

Guntram Vogt



Die Stadt im Kino

Deutsche Spielfilme

1900-2000



SCHÜREN

Guntram Vogt
Die Stadt im Kino

Guntram Vogt
Die Stadt im Kino
Deutsche Spielfilme 1900–2000

Mitarbeit Philipp Sanke

SCHÜREN

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist
bei Der Deutschen Bibliothek erhältlich

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Abbildungsnachweis:

Videostills: Guntram Vogt;

Fimlplakate und Werkfotos: Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin

Die Bilder auf den Umschlagseiten deuten mögliche Querbeziehungen an. Sie verweisen mit der CALIGARI-Traum-Welt, der METROPOLIS-Science-Fiction und der Überblendung von den Dolomiten zu den Wolkenkratzern New Yorks (→DER VERLORENE SOHN) auf die fantastische Seite filmischer Stadt-Konstruktion. Die Vorderseite zeigt die realistischen Bilder, zuerst der Kriegsruinen (→DIE MÖRDER SIND UNTER UNS), dann der Stadt-Sanierungen in West und Ost (→DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA) und schließlich der bisher letzten Modernisierung der Metropole am Potsdamer Platz (→SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT). Und während die ARME JENNY am Beginn des Jahrhunderts in der Stadt untergeht, taucht sie als LOLA am Jahrhundert-Ende wieder auf, energisch und voller Wünsche. Zwischen beiden Bildreihen bewegt sich im Gelände der Welt-Städte der ewige Glück-Sucher (→ÜBERALL IST ES BESSER WO WIR NICHT SIND).

2. Auflage

Schüren Verlag

Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg

www.schueren-verlag.de

© Schüren 2001

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: WB-Druck, Rieden

Printed in Germany

ISBN 978-3-89472-331-6 (Printausgabe)

ISBN 978-3-89472-787-1 (eBook-Ausgabe)

Inhalt

Vorwort	9
Aufrisse zur kinematografischen Stadtkonstruktion	11
1. Anfänge und Übergänge	11
2. Definitionen und Konkretionen	15
3. Filmtitel, Namen, Orte	17
4. Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt	26
5. Kinematografischer Städtebau	28
6. Realität, Fiktionalität, Virtualität und das Imaginäre	34
7. Stadtkritik und ihre Ausdifferenzierung	37
8. Das Unverfilmte der deutschen Städte	46
9. Forschung und Konzept	48
10. Ausblick	55
Stadtbilder und -szenen im frühen deutschen Spielfilm bis 1913	61
HEIMGEFUNDEN (1910)	63
Adolf Gärtner – TRAGÖDIE EINES STREIKS (1911)	63
Adolf Gärtner – MERICKE AUS NEURUPPIN KOMMT NACH BERLIN (1911)	64
Ernst Lubitsch – MEYER AUS BERLIN (1919)	64
Joseph Delmont – DAS RECHT AUFS DASEIN (1913)	65
Willi Zeyn – DAS GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND (1913)	66
Max Mack – WO IST COLETTI? (1913)	66
Urban Gad – DIE ARME JENNY (1912)	67
Carl Wilhelm – DER STOLZ DER FIRMA (1914)	76
Robert Wiene – DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920)	82
Karl Heinz Martin – VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (1920)	95
Karl Grune – DIE STRASSE (1923)	103
Friedrich Wilhelm Murnau – DER LETZTE MANN (1924)	114
Georg Wilhelm Pabst – DIE FREUDLOSE GASSE (1925)	125
Fritz Lang – METROPOLIS (1927)	134
Friedrich Wilhelm Murnau – SUNRISE (1927)	152

Walter Ruttmann – BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927)	167
Joe May – ASPHALT (1929)	185
Ernst Laemmle – DER TEUFELSREPORTER (1929)	197
Leo Mittler – JENSEITS DER STRASSE (1929)	204
Piel Jutzi – MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929)	215
Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer – MENSCHEN AM SONNTAG (1930)	224
Fritz Lang – M [EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER] (1931)	238
Phil Jutzi – BERLIN ALEXANDERPLATZ (1931)	250
Gerhard Lamprecht – EMIL UND DIE DETEKTIVE (1931)	260
Max Ophüls – DIE VERLIEBTE FIRMA (1932)	269
Slatan Dudow – KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (1932)	277
Werner Hochbaum – RAZZIA IN ST. PAULI (1932)	287
Paul Martin – EIN BLONDER TRAUM (1932)	298
Heinrich George/Werner Hochbaum – SCHLEPPZUG M 17 (1933)	306
Hans Steinhoff – HITLERJUNGE QUEX (1933)	315
Luis Trenker – DER VERLORENE SOHN (1934)	325
Johannes Alexander Hübler-Kahlas – DAS VEILCHEN VOM POTSDAMER PLATZ (1936)	335
Robert A. Stemmle – GLEISDREIECK (1937)	342
Richard Schneider-Edenkoben – SILVESTERNACHT AM ALEXANDERPLATZ (1939)	352
Volker von Collande – ZWEI IN EINER GROSSEN STADT (1942)	361
Veit Harlan – DIE GOLDENE STADT (1942)	369
Wolfgang Liebeneiner – GROSSSTADTMELODIE (1943)	381
Leo de Laforge – SYMPHONIE EINER WELTSTADT/BERLIN WIE ES WAR (1943/1950)	397
Helmut Käutner – UNTER DEN BRÜCKEN (1944/45)	405
Wolfgang Staudte – DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (1946)	417
Josef von Baky – UND ÜBER UNS DER HIMMEL (1947)	429
Robert A. Stemmle – BERLINER BALLADE (1948)	436
Slatan Dudow – UNSER TÄGLICH BROT (1949)	446
Franz Cap – DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN (1952)	455
Gerhard Klein – EINE BERLINER ROMANZE (1956)	462

Georg Tressler – DIE HALBSTARKEN (1956)	469
Ottomar Domnick – JONAS (1957)	478
Gerhard Klein – BERLIN, ECKE SCHÖNHAUSER (1957)	487
Victor Vicas/Wieland Liebske – ZWEI UNTER MILLIONEN (1961)	497
Herbert Vesely – DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE (1962)	507
Konrad Wolf – DER GETEILTE HIMMEL (1964)	516
Kurt Maetzig – DAS KANINCHEN BIN ICH (1965/1989)	530
Ulrich Schamoni – ES (1966)	540
Alexander Kluge – ABSCHIED VON GESTERN (1966)	549
Heiner Carow – DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (1973)	561
Wim Wenders – ALICE IN DEN STÄDTEN (1974)	572
Alexander Kluge – IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (1974)	581
Werner Herzog – STROSZEK (1977)	590
Helke Sander – DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS (1978)	599
Konrad Wolf – SOLO SUNNY (1980)	608
Rainer Werner Fassbinder – BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980)	619
Rudolf Thome – BERLIN CHAMISSOPLATZ (1980)	633
Ulrich Edel – CHRISTIANE F. WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO (1981)	639
Vadim Glowna – DESPERADO CITY (1981)	647
Elfi Mikesch – MACUMBA (1982)	656
Rosa von Praunheim – STADT DER VERLORENEN SEELEN (1983)	665
Hermann Zschoche – INSEL DER SCHWÄNE (1983)	672
Thorsten Näter – ZEIT DER STILLE (1986)	681
Wim Wenders – DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987)	689
Jan Schütte – DRACHENFUTTER (1988)	701
Michael Klier – ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND (1989)	707
Peter Kahane – DIE ARCHITEKTEN (1990)	716
Wolfgang Becker – DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (1997)	724
Tom Tykwer – LOLA RENNT (1998)	733
Andreas Dresen – NACHTGESTALTEN (1999)	745

