Fall vom Städtischen Gelände, Wenders von Stadtlandschaften. Beiden geht es um die Erfahrung der Stadt nicht nur als Ort, sondern vor allem als Raum. (Vgl. Vogt, 1999, S. 164) Um die Stadt als Raum erfahrbar zu machen, nutzen sowohl Kluge als auch Wenders die Kamera als vermittelnde Instanz.

In beiden Filmen dringt diese in Bereiche vor, die dem Zuschauer in der Realität verborgen bleiben. Zusätzlich wird sowohl in *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* und *Der Himmel über Berlin* dem Film als ein städtisches Medium Tribut gezollt. Verweise wie der Mond auf schwarzem Hintergrund, der einer sich nicht schließenden Kreisblende ähnelt, in Kluges Film oder der Film im Film bei Wenders, sprechen für den Film als Produkt der Großstadt. Kluge lässt in seinem Film die öffentlichen Ereignisse sprechen und verzichtet weitgehend auf einen Kommentar. Er geht von einer sinnlichen Mitarbeit der Zuschauer aus, die die Bilder mit ihren eigenen Erfahrungen aufladen und so den Film mitproduzieren. Im Gegensatz dazu nimmt bei Wenders die Off-Stimme eine Art Erzählerrolle ein. Sie rezitiert zu den Filmbildern Peter Handkes Gedicht *Als das Kind Kind war* und bringt somit auch noch einen literarischen Diskurs in den Film ein.

Sowohl Alexander Kluge als auch Wim Wenders ist es gelungen mit ihren Filmen, die Großstadt zum Hauptakteur zu machen. Sie ist in beiden Filmen eine dramatisch und dramaturgisch wichtige Figur und bestimmt das Geschehen mit, anstatt nur als Kulisse zu fungieren. Sie tragen mit ihren Filmbildern zu einer veränderten Wahrnehmung der Stadt bei.

„Eine Straße oder eine Häuserfront oder ein Berg oder eine Brücke oder ein Fluß oder was auch immer sind mehr als ein >Hintergrund<. Auch sie besitzen eine Geschichte, eine >Persönlichkeit<, eine Identität, die es ernst zu nehmen gilt. Sie beeinflussen die menschlichen Charaktere, die vor diesem Hintergrund leben, sie rufen eine Stimmung hervor, ein Gefühl für Zeit, eine bestimmte Emotion. Sie können hässlich oder schön sein, alt oder jung. Aber sie sind mit Sicherheit >präsent<, und gerade für einen Schauspieler ist dies das einzige was zählt. Sie haben es verdient, ernst genommen zu werden.“ (Wenders, 2005, S. 4)

7 QUELLENVERZEICHNIS

Abbas, Ackbar: Cinema, the City and the Cinematic. In: Krause, Linda/Petro, Patrice : *Global Cities. Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003. S. 142-156.

AlSayyad, Nezar: *Cinematic Urbanism. A History oft he Modern from Reel to Real*. New York/London: Routledge, 2006.

Andersen, Thom: *Los Angeles. Eine Stadt im Film. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums, 5. Oktober bis 5. November 2008. Eine Publikation der Viennale*. Astrid Ofner und Claudia Siefen (Hg.). Wien: Schüren Verlag, 2008.

Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

Augé, Marc: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994.

Bahrdt, Hans-Paul: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau*. Herausgegeben von Ulfert Herlyn, 2. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

Balázs, Belá: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus Verlag, 1972.

Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. 3. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.

Ballhausen, Thomas/Fischer, Julia/Krenn, Günter: Cinematic Cities. Stadt im Film. In: *dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* (30), Jänner-März 2008. S. 5-6.

Barber, Stephen: *Projected Cities. Cinema and Urban Space*. London: Reaktion Books, 2002.

Barthes, Roland: Semiotik und Urbanismus. In: Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 287-294.

Baudrillard, Jean: *Amerika*. München: Matthes & Seitz Verlag, 1987.