Die filmische Stadt vor der Jahrtausendwende	757
Neue Hauptstadt	757
Randfiguren und Außenseiter	758
Fred Kelemen – VERHÄNGNIS/FATE (1994)	760
Jan Schütte– FETTE WELT (1998)	762
Edward Berger – GOMEZ. KOPF ODER ZAHL (1998)	764
Eoin Moore – PLUS-MINUS NULL (1998)	766
Angela Schanelec – PLÄTZE IN STÄDTEN (1998)	768
Rolf Peter Kahl – ANGEL EXPRESS (1998)	770
Thomas Arslan – DEALER (1999)	772
Bettina Ellerkamp und Jörg Heitmann – KILLER.BERLIN.DOC (1999)	775
Hussi Kutlucan – ICH CHEF, DU TURNSCHUH (1999)	777
Petra Katharina Wagner – OSKAR UND LENI (1999)	779
Andreas Kleinert – WEGE IN DIE NACHT (1999)	781
Sönke Wortmann – ST. PAULI NACHT (1999)	783
Leander Haußmann – SONNENALLEE (1999)	785
Thorsten Schmidt – SCHNEE IN DER NEUJAHRSNACHT (1999)	788
„Visionen“?	790
Stadt-Raum und -Zeit	790
Themen und Formen	791
Verzeichnis der Personen	793
Verzeichnis der Filmtitel	801
Verzeichnis der Literatur	807

Vorwort

Als Ende der 80er Jahre unsere ersten Recherchen zum Thema *Stadt im deutschen Film* begannen – in den Bibliotheken, Archiven und am Schneidetisch des Deutschen Instituts für Filmkunde, im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main und in der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin – ahnten Hanno Möbius und ich nur ungefähr, was auf uns zukommen würde. Es gab zu dieser Zeit noch wenig einschlägige Forschung, viele Filme waren noch nicht im Videoformat verfügbar. Aber das Thema lag in der Luft, auch international. Die verschiedenen Ausstellungen und Publikationen, vor allem der Deutschen Kinemathek, haben entscheidend dazu beigetragen, daß dieses Thema seither, über Fach- und Ländergrenzen hinaus, einer breiteren Öffentlichkeit bewußt geworden ist. Tagungen, Retrospektiven und Festivals dokumentieren dies nach wie vor im In- und Ausland.

1990 bewilligte die Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG unseren Antrag auf Förderung des Projekts *Die Stadt im deutschen Film*. Ziel war eine monografische Darstellung anhand einer Auswahl. Als erste Orientierung veröffentlichten wir im gleichen Jahr eine teils kursorische, teils exemplarisch vertiefende Überblicksdarstellung zur *Großstadt im deutschen Film*.¹

Seit diesen ersten Jahren haben sich die Forschungsaktivitäten zur *Stadt im (deutschen) Film* auffallend vermehrt und vertieft. Besonders in den letzten Jahren des Jahrhunderts kamen viele neue Filme hinzu. Die dadurch und vor allem durch laufende Verpflichtungen an der Universität bedingten Anforderungen verzögerten immer wieder den Fortgang und Abschluß der Publikation, so daß sie erst jetzt nach der Jahrhundert- und Jahrtausendwende erscheinen, damit aber das gesamte 20. Jahrhundert umfassen kann.

Da mit dieser Darstellung Filmwissenschaftler, Filmemacher und Filmliebhaber aller Art erreicht werden sollen, stellt der das Buch einleitende *Aufriß zur kinematografischen Stadtkonstruktion* einen Kompromiß zwischen Wissenschaft und Essay dar. Er skizziert Entwicklungslinien und Schwerpunkte in verschiedenen Zusammenhängen, wobei anstelle der im Hauptteil durchlaufenden Chronologie die Filme und filmgeschichtlichen Beziehungen unter wechselnden Aspekten diskutiert werden.

Die folgenden rund 70 Filmkapitel werden eingrahmt von einem einleitenden Überblick über *Stadtbil-*

der und -szenen im frühen deutschen Spielfilm bis 1913, und einem abschließenden Querschnitt zur *filmischen Stadt vor der Jahrtausendwende*.

Am Beginn eines jeden Filmkapitels stehen Angaben zu den *Credits* (Regie etc.), gefolgt von bewußt unterschiedlich gestalteten *Inhaltsangaben*. Eine knapp einführende *Skizze* formuliert eine Art Kernthese zu jedem Film. Es folgen kurze Hinweise zur *Produktion*, zur *Filmsprache*, zu den *Künstlern* und meist ausführliche Auszüge aus der zeitgenössischen filmkritischen *Presse*.² Mit diesen für die Rezeption unentbehrlichen Film-Besprechungen wird der Abschnitt eröffnet, der unter der Überschrift *Stadt* als analytisch beschreibender, aber auch subjektiv wertender Kommentar jedes Kapitel abschließt. *Bildzitate* begleiten und ergänzen die Lektüre, auch dann, wenn mangelhafte Qualität die Klarheit und Schärfe der Kino-Kopien nur ahnen läßt.

Ohne die Hilfe und Unterstützung der im folgenden Genannten wäre dieses Buch nicht entstanden. Ihnen gilt mein Dank vor allem, aber auch vielen, die ich hier nicht aufzählen kann, die mir bis zuletzt immer wieder mit Rat und Tat zur Seite standen.

An erster Stelle danke ich dem Mitinitiator und Diskussionspartner Hanno Möbius. Er hat das Forschungsprojekt mitbegründet, weiter entwickelt und über Jahre hin begleitet. An der Ausarbeitung der abschließenden Publikation hat er aufgrund seiner literaturwissenschaftlich orientierten Lehr- und Forschungsschwerpunkte bedauerlicherweise nicht mehr teilnehmen können.

Ich danke meinem ehemaligen Mitarbeiter Philipp Sanke, der während der DFG-Förderung Archiv- und Material-Recherchen durchführte, Computer-Statistiken zur Filmsprache erstellte, die Film-Protokolle auswertete und Textvorgaben formulierte.

Der Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die mehrjährige Finanzierung des Projekts und nun auch dieser Publikation. Dem zuständigen Referatsleiter Dr. Manfred Briegel danke ich für sein geduldiges Interesse.

Für Archiveinsicht und Material aller Art danke ich der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung Wiesbaden, der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) Berlin, der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) „Konrad Wolf“ Pots-

1 Hanno Möbius/Guntram Vogt: *Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film*. Marburg 1990.

2 Die wichtigsten Quellen für Stab und Künstler waren: Die CD-ROM *Die deutschen Filme*: Hg. vom Kinemathekverbund Berlin und Frankfurt 1999; einschlägige Veröffentlichungen des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main DFM sowie der *Verleihkatalog* der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Aus-

führlichere Angaben beruhen auf der Sammlung *CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film*, hg. von Hans-Michael Bock. München 1984ff, dem *rororo-Filmllexikon. Regisseure, Schauspieler, Kameralleute, Produzenten, Autoren*, hg. von Liz-Anne Bawden, Wolfram Tichy (dt. Ausgabe). Reinbek b. Hamburg 1978, sowie den Angaben bei Günther Dahlke, Günther Karl (Hg.): *Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933*. Berlin 1993.

dam-Babelsberg, dort vor allem Renate Göthe, der kundigen und hilfsbereiten Leiterin des Zeitungsausschnittarchivs, dem Deutschen Filminstitut (DIF) Frankfurt am Main, dem Bundesarchiv Filmarchiv Berlin (vormals Koblenz) und dem ehemaligen Staatlichen Filmarchiv der DDR, Harry Blunk vom damaligen Ost-West-Institut für politische Bildung in Vlotho, dem ehemaligen DEFA Studio Babelsberg, verschiedenen Produktions- und Verleihfirmen, insbesondere X-Filme Creative Pool Berlin, Peter Rommel Productions Berlin, MFA-Film Distribution München-Unterföhring, dem Progress Film-Verleih Berlin, den Regisseuren Peter Kahane, Thorsten Näter und Rolf Peter Kahl für Material zu ihren Filmen, dem Chairman Jochem Strate von der Export-Union des Deutschen Films München für seine unbürokratische Hilfe, Andreas Schreitmüller von ARTE für fachliche Vermittlungen, Dominik Graf und Michael Althen für ein erfrischendes Werkstattgespräch zum Thema der Stadt im deutschen Film an der Adolf Grimme-Akademie. Edward Reichel danke ich für die Übersetzung italienischer Fachliteratur und vielerlei Hinweise zur Stadt Berlin.

Dankbar bin ich meinen Kollegen der Marburger Medienwissenschaft, die mich immer wieder mit Material und Ideen versorgten – insbesondere Heinz B. Heller für seine Ratschläge und Anregungen zu filmhistorischen und filmtheoretischen Problemen, Karl Prümm für Denkanstöße aus seinen eigenen Forschungen zur filmischen Stadt und Günter Giesenfeld für die so oft aus seinem privaten Archiv zur Verfügung gestellten Filme. Heinrich Wack danke ich für seine Hilfe in technischen Fragen der Film- und Videobearbeitung.

Ich danke den studentischen und wissenschaftlichen Helfern – Dagmar Arnold für ihren entscheidenden Anteil an der Erarbeitung und Durchsicht der Filmprotokolle, die von Claudia Käsemann, Andrea Lutz, Ulrike Rohde und Hans-Jörg Troharsch am Computer erstellt wurden. Christine Kopf und Martina Hahn halfen mir bei der Überprüfung und Vervollständigung der Stab-Listen, Jessica Seeburger und Charlotte Schäfer beim Korrekturlesen, Melitta Reif beim Herstellen des Typoskripts, Christina Scherer bei der Bildbearbeitung am Computer. Meinem Bruder Winfried Vogt verdanke ich nervenschonende Hilfe in mehrfach letzter Not am PC.

Ausdrücklich hervorheben möchte ich die zahlreichen Anregungen, die ich aus einschlägigen Seminaren und Vorlesungen erhielt. Christoph Becker danke ich für seine inspirierende Assistenz in diesen Lehrveranstaltungen und für seine mir so oft weiterhelfende mentale Datenbank.

Mein besonderer Dank gilt der immer diskussionsbereiten Verlegerin Dr. Annette Schüren und meinem unermüdlichen Lektor Erik Schüßler für die angenehme Kooperation beim Layout und bei der Drucklegung des Buches.

Zuletzt und zuerst danke ich meiner Frau, Barbara Vogt, die mir von Anfang an bei dieser oft wie endlos erscheinenden Arbeit kritisch-helfend beistand, die meisten Filme mit mir durchdachte und mir immer wieder mit Ideen weiterhalf. Ohne sie hätte dies alles nicht halb soviel Freude gemacht.



„Die Orte, die wir sahen, sehen uns an.“³

Aufrisse zur kinematografischen Stadtkonstruktion

1. Anfänge und Übergänge

„Die Erkenntnis der Städte ist an die Entzifferung ihrer traumhaft hingeworfenen Bilder geknüpft.“

(Siegfried Kracauer¹)

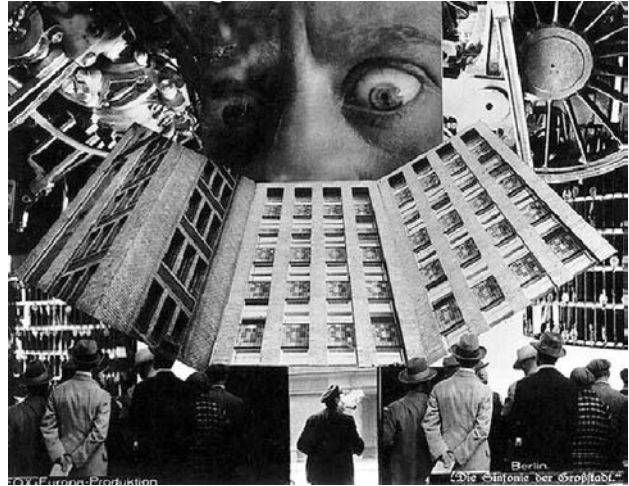
„Keiner weiß besser als du, weiser Kublai, daß man die Stadt niemals mit der Rede verwechseln darf, die sie beschreibt. Und doch gibt es zwischen der einen und der anderen eine Beziehung.“

(Italo Calvino, Die unsichtbaren Städte)

Die Anfänge der filmischen Stadt in Deutschland liegen meist im Dunkel verschwundener Kintopps und heutiger Archive. Berlin war schon früh ihr Zentrum.² Der Mythos, der diese Stadt auch und gerade im Film umgibt, wechselte vom aufstrebenden und noch eher undefinierten Groß-Berlin im Kaiserreich über die scharfen Ideologien und Mischmythen der „Goldenen Zwanziger“ während der Weimarer Republik zum Hauptstadt-Pathos der NS-Diktatur, dann von der „Trümmerstadt“ über die „Geteilte Stadt“ im „Kalten Krieg“ und im Wiederaufbau zur Stadt im „Wirtschaftswunder“, von der „heimlichen“ Hauptstadt im Westen und der erklärten Republik-Hauptstadt im Osten schließlich zum „Fall der Mauer“ und der danach ansetzenden Etablierung eines irgendwie ‚neuen Berlin‘.³

Aber eine Stadt wie Berlin lebt auch im Kino nicht allein von Mythen. Und natürlich gab und gibt es real wiedererkennbare Stadtansichten und Stadterfindungen nicht nur zu Berlin, sondern auch zu Hamburg, Köln, Frankfurt am Main oder zu München und anderen Orten. Immer wieder erfindet das Kino Stadtbilder, die die Verbindung zu einem realen Vorbild überhaupt umgehen und von vornherein einen Phantasieort besetzen. So zwischen konkreter Nachbildung und erdachtem Abbild geht es hin und her.