Bauman, Zygmunt: *Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit*. Hamburg: Hamburger Edition HIS Verlag, 2008.

Bauman, Zygmunt: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*. Hamburg: Hamburger Edition, 2007.

- Bazin, André: *Was ist Film?* Herausgegeben von Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag, 2004.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften V 2*, herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 100-113.
- Bickermann, Daniel (Hg.): *Wim Wenders A Sense of Place. Texte und Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
- Biswas, Ramesh K. (Hg.): *Metropolis Now!* Wien: Springer Verlag, 2000.
- Biswas, Ramesh K.: A State of Mind. In: Biswas, Ramesh K. (Hg.): *Metropolis Now!* Wien: Springer Verlag, 2000. S. 4-9.
- Biswas, Ramesh K./Zwoch, Felix: Berlin. Potsdamer Platz and Beyond. In: Biswas, Ramesh K. (Hg.): *Metropolis Now!* Wien: Springer Verlag, 2000. S. 168-179.
- Brooker, Peter: *Modernity and Metropolis. Writing, Film and Urban Formations*. New York: Palgrave, 2002.
- Bruno, Giuliana: City Views: The Voyage of Film Images. In: Clarke, David B. (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York: Routledge, 1997. S. 46-58.
- Bruno, Giuliana: Haptic Space: Film and the Geography of Modernity. In: *Visualizing the City*. London and New York: Routledge, 2007. S. 13-30.
- Bruno, Giuliana: Motion and Emotion: Film and the Urban Fabric. In: Webber, Andrew/Wilson, Emma (Hg.): *Cities in Transition. The moving image and the modern metropolis*. London/New York: Wallflower Press, 2008. S. 14-28.
- Burkert, Walter: Konstruktion des Raumes und räumliche Kategorien im griechischen Denken. In: Reichert, Dagmar (Hg.): *Räumliches Denken*. Zürcher Hochschulforum Band 25. Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 1996. S. 57-87.
- Castells, Manuel: *The City and the Grassroots. A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983.

Castells, Manuel: *Das Informationszeitalter II. Wirtschaft Gesellschaft Kultur. Die Macht der Identität*. Opladen: Leske + Budrich, 2002.

Christians, Heiko: Landschaftlicher Raum: Natur und Heterotopie. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 250-265.

Clarke, David B. (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York: Routledge, 1997.

Clarke, David B.: Introduction, previewing the cinematic city. In: Clarke, David B. (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York: Routledge, 1997. S. 1-18.

Coverley, Merlin: *Psychogeography*. Großbritannien: Pocket Essentials, 2010.

Dear, Michael J.: *The postmodern urban condition*. Oxford: Blackwell, 2000.

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve Verlag, 1988.

De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 343-353.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

Despoix, Philippe: Zwischen urbaner Ethnographie und Heuristik des Films. Kracauers kinematographischer Blick auf die Stadt. In: Holste, Christine (Hg.): *Siegfried Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2006. S. 63-80.

Diken, Bülent / Laustsen, Carsten B.: Zones of Indistinction. Security, Terror und Bare Life. In: *Space and Culture* 5. 2002. S. 290-307.

Döring, Jörg: Spatial Turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 90-99.

Döring, Jörg/Thielmann, Tristan: Einleitung: Was lesen wir im Raume? Der Spatial turn und das geheime Wissen der Geographen. In: Döring, Jörg/Thielmann, Tristan: *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. S. 7-49.

Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Eckardt, Frank: *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Leipzig: Reclam Verlag, 1988.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag, 2007.

Faulstich, Werner: *Die Filminterpretation*. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 1988.

Flusser, Vilém: Raum und Zeit aus städtischer Sicht. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 19-24.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 317-329.

Fröhlich, Hellmut: *Das neue Bild der Stadt, Filmische Stadtbilder und alltägliche Raumvorstellungen im Dialog*. Erdkundliches Wissen, Schriftenreihe für Forschung und Praxis. Hg. v. Martin Coy, Anton Escher, Thomas Krings, Band 142. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.