Es sind die immer wieder genannten *Rätsel und Heimlichkeiten der Großstadt*, ihre *Geheimnisse*, deren Reize Filmemacher und Publikum stets aufs Neue in



Bewegung setzen. Genau um die Jahrtausendwende 1999/2000 haben Michael Althen und Dominik Graf einen Essay-Film mit diesem suggestiven Titel gedreht – MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT (Erstaufführung Juni 2000 Filmfest München). Er ist ein besonders interessantes Beispiel dafür, wie nach einem runden Jahrhundert kinematographischer Stadt-Erfindungen so etwas wie eine Zwischensumme aus den schier unübersehbaren Erfahrungen mit diesem Stoff, Sujet oder Thema gezogen werden kann.⁴

Die ersten expressionistischen Filme mit irritierender Stadt-Kulisse – DAS CABINETT DES DR. CALIGARI UND →VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (beide 1920) fingieren weder Berlin noch sonst eine benennbare deutsche Stadt; →METROPOLIS (1927) ist als futuristische Metropole konzipiert, →SUNRISE (1927) meint irgendeine US-amerikanische City, die es zu dieser Zeit realiter nicht gab. Nach dem Zweiten Weltkrieg vermeidet zuerst Ottomar Domnicks herausragender „Stadtfilm“ →JONAS (1957) und viel später Elfi Mikeschs bizarrer Traum-Projektions-Film →MACUMBA (1982) den Bezug zu einem konkret gemeinten Drehort.

Am Ende des 20. Jahrhunderts nehmen sich die filmischen Stadterkundungen in Deutschland zwar vielfach den bestimmten Ort vor, meist Berlin, aber es sieht so

1 Zitiert bei Karl Riha: *Berlin im Kopf*. In: Knilli/Nerlich (Hg.): *Medium Metropole*. Heidelberg 1986. S. 33ff.

2 Die Datenbank IMDB verzeichnet rund 150 Titel, in denen „Berlin“ namentlich genannt wird. – Gerhard Lamprecht nennt mit dem Produktionsjahr 1905 den Film *DIE FLUCHT UND VERFOLGUNG DES RAUBMÖRDERS RUDOLF HENNING ÜBER DIE DÄCHER VON BERLIN*. In: Lamprecht: *Deutsche Stummfilme 1903–1931*. Berlin. Deutsche Kinemathek e.V. 1967–70.

3 Siehe dazu exemplarisch die Filme von Peter Fleischmann, *DEUTSCHLAND, DEUTSCHLAND* (BRD 1991) und Jürgen Böttcher, *DIE MAUER* (DEFA 1990). Fleischmanns 100 Minuten-Dokumen-

tarfilm zeigt Blicke auf Deutschland nach dem Ende der Teilung, und insbesondere auf Berlin, aus der Perspektive eines Freundes, der immer im Schatten der Mauer gelebt hat. Böttcher nimmt, blickerneuernd, die Mauer als Projektionswand für gegenwärtige und vergangene Geschichte.

4 Mit der Titel-Anspielung an den Berlin-Film aus den frühen 20er Jahren *DIE GEHEIMNISSE VON BERLIN* (1921/22) ist es ein origineller und überaus anregender Versuch, München in der Mischform des Film-Essays mit Off-Stimmen zu zeigen, jenseits seiner Klischees, ganz nahe an den subjektiven Erfahrungen und gesättigt von Realem.



aus, als spiele dabei der definitorische topografische Blick eine vergleichsweise geringe Rolle. In diesem Sinn provoziert der Untertitel eines Beitrags von Michael Althen – *Warum sehen im deutsche Kino eigentlich alle Städte gleich aus?* – das kinematografisch-urbane Unterscheidungsvermögen:

*Es muß ja nicht gleich jeder Film an so exponierter Stelle spielen wie Hitchcocks DER UNSICHTBARE DRITTE, wo die Liebenden am Mount Rushmore hängen, aber etwas mehr Sinn für die Unverwechselbarkeit unserer Städte und Landschaften stünde dem deutschen Kino gut zu Gesicht. [...] Gerade heute, da sich das deutsche Kino so arg um das große Publikum und Allgemeinverständnis bemüht, fragt man sich, warum die Schauplätze immer noch austauschbar sind.*⁵

Sehen sie am Ende des Jahrhunderts wirklich alle gleich aus? Und wie war das früher, in den 20er Jahren, während der NS-Zeit, im geteilten Deutschland?

Einen übereinstimmenden Befund gibt es nicht. Die räumliche und soziologische Genauigkeit, mit der das literarische Berlin einst von Döblin entworfen wurde, die →MENSCHEN AM SONNTAG (1930) oder →KUHLE WAMPE (1932) bestimmt, visieren gegenwärtige Filme kaum noch an. Es kommt ihnen nicht mehr so sehr darauf an, dem Publikum die Topografie der Stadt zu erklären. Die Stadtviertel, die von den verschiedenen Figuren bewohnt werden, sind in ihren Ausmaßen, Wegen und Entfernungen oft frei erfunden und künstlich errichtet, je nach Bedarf. Weder die Berliner Stadt-Raumverhältnisse, die mit Tom Tykwers →LOLA RENNT (1998) durchmessen werden, noch die filmisch genau vorgestellten Plätze, an denen Thomas Arslans →DEALER (1999) situiert ist, sind im Sinn einer Soziologie der Stadt konzipiert. Rolf Peter Kahls →ANGEL EXPRESS (1998) zeigt eine gehetzte Film-Clip-Metropole und reflektiert damit eine Entwicklung, die aus der Im-

mobile „Stadt“ ein „Mobile“ macht, das nur auf Grund seiner narrativen Konstruktion ausbalanciert erscheint.

Filmische Stadtansichten sind immer Stadterfindungen. Als solche fundieren sie das Wahrnehmungsdispositiv Stadt, das den multiperspektivischen Zusammenhang aus Stadt-Sujet, Figurenperspektive, narrativer Perspektive und Perspektive des Zuschauers herstellt. Immer geht es um diese künstlich errichtete Gegenständlichkeit der RaumZeit und um den Handlungsspielraum der darin sich bewegenden beziehungsweise stillgestellten Figuren.

In diesem perspektivischen Zusammenspiel liegt der Reiz und die Herausforderung dieses Themas, das sich nicht mit der dokumentarischen, sondern mit der fiktionalen, mit der imaginären Stadt befaßt. Es ergänzt mit seiner Fokussierung auf das Urbane durch bewegliche Lektüren der einzelnen Beispiele die umfassende Filmgeschichtsschreibung, die immer in Gefahr ist, dynamische Beziehungen zu verfestigen. Indem wir Film für Film deren Stadt-Geschichten aus vielerlei Rezensionen, Forschungsbeiträgen und eigenen Analysen nacherzählen, möchten wir dieser gleitenden, vielseitigen Lektüre zuarbeiten.

Die Anfänge sind in den gegenwärtigen Bildern als Unterschiede virulent. Nicht zuletzt dies macht den Reiz des historischen Zusammenhangs aus, der sich herstellt, wenn man vor- und zurückschaut und erkennt: Immer noch liegen die Begegnungen mit der Großstadt um 1910 wie ein Palimpsest unter so vielen nachfolgenden Kino-Stadt-Bildern, beispielsweise im Blick auf das Schicksal der →ARMEN JENNY (1912) alias Asta Nielsen oder, unmittelbar vor Kriegsbeginn 1914, in der Aufmüpfigkeit des Aufsteigers Sigmund Lachmann alias Ernst Lubitsch in →DER STOLZ DER FIRMA (1914). Aus den übereinander geschichteten Figuren, Szenen, Skizzen, Illustrationen, Fragmenten usw. schimmern

⁵ Michael Althen: *Der Standort der Dinge*. In: Süddeutsche Zeitung vom 2.3.1999.



für den, der sich dafür den Blick verschafft, diese ersten Grundmuster durch. Die Bilder der in der Stadt Verlorenen oder mühsam Etablierten überlagern und montieren sich dann zu soundsovielen im Kopf des Zuschauers gedrehten Movies, die jederzeit neue Anschlüsse möglich machen.

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.⁶ Um hierzu einige Vermessungspunkte zu markieren, sei zuerst auf →DER HIMMEL ÜBER BERLIN (1987) verwiesen (siehe obige Abbildungen). Dort zeigt Wim Wenders seinen „ewigen Erzähler Homer“ an jener Stelle, an der bis Februar/März 1945 die Bombenabwürfe den alten Potsdamer Platz zum Verschwinden gebracht haben:

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!

Gerade die von Curt Bois als „homerischem Erzähler“ bekundete Irritation war 1987 als intensivste Erinnerung und Vergegenwärtigung zu vernehmen. Wer dagegen an der Jahrtausendwende den Potsdamer Platz sucht, der könnte auf Grund der dort neu gebauten Stadtlandschaft mit wieder anderer Motivation und Berechtigung sagen: „Ich kann den Potsdamer Platz nicht

finden – das kann er doch nicht sein!“⁷ – Und wer fünf oder zehn Jahre danach dorthin kommen wird, muß bereits wieder *alte* Filme sehen, um jene Klagen auch nur annähernd verstehen zu können.

Lothar Müller hat in seinen Reflexionen zu *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit* anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins 1987 fünfzehn Fotoblicke auf den historischen Uhrturm des alten Potsdamer Platzes eingestreut und auf den letzten Seiten Bauphantasien Walther Rathenaus von 1899 und Gedanken zur 20er-Jahre-Modernität Berlins aus der Feder Egon Friedells zitiert. Rathenau schrieb u. a.:

Ich denke mir in der Gegend zwischen Alexanderplatz und Potsdamer Platz jede Baubeschränkung aufgehoben. Hier entstehen mächtige Bautenreihen, aus Glas, Stein und Eisen, so hoch, wie das Bedürfnis es verlangt und der Baugrund es zuläßt.

Friedell komplettierte diese Überlegungen in mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht:

*Es gibt nichts Schädlicheres und Entwicklungshemmenderes als die ewigen Lamentationen über die Amerikanisierung Europas. Die Kultur der Zukunft wird den Amerikanismus überwinden müssen, gewiß; aber auf der Basis des Amerikanismus aus dem Amerikanismus heraus. Erst müssen wir Amerikaner werden, dann können wir wieder daran denken, »gute Europäer« zu werden. [...] Berlin verdient gerade darum die höchste Bewunderung, weil es seine Aufgabe als deutsche Reichshauptstadt so richtig erfaßt hat: die Aufgabe, ein Zentrum der modernen Zivilisation zu sein.*⁸

6 Bereits 1916 las man im Sammelband *Die zappelnde Leinwand* von Max Mack über den Potsdamer Platz, „wo das Leben der Stadt am stärksten pulst“: „Den Potsdamer Platz in Berlin habe ich mindestens ein dutzendmal in allen Stimmungen photographiert, und das ist nicht immer eine Kleinigkeit.“ (Berlin Verlag von Dr. Eysler & Co. S.102). – Als Einführung empfehlenswert ist: Hans Stimmann: *Weltstadtplätze und Massenverkehr*. In: Jochen Boberg/Tilman Fichter/Eckhart Gillen (Hg.): *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jh.* München 1986. S. 141–143. – Einen literarisch vielseitigen Blick auf den Potsdamer Platz vermittelt die mit zahlreichen historischen Fotos ausgestattete Aufsatzsammlung von Günther Bellmann (Hg.): *Potsdamer Platz. Drehscheibe der Weltstadt*. Berlin 1997. – Detaillierte, bebilderte und auf Erinnerungen von Zeitzeugen beruhende Recherchen bringt: Wolf Thieme: *Das letzte Haus am Potsdamer Platz. Eine Berliner Chronik*. Hamburg 1988. Einen „Blick auf die Filmlandschaft am Potsdamer Platz 2000“ wirft Tonja Schewe unter der Überschrift *Ein Platz, der keiner ist* in: *Filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste*. Heft 16 Febr./ März 1999. S. 32–33.

7 Ein dazu besonders geeignetes filmisches Erinnerungsstück

wäre das anfangs vier-, dann fünfbeinige Uhrtürmchen, das seit den 20er Jahren zum Wahrzeichen dieses Platzes geworden war und das, nach der Zerstörung durch die Bomben, in der Bauphase 1999 in einer Replikation als der sichtbar verlorenste Teil des Ganzen irgendwo zwischen dem Hochbau-Projekt als merkwürdiges Requisit zu besichtigen war. Auch das einzig gerettete Haus Huth könnte in dieser Rubrik „sichtbar verloren“ gebucht werden. Dazu gehört eine Reminiszenz Walter Benjamins, der 1926 im Blick auf den Berlin-Spaziergänger Franz Hessel eine Erinnerung seiner Kinderzeit beschrieb, die damals schon das Bild eines alten Hauses in einem neuen Gebäude festhielt: „[...] an dem geheimnisvollen Punkt der Leipziger Straße, wo mitten im großen Wertheimpalast noch ein Laden stecken geblieben war, [...]“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften* Bd.III, S. 45.

8 Alle Zitate aus Lothar Müller: *Modernität, Nervosität und Sachlichkeit. Das Berlin der Jahrhundertwende als Hauptstadt der »neuen Zeit«*. In: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*. Berlin 1987. S. 79–92. – Ergänzend dazu: Heinrich Wefing: *Die neue Sehnsucht nach der Alten Stadt, oder Was ist Urbanität?* In: *Neue Rundschau* Heft2/1998. S. 82–98.



Der Potsdamer Platz um 1930, nach der Zerstörung 1946 und im Neubau 1999

All dies beispielhaft zusammengekommen

- die Filmbilder des Potsdamer Platzes in den Anfängen des Kinos mit den Texten von Rathenau und Friedell bis zur
- Filmsequenz von Wenders,
- Lothar Müllers Kommentare und Erläuterungen vor dem Fall der Mauer,
- der seither x-fach medial repräsentierte und modellierte Anblick der Riesenbaustelle und der gigantischen Neu-Stadt samt eingebautem Haus Huth und reminiscentem Uhrturm,
- zusammen mit einem Film wie z.B. Uli M. Schuppels „struktureller Film-Oper“⁹ DER PLATZ (1997) und einer Auswahl aus den Filmen der Jahre 1998/99 (siehe dazu Schlußkapitel S. 757ff.),
- inklusive computergenerierter Bilderwelten um den Potsdamer Platz

– könnte am Beispiel dieses historischen Ortes ein ununterbrochen neue Facetten aufzeigender Film-Geschichtsunterricht zum Stadt-Thema *Realismus, Illusionen, Wunschbilder, Fiktionen, Phantasiegebilde, Irrealitäten* ... entstehen.