Gilloch, Graeme: *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1996.

Goebel, Rolf J.: *Benjamin heute – Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*. München: Iudicium Verlag, 2001.

Günzel, Stephan: Philosophie. In: Kessl, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer, Susanne / Frey, Oliver (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS-Verlag, 2005. S. 89-110.

Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Günzel, Stephan: Raum – Topographie – Topologie. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 13-29.

Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010.

Halbmayer, Ernst / Mader, Elke (Hg.): *Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004.

Halbmayer, Ernst / Mader, Elke: Kultur, Raum und Landschaft in Zeiten der Globalisierung. Zur Einleitung. In: Halbmayer, Ernst / Mader, Elke (Hg.): *Kultur, Raum, Landschaft. Zur Bedeutung des Raumes in Zeiten der Globalität*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag, 2004. S. 7-20.

Harvey, David: *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA & Oxford UK: Blackwell Publishers, 1990.

Harvey, David: Geld, Zeit, Raum und die Stadt. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 149-168.

Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011.

Häußermann, Hartmut et al. (Hg.): *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991.

Hay, James: Piecing Together What Remains of the Cinematic City. In: Clarke, David B. (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York: Routledge, 1997. S. 209-229.

Hellmann, Claudia/Weber-Hof, Claudine: *Locations. Städte der Welt im Film*. München: C. J. Bucher Verlag, 2005.

Hellmann, Kai-Uwe/Zurstiege, Guido (Hg.): *Räume des Konsums*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008.

Hickethier, Knut: Filmische Großstadterfahrung im neueren deutschen Film. In: Schenk, Irmbert: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*. Marburg: Schüren Verlag, 1999. S. 186-200.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 3., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001.

Holste, Christine (Hg.): *Siegfried Kracauers Blick. Anstöße zu einer Ethnographie des Städtischen*. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts, 2006.

Kajetzke, Laura/Schroer, Markus: Sozialer Raum: Verräumlichung. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 192-203.

Kau, Edvin: „Warum bin ich hier und nicht dort?“ A view on a vision in Wenders's *Der Himmel über Berlin*. In: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies* (8), Dezember 1999. S. 101-114.

Keiller, Patrick: Urban Space and Early Film. In: Webber, Andrew/Wilson, Emma (Hg.): *Cities in Transition. The moving image and the modern metropolis*. London/New York: Wallflower Press, 2008. S. 29-39.

Kessl, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer, Susanne / Frey, Oliver (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS-Verlag, 2005.

Khouloki, Rayd: *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer GbR, 2007.

Kluge, Alexander: *Der Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit. Das Drehbuch zum Film*. Frankfurt am Main: Syndikat/EVA, 1985.

Kluge, Alexander: Unmittelbare Berührung von Realität mit Spielhandlung. In: *Booklet zur DVD „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod & Der starke Ferdinand*. München: Edition filmuseum 23.

Koetter, Fred/Rowe, Colin: *Collage City*. Basel/Boston/Stuttgart: Birkhäuser Verlag, 1984.

Kolstrup, Søren: Wings of Desire: Space, Memory and Identity. In: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies* (8), Dezember 1999. S. 115-124.

Korte, Helmut: *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2010.

Krämer-Badoni, Thomas: Die Stadt als sozialwissenschaftlicher Gegenstand. In: Häußermann, Hartmut et al. (Hg.): *Stadt und Raum. Soziologische Analysen*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1991. S. 1-29.

Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908, Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.

Krause, Linda/Petro, Patrice: *Global Cities. Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.

Krause, Linda/Petro, Patrice: Introduction. In: Krause, Linda/Petro, Patrice : *Global Cities. Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003. S. 1-11.

Kuna, Kathrin: Jenseits von Eden – Berlins filmische Bezirke. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung (30), Jänner-März 2008. S. 28-32.

Kyndrup, Morten: Like a Film, Like a Child. Knowledge and Being in Wings of Desire. In: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies* (8), Dezember 1999. S. 79-90.