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

Ausgehend von den Wegen der „armen Jenny“ in Berlin vor dem Ersten Weltkrieg läßt sich in einem historischen Längsschnitt vorstellen, wie diese Wege einer jungen Frau aus dem Hinterhaus-Milieu von 1912

sich kreuzen mit denen der 1943 um *ihre* Bilder der Stadt streitenden Fotografin Renate (→GROSSSTADTMELODIE), die vom Land in die NS-Metropole kommt und sich dort in der Welt der Männer zu behaupten sucht; wie sich wieder knapp 20 Jahre später, jetzt in der Stadt des „Kalten Krieges“ und unmittelbar vor dem Bau der Mauer, diese alten Wege erneut überlagern mit denen einer ängstlichen Christine (→ZWEI UNTER MILLIONEN, 1961), die von Rostock über Berlin-Ost nach Berlin-West flüchtet ... Diese Schnittpunkte und Kreuzungslinien ließen sich weiterdenken bis zu der in der geteilten Stadt alleinlebenden und alleinerziehenden Fotografin Edda Chiemnyjewski (→DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT, 1978), die den Kampf um die *eigenen* Bilder der Stadt auf völlig neue Weise selbstbewußt zusammen mit anderen Frauen organisiert.¹⁰ Deutlich erkennbar in allen Charakteren und Lebensläufen die Differenzen, aber auch fortdauernde Bedingungen des weiblichen sozialen Lebens in der Großstadt. Inwieweit dabei die älteren und alten „Geschichten aus der Welt der Frauen“¹¹ die Perspektiven der weiblichen Film-Figuren im Hinblick auf städtische Strukturen immer noch tangieren oder sie hinter sich gelassen haben, müßte genauer untersucht werden.

Wenn Lola ihren Freund Manni zu retten versucht, und dabei als moderne Power-Frau durch Berlin hetzt („Bleib, wo du bist, ich lauf gleich los“ – „Und was dann?“ – „Dann helf ich dir. Mir fällt immer was ein“), dann wird diese Filmidee durch eine erste Konfrontation mit der armen Jenny und durch eine weitere Konfrontation mit Edda Chiemnyjewski und durch eine dritte Konfrontation beispielsweise mit Alexandra Kluges Anita G. aus Kluges →ABSCHIED VON GESTERN (1966)¹² in mehrfacher Hinsicht zu einer Herausforde-

⁹ Georg Seeflen in: epd Film 2/98. S. 8.

¹⁰ In einem ersten Aufriß zum *Drehort Stadt* hatten wir diese Thematik im Problem der Orientierung bzw. der Desorientierung zu fassen versucht: Hanno Möbius/Guntram Vogt: *Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film*. Marburg 1990. Besonders Kap. IV,5 und 6.

¹¹ Heide Schlüppmann. A.a.O. S. 30ff.

¹² In diesem Sinn einer Fort- und Umschreibung wünschte sich Alexandra Kluge in einer Kurzbesprechung einen zweiten Teil dieses Films von Helke Sander, dann aber unter dem Titel *DIE NICHT REDUZIERTE ALLSEITIGE PERSÖNLICHKEIT*, und sie meinte damit die „innere Sprengkraft einer Frau, die keiner kaputt machen kann“. In: Filmfaust Nr.7/1978. S. 37.



Urban Gad: DIE ARME JENNY (1912) – Helke Sander: REDUPERS (1978) – Tom Tykwer: LOLA RENNT (1998)

nung der urbanen Identitätsfrage, die sich folgendermaßen durchspielen ließe:

- Erstens werden Aspekte des *patriarchalen* Systems bewußt, die in den kinematografischen *Bewegungen* der einzelnen Frauen in den Städten zum Ausdruck kommen – beispielsweise wie sie sich jeweils bewegen (können), in welchen städtischen RaumZeit-Koordinaten sie leben, wie sie gehen, wohin, wohin nicht usw., entscheidet mit über ihre *Identität*;
- zweitens sprengen die von Film zu Film durch die Konfrontation der weiblichen Hauptfigur mit der sie umgebenden Stadt-Realität erzeugten Konflikte die jeweils begrenzte Wahrnehmung und damit auch Aspekte der *Filmsprache*.

Dieses Sich-Auflösen und Aufsprengen oft als unveränderbar geltender urbaner Standards macht das filmische Cross Reading spannend. Der aus intertextuellen Wechselbeziehungen resultierende filmisch-bewegte Stadt-Zeit-Raum mit den ihn definierenden und durch ihn definierten Figuren funktioniert *spielend*, sobald die Spielmöglichkeiten erkannt sind – im Modell mehrschichtiger Überblendungen, in Hyperlinks, in Morphing-Bildwelten, im hin- und herfloatenden movie aus immer wieder anderen Filmen:

*Jeder, der das Glück hat, sich systematisch durch die Filmgeschichte durcharbeiten zu können, erreicht zwangsläufig den Punkt, an dem er meint, daß alle Filme zusammen einen einzigen unendlichen Film bilden.*¹⁰

Das ist die von Jorge Luis Borges im Hinblick auf Literatur formulierte Gewißheit, daß Anfänge als Übergänge und diese als stets neue Anfänge lesbar sind, so daß wir uns in einem fortlaufenden Gewebe, in einer Film-Textur aus „unzählbar vielen Verbindungen“ befinden.¹¹

2. Definitionen und Konkretionen

„Nur dies weiß man mit Sicherheit: Eine bestimmte Anzahl von Gegenständen verändert ihren Platz in einem bestimmten Raum, ist einmal begraben von einer Menge neuer Gegenstände und verbraucht sich ein andermal ohne Ersatz; Regel ist, sie jedesmal zu vermengen und den Versuch zu machen, sie wieder zusammenzubringen.“

(Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*)

*„Die Stadt. Der Rhythmus. Das Fieber. – Es kommt aus dem Dschungel. Es grassiert in der Stadt. Mit dem neuen 3-Türer ...“*¹²

Was ist die Stadt? Mit dieser Frage beginnt Lewis Mumford das erste Kapitel seiner großen Stadt-Monografie *City in History* (1961).¹³ Im Vorwort schreibt er:

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.

Mumfords Buch ist als Ganzes ein historisch weitverzweigter Versuch einer Antwort auf seine Eingangsfrage nach dem *Was ist eine Stadt?*, der er übrigens sogleich die notwendige Einschränkung hinzufügt –

Es ist nicht möglich, mit einer einzigen Antwort alle ihre Erscheinungen zu erfassen oder mit einer einzigen Beschreibung allen ihren Wandlungen gerecht zu werden –

um an diese Einschränkung wieder neue Fragen anzuschließen:

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? Können die Bedürfnisse und Sehnsüchte, welche die Menschen veranlaßt haben, in Städ-

10 Willem Jan Otten: *Das Museum des Lichts. Über dreißig Filme dieses Jahrhunderts*. Salzburg und Wien 1999. S. 13f.

11 Hans Zischler (Hg.): *Borges im Kino*. Reinbek bei Hamburg 1999. S. 115f.

12 Auto-Reklame aus der Frankfurter Rundschau vom 18.9.1998.

13 Lewis Mumford: *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*. München 3. Aufl. 1983. – 1939 gab es auf der New Yorker Weltausstellung einen Dokumentarfilm mit dem (später auch für andere Streifen

verwendeten) Titel *The City*. Lewis Mumford hatte dazu Ideen geliefert, die die Regisseure Ralph Steiner und Willard van Dyke im Blick auf den Gegensatz von Stadt und Land optimistisch im Sinn der new-frontier-Ideologie auszubalancieren versuchten. Siehe dazu den Aufsatz von Helmut Lauterbach in: Eva-Maria Warth/Gisela Welz (Hg.): *Großstadtdarstellungen im amerikanischen Dokumentarfilm*. Schwerpunktheft der Amerikastudien. 1992.

ten zu leben, auf einer höheren Stufe noch einmal alles das erringen, was Jerusalem, Athen oder Florenz einst zu versprechen schienen? Gibt es wirklich eine Wahl zwischen Nekropolis und Utopia: die Möglichkeit also, eine neue Stadt zu bauen, welche von inneren Widersprüchen befreit ist und daher die Entwicklung der Menschheit in positivem Sinne fördern und bereichern kann?

So fragend und erwägend, zahlreiche faktische Befunde versammelnd, theoretisierende Überlegungen und thesenhafte Aussagen formulierend, kommt Mumford am Schluß doch zu einer Art normativer *Definition der Großstadt*:

Die neue Aufgabe der Großstadt ist es, der kleinsten Stadt noch die kulturellen Möglichkeiten zu vermitteln, die zur Einigkeit der Welt und zur Zusammenarbeit beitragen.

Demnach sind gerade diejenigen Eigenschaften, derentwegen die Metropole den Menschen im Hinterland stets fremd und feindselig erschien, ein wesentlicher Teil der großstädtischen Funktion. Sie hat auf verhältnismäßig engem Bereich die Vielfalt und Verschiedenheit besonderer Kulturen zusammengeführt. Mindestens in symbolischer Anzahl findet man hier alle Rassen und Kulturen mit ihren Sprachen, Bräuchen, Trachten und kulinarischen Besonderheiten: hier sind sich die Vertreter der Menschheit zum ersten Mal auf neutralem Boden begegnet. Die Komplexität und die kulturelle Vielfalt der Metropole repräsentieren die Mannigfaltigkeit und Komplexität der Welt insgesamt.¹⁷

1970 erschien *La révolution urbaine* von Henri Lefèbvre.¹⁸ Darin entwirft der Autor eine Kritik des *Urbanismus* aus antikapitalistischer Position. Einerseits versucht er, die vorherrschende Auffassung von Urbanismus als *Illusion* zu entlarven; auf der anderen Seite reklamiert Lefèbvre das System des Städtischen als permanente Bewegung, als offenes System, als System ohne Abschluß. *Das Urbane schafft Unterschiede*, die wiederum ihren *Ausdruck in Konflikten* finden, lautet eine der zentralen Thesen, womit indirekt eine Brücke zu Mumfords Definition der Großstadt geschlagen wird. Zudem wird die Definition eines derart offenen und konfliktgeladenen Urbanismus auch für die filmische Stadt brauchbar, indem Lefèbvre in einen kritischen Urbanismus-Begriff die Dimensionen der Praxis, des Alltags und der Utopie einführt. Gegenüber einer „nahezu totalen Reduktion des Alltäglichen“ durch Stadtplanung ist der Bereich des „Erlebten“, der konkreten alltäglichen Lebenspraxis zu betonen. Genau hier liefert seine Theorie der Stadt den Anschluß für die Literatur, die Kunst, den Film; hier haben sie ihre genuinen Realitätsbezüge.

Jahrzehnte nach Mumford, nach Lefèbvre, 1993 am Punkt eines „neuen Wachstumssprungs“ der industriellen Großstädte, schlagartig veränderter Stadtplan-Chancen in einem Berlin ohne Mauer, legte Dieter Hoffmann-Axthelm seine These einer „dritten“ Phase – nach den antiken und mittelalterlichen „Gründungsverträgen“ – der Stadtentwicklung vor: *Die dritte Stadt. Bausteine eines neuen Gründungsvertrags*. Wieder beginnt es mit dem kritisch-fragenden Satz: „Was macht die Stadt aus?“ Und wieder lautet, nach einem historischen, soziologischen und ökologischen Durchgang durch den Bedingungs- und Zusammenhang urbaner Leitbilder und Realitäten, die definitorische Schlußfolgerung (oder war es schon die Prämisse?):

Metropole ist diejenige Großstadt, die nicht mehr zwischen Fremden und Einheimischen unterscheidet. Das entscheidet sich auf der untersten Ebene, der Einwanderung. Eine Stadt, in der Einwanderung und Anwesenheit verschiedener Sprachen, Ethnien, Kulturen Teil der Normalität sind und die gelernt hat, die daraus entstehenden Spannungen abzufangen und produktiv zu wenden, fungiert als Metropole.¹⁹

1999, unmittelbar vor der magischen 2000-Wende, suchte der »3. Frankfurter Städtebau-Diskurs« erneut nach einer Begriffsbestimmung, und kam zu folgender Formulierung, in der auffällt, daß der Bezug zum Multikulturellen trotz einer längst eingeführten Verwendung dieses Begriffs nicht mehr explizit ausgesprochen, sondern, falls er nicht überhaupt bewußt weggelassen wurde, hinter neutralen Begriffen wie „Kompakte Mischung“ oder „Lebensstile“ verschwunden oder, positiv gelesen, darin aufgehoben ist:

Unter dem Urbanen hat man keine statistische Größe, sondern eine Aneignungsweise städtischer Lebensstile zu verstehen, eine so feingliedrige wie kompakte Mischung der Stadtbewohner wie der -funktionen, ein komplexes Existieren: zwischen Wohnen, Arbeiten, Freizeit und Verkehr.²⁰

Stets verweisen die Begriffe auf andere Begriffe.

Was aber ist dann eine *filmische* Stadt (eine *literarische* Stadt oder eine *malerische* Stadt)? Angesichts der Definitionsmacht historischer, soziologischer und stadtplanerischer Diskurse mit ihren generell-deskriptiven, weiträumig-konzeptionellen, bis zum Kritisch-Idealtypischen reichenden Ideen und ihrem Schwung einer *umfassenden Geste* sieht sich auch die Filmwissenschaft zu allgemeingültigen Defini-



17 Lewis Mumford. A.a.O. S. 656.

18 Henri Lefèbvre: *La révolution urbaine*. Paris 1970. [Deutsche Übersetzung: *Die Revolution der Städte*. Frankfurt am Main 1990].

19 Dieter Hoffmann-Axthelm: *Die dritte Stadt. Bausteine eines neuen Gründungsvertrags*. Frankfurt am Main 1993. S. 218.

20 Christian Thomas: *Behältnisse und Behausungen. Der 3. Frankfurter Städtebau-Diskurs zur „Gestaltung öffentlicher Räume“*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 2.3.1999. S. 8.

tionen benötigt. Aber allein die Differenzen zwischen der Urbanität großer amerikanischer Städte und den entsprechenden Ausprägungen in europäischen Metropolen und den darauf sich beziehenden Filmen sollten zu denken geben. Filmwissenschaftliche Diskurse zum Urbanen haben, metaphorisch gesprochen, eine Neigung zur Totalen.²¹ Sobald der einzelne Film aus dem Blick gerät, beginnt eine weiträumige Begrifflichkeit sich auszubreiten, hinter der die konkreten Stadt-Bilder & -Töne zu verschwinden drohen.²² Diesen großen Diskursen gegenüber erscheint mit dem einzelnen Film auch das von ihm in Gang gesetzte Reden oft nur noch wie ein Aperçu. Und doch: Wer sich auf die filmische Stadt im Einzelfall und deren unzählige Querbezüge intensiver einläßt, gerät in eine faszinierende Welt, die ihre Teil-Topografien notwendig als vernetzt und ineinander geschichtet erscheinen läßt.