Läpple, Dieter: Gesellschaftszentriertes Raumkonzept. Zur Überwindung von physikalisch-mathematischen Raumauffassungen in der Gesellschaftsanalyse. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 35-46.

Lapsley, Rob: Mainly in Cities and at Night: Some Notes on Cities an Film. In: Clarke, David B. (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York: Routledge, 1997. S. 186-208.

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raums. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 330-342.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Briefwechsel mit Samuel Clarke (1715/1716). In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 58-73.

Lingensa, Annemone: Ein urbaner Mythos: Frühes Kino, Modernisierung und Urbanisierung in Deutschland, 1895-1914. In: *dérive*. Zeitschrift für Stadtforschung (30), Jänner-März 2008. S. 7-11.

Lippuner, Roland/Lossau, Julia: Kritik der Raumkehren. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 110-119.

Löw, Martina / Sturm, Gabriele: Raumsoziologie. In: Kessl, Fabian / Reutlinger, Christian / Maurer, Susanne / Frey, Oliver (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: VS-Verlag, 2005. S. 31-48.

Löw, Martina/Steets, Silke/Stoetzer, Sergej: *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 2007.

Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. Braunschweig/Wiesbaden: Friedr. Vieweg & Sohn, 2. Auflage, 1989.

Lynch, Kevin: Das Bild der Stadt. In: Hauser, Susanne / Kamleithner, Christa / Meyer, Roland (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd. 1: Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 258-268.

Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999.

Majchrzak, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*. Bochumer Studien zur Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1989.

Marcus, Alan / Neumann, Dietrich (Hg.): *Visualizing the City*. London and New York: Routledge, 2007.

Marcus, Alan / Neumann, Dietrich (Hg.): Introduction: Visualizing the City. In: *Visualizing the City*. London and New York: Routledge, 2007. S. 1-9.

Mazierska, Ewa/Rascaroli, Laura: *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema*. London/New York: I. B. Tauris, 2003.

Mennel, Barbara: *Cities and Cinema. Critical Introductions to Urbanism and the City*. London/New York: Routledge, 2008.

Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK Verlag, 2008.

Möbius, Hanno / Vogt, Guntram: *Drehort Stadt, Das Thema „Großstadt“ im deutschen Film*. Marburg: Hitzeroth, 1990.

Mumford, Lewis: *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*. Teufen: Verlag Arthur Niggli, 1961.

Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino*. Herausgegeben von Jörg Schweinitz. Wien: SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, 1996.

Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999.

Nitsch, Wolfram: Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart. In: Mahler, Andreas (Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1999. S. 305-321.

Noack, Konstanze/Oevermann, Heike: Urbaner Raum: Platz – Stadt – Agglomeration. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 266-279.

Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 60-76.

Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1993.

Penz, Francois/Lu, Andong (Hg.): *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2011.

Penz, Francois/Lu, Andong: Introduction: What is Urban Cinematics? In: Penz, Francois/Lu, Andong (Hg.): *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2011. S. 7-19.

Reichert, Dagmar (Hg.): *Räumliches Denken*. Zürcher Hochschulforum Band 25. Zürich: vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, 1996.

Rohmer, Eric: Film, eine Kunst der Raumorganisation. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 515-528.

Schenk, Irmbert: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*. Marburg: Schüren Verlag, 1999.

Schroer, Markus: *Räume, Orte, Grenzen: auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. 4. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012.

Schulte, Christian (Hg.): *Alexander Kluge. In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. 3. Auflage. Berlin: Vorwerk 8, 2011.

Shiel, Mark / Fitzmaurice, Tony (Hg.): *Screening the City*. London: Verso, 2003.

Shiel, Mark: Cinema and the City in History and Theory. In: Shiel, Mark / Fitzmaurice, Tony: *Screening the City*. London: Verso, 2003. S. 1-19.

Simmel, Georg: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band 1. Herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Simmel, Georg: Soziologie des Raumes. In: Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995. S. 132-183.

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Kramme, Rüdiger/Rammstedt, Angela/Rammstedt, Otthein (Hg.): *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995. S. 116-131.

Sjöberg, Patrik: I Am Here, or, The Art of Getting Lost: Patrick Keiller an the New City Symphony. In: Penz, Francois/Lu, Andong (Hg.): *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2011. S. 43-51.

Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/New York: Verso, 1989.

Thomsen, Bodil Marie: The Interim of Sense. In: *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies* (8), Dezember 1999. S. 65-78.

Töteberg, Michael (Hg.): *Wim Wenders. Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988.

Virilio, Paul: Die Auflösung des Stadtbildes. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. S. 261-273.

Vogt, Guntram: „Durch die Augen sehen wir die Städte“ Stadtlandschaften in Filmen von Wim Wenders. In: Schenk, Irmbert: *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*. Marburg: Schüren Verlag, 1999. S. 162-185.

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

Wagner, Kirsten: Topographical Turn. In: Günzel, Stephan (Hg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010. S. 100-109.

Webber, Andrew/Wilson, Emma (Hg.): *Cities in Transition. The moving image and the modern metropolis*. London/New York: Wallflower Press, 2008.

Weigel, Sigrid: Zum „topographical turn“. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik*, Jg. 2, Heft 2, 2002. S. 151-165.

Weihsmann, Helmut: Ciné-City Strolls: Imagery, Form, Language and Meaning of the City Film. In: Penz, Francois/Lu, Andong (Hg.): *Urban Cinematics. Understanding Urban Phenomena through the Moving Image*. Bristol, UK/Chicago, USA: Intellect, 2011. S. 23-41.

Wenders, Wim: Erste Beschreibung eines recht unbeschreiblichen Films. Aus dem Treatment zu >Der Himmel über Berlin<. In: Töteberg, Michael (Hg.): *Wim Wenders. Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988. S. 93-104.

Wenders, Wim: In Defense of Places. In: Bickermann, Daniel (Hg.): *Wim Wenders A Sense of Place. Texte und Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S. 7-38.

Wenders, Wim: Wastelands. In: Bickermann, Daniel (Hg.): *Wim Wenders A Sense of Place. Texte und Interviews*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S. 39-50.

Wenders, Wim: Vorwort. In: Hellmann, Claudia / Weber-Hof, Claudine (Hg.). *Locations. Städte der Welt im Film*. München: C.J. Bucher Verlag, 2005. S. 3-5.

Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991.

Wentz, Martin: Raum und Zeit in der metropolitanen Entwicklung. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume. Die Zukunft des Städtischen*. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1991. S. 9-14.

Winter, Rainer: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz Verlag, 1992.

Zurstiege, Guido: Der Konsum dritter Orte. In: Hellmann, Kai-Uwe/Zurstiege, Guido (Hg.): *Räume des Konsums*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2008. S. 121-141.

Elektronische Quellen:

Brunner, Philipp: Neue Sachlichkeit. In: *Lexikon der Filmbegriffe*. 2012. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6135> (Zugriff am 02.12.2014)

Gassen, Heiner: Texte von Alexander Kluge und Edgar Reitz. In: Kluge, Alexander / Reitz, Edgar: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod & Der starke Ferdinand* (BRD 1974). München: Edition filmmuseum 23, CD-ROM-Bereich.

Musner, Lutz: Warum sollen die Kulturwissenschaften Stadtforschung betreiben? Zum neuen IFK Schwerpunkt "Metropolen im Wandel". Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften in *Kakanien revisited*. 2001. <http://www.kakanien.ac.at/mat/LMusner1.pdf> (Zugriff: 30.10.2014)

Uhl, Heidemarie: Metropolis. In: *Lernmodule für politische Bildung*. Demokratie-zentrum Wien. 2006. <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissensstationen/metropolis.html> (Zugriff: 30.10.2014)

Filmografie:

Kluge, Alexander: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*. Edition filmmuseum, BRD, 1974.

Wenders, Wim: *Der Himmel über Berlin*. DVD Wim Wenders Edition. Arthaus, Deutschland/Frankreich, 1987.

ABSTRACT

Stadt und Film stehen in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Die Stadt hat einen wesentlichen Beitrag zur Entstehung des Films geleistet und der Film hat mit seinen Darstellungen des Urbanen den realen Raum der Stadt beeinflusst und mitgestaltet. Trotz des Zusammenhangs von Film und Stadt ist das Verhältnis in den Filmwissenschaften bisher nur wenig beachtet worden. Besonders die Darstellung des urbanen Raums im deutschen Film findet in Theorie und Forschung kaum Niederschlag. Erst 2001 erschien mit *Die Stadt im Film – Deutsche Spielfilme 1900-2000* von Guntram Vogt ein Standardwerk, das sich dieser Thematik widmet. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung des urbanen Raums im deutschen Film von Alexander Kluge und Wim Wenders. Beide Regisseure gehören zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Films. Sie stehen für die Betrachtung der Stadt als Raum und nicht nur als Ort. Wenders prägte für diese Ansicht den Begriff der Stadtlandschaft, während Kluge hier von einem Städtischen Gelände spricht. Die Filmauswahl fiel auf *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod* von Alexander Kluge aus dem Jahr 1974 sowie auf *Der Himmel über Berlin* von Wim Wenders aus dem Jahr 1987. Beide Filme können als exemplarisch für die Darstellung urbanen Raums im deutschen Film angesehen werden. Als Methode für die Untersuchung wurde die Filmanalyse herangezogen. Das theoretische Fundament für diese Diplomarbeit bildet eine vielfältige Auseinandersetzung mit den verschiedenen Raumtheorien in den Kultur- und Filmwissenschaften, dem Phänomen der Urbanisierung und den theoretischen Konzepten zur Großstadt sowie der Wechselbeziehung von Stadt und Film, mit einem besonderen Augenmerk auf der Entwicklung des deutschen Films.

LEBENS LAUF

Daniela Seeber Bakk.phil.

BILDUNG

10/2008 – 10/2012	Bakkalaureatstudium Publizistik und Kommunikationswissenschaft Universität Wien
Seit 10/2008	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
05.12.2003 – 26.09.2004	Lehrgang „Eventmanager/-in“ bei ebam GmbH (Business Akademie für Medien, Event & Kultur)
1997-2002	Höhere Lehranstalt für Tourismus und wirtschaftl. Berufe – Ausbildungsschwerpunkt „Kulturtouristik“ 1130 Wien, Bergheidengasse 5-19
1993-1997	Gymnasium – Schule der Dominikanerinnen 1130 Wien, Schlossberggasse 17
1989-1993	Volksschule

BERUF SERFAHRUNG

Seit 15.08.2012	PR Consultant SKYunlimited, 1060 Wien
04/2012 – 07/2012	PR- und Produktionsassistentin schallundrauch agency, 1020 Wien
01/2012 – 07/2012	Unterstützung verschiedener PR-Projekte Wortart – Agentur für Kommunikation, 1060 Wien
10/2011 – 05/2012	PR-Assistentin Petra Tischler PR, 1060 Wien
09/2011 – 04/2012	PR & Marketing Mozart Knabenchor Wien, 1100 Wien
10/2010 - 03/2011	PR-Projekt: Rodelinda - Jugendprojekt zur Oper von Georg Friedrich Händel Theater an der Wien, 1060 Wien
16.07.2005 – 30.09.2008	Sachbearbeiterin Marketing & Administration Assistentin des Vorstandes MPC Münchmeyer Petersen Capital Austria AG, 1040 Wien
01.02.2003 – 15.07.2005	Vertriebsassistentin Export Lohmann & Rauscher GmbH, 1140 Wien
01.10.2002 – 31.12.2002	Verkäuferin ZARA Österreich Clothing GmbH, Filiale Kärntner Straße, 1010 Wien
05.06.2000 – 27.08.2000	Pflichtpraktikum im Servicebereich Austria Trend Hotel Bosei, 1100 Wien