Da es in jedem Genre mit urbaner Topografie darauf ankommt, Stadt und Figuren als sich wechselseitig ineinander spiegelnde und brechende Folien zu inszenieren, um auf diese Weise auch die *Innenwelt* der Figuren in *Bildern* erzählen zu können, entsteht schon beizeiten das Bedürfnis zur Einbeziehung städtischer Sichtbarkeit in die Darstellung psychischer, emotioneller etc. Befindlichkeiten der handelnden Figuren. Diese, seit den frühen Filmtheorien als einzigartige Chance beschriebene „Verschmelzung zweier alter Kunstformen, dem Bild und der Erzählung“, führte zu einer „*Erzählung in Bildern*“²³ und somit auch und gerade zur ästhetisch-narrativen Funktionalisierung städtischer Bilderwelten. Einer der dies am radikalsten und damit bis zum Verdämmern des städtischen Außenraums in der Innenwelt der Figuren nutzte, war R.W. Fassbinder mit seiner Döblin-Adaptation →BERLIN ALEXANDERPLATZ (1980). Aus diesen, im Ansatz einfach erscheinenden, in den Ausdifferenzierungen jedoch unendlich komplexen und dispositiven Verschränkungen von menschlicher Innenwelt, städtisch-gegenständlicher Außenwelt und diffundierender »Stadt-im-Film« entstehen die durch die Genres gleitenden Ansichten von Städten überhaupt. Um den wie uferlos erscheinenden Begriff einer kinematografischen Stadt anschaulich zu machen, versuchen wir anhand einer als repräsentativ gedachten Auswahl von rund 70 deutschen Spielfilmen die vielfältigen Bilder der Stadt im Deutschland des 20. Jahrhunderts zu dokumentieren und zu erschließen.²⁴

3. Filmtitel, Namen, Orte

„Beim Reisen merkt man, daß sich die Unterschiede verlieren: Jede Stadt gleicht sich allen Städten an, die Orte tauschen miteinander Form, Anordnung, Entfernungen, ein formloser Staub überzieht die Kontinente. Dein Atlas bewahrt die Unterschiede makellos, jenes Sortiment von Eigenschaften, die wie die Buchstaben eines Namens sind.“

(Italo Calvino, *Die unsichtbaren Städte*)

Die Reihe der von uns exemplarisch ausgewählten Titel möchte im Sinn des bisher Gesagten in die geschichtliche Entstehung, in die Eigenart und Veränderung kinematografisch konstruierter und reflektierter Urbanität einführen und die Leser zu einer eigenen Film-Rezeption anregen, Film für Film am Einzelfall, in der Wiederholung, im allmählichen Herstellen von Querbeziehungen. Orientierungen gaben uns filmografische Handbücher wie die von Joe Hembus, Christa Bandmann und Ilona Brennicke vorgelegten „Citadel-Filmbücher“ zum deutschen Kino oder die von der »Stiftung Deutsche Kinemathek« laufend herausgegebenen Bände zu Berlin im Film. Folgende Filme werden ausführlich kommentiert vorgestellt (Regie und Datum der Erst- bzw. Uraufführung in Klammer):

- DIE ARME JENNY (Urban Gad; 02.03.1912)
- DER STOLZ DER FIRMA (Carl Wilhelm; 30.07.1914)
- DAS CABINETT DES DR. CALIGARI (Robert Wiene; 26.02.1920)
- VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (Karl Heinz Martin; 1920)
- DIE STRASSE (Karl Grune; 29.11.1923)
- DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau; 23.12.1924)
- DIE FREUDLOSE GASSE (Georg Wilhelm Pabst; 18.05.1925)
- METROPOLIS (Fritz Lang; 10.01.1927)
- SUNRISE (Friedrich Wilhelm Murnau; USA 23.09.1927)
- BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Walter Ruttmann; 23.09.1927)
- ASPHALT (Joe May; 11.03.1929)
- DER TEUFELSREPORTER (Ernst Laemmle; 19.07.1929)
- JENSEITS DER STRASSE (Leopold Mittler; 10.10.1929)
- MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi; 30.12.1929)
- MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak / Edgar G. Ulmer; 04.02.1930)
- M (Fritz Lang; 11.05.1931)
- BERLIN ALEXANDERPLATZ (Phil Jutzi; 08.10.1931)

21 Siehe dazu: David B. Clarke (Hg.): *The Cinematic City*. London/New York 1997.

22 Siehe dazu: Jean Baudrillard: *Amerika*. München 1987. Erw. Neuaufl. 1995. (*Amérique*. Paris 1986). S. 81 f.

23 Urban Gad: *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele* (1921), die „bis dahin detaillierteste und umfassendste in Deutschland veröffent-

lichte Studie“, zitiert nach: Heinz B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. A.a.O. S. 170f.

24 Siehe dazu: Karl Prümm: *Ergebnisse, Tendenzen, Perspektiven. Zum Stand der regionalen Filmforschung*. In: Joachim Steffens/Jens Thiele/Bernd Poch (Hg.): *Spurensuche. Film und Kino in der Region*. Oldenburg 1993. S. 19–31.

EMIL UND DIE DETEKTIVE (Gerhard Lamprecht; 02.12.1931)
 DIE VERLIEBTE FIRMA (Max Ophüls; 22.01.1932)
 KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (Slatan Dudow; 14.05.1932)
 RAZZIA IN ST. PAULI (Werner Hochbaum; 20.05.1932)
 EIN BLONDER TRAUM (Paul Martin; 23.09.1932)
 SCHLEPPZUG M 17 (Heinrich George / Werner Hochbaum; 09.04.1933)
 HITLERJUNGE QUEX (Hans Steinhoff; 12.09.1933)
 DER VERLORENE SOHN (Luis Trenker; 06.09.1934)
 DAS VEILCHEN VOM POTSDAMER PLATZ (Johannes Alexander Hübler-Kahlas; 16.11.1936)
 GLEISDREIECK (Robert Adolf Stemmle; Anfang Januar 1937)
 SILVESTERNACHT AM ALEXANDERPLATZ (Richard Schneider-Edenkoben; 03.03.1939)
 ZWEI IN EINER GROSSEN STADT (Volker von Collande; 23.01.1942)
 DIE GOLDENE STADT (Veit Harlan; 03.09.1942)
 GROSSSTADTMELODIE (Wolfgang Liebeneiner; 04.10.1943)
 SYMPHONIE EINER WELTSTADT (Leo de Laforgue; verboten 1943; EA 01.10.1950)
 UNTER DEN BRÜCKEN (Helmut Käutner; 1944 fertiggestellt; UA Sept. 1946)
 DIE MÖRDER SIND UNTER UNS (Wolfgang Staudte; 15.10.1946)
 UND ÜBER UNS DER HIMMEL (Josef von Baky; 09.12.1947)
 BERLINER BALLADE (Robert Adolf Stemmle; 31.12.1948)
 UNSER TÄGLICH BROT (Slatan Dudow; 09.11.1949)
 DIE SPUR FÜHRT NACH BERLIN (Franz Cap; 28.11.1952)
 EINE BERLINER ROMANZE (Gerhard Klein; 17.05.1956)
 DIE HALBSTARKEN (Georg Tressler; 27.09.1956)
 JONAS (Ottomar Domnick; 26.06.1957)
 BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER (Gerhard Klein; 30.08.1959)
 ZWEI UNTER MILLIONEN (Wieland Liebske / Viktor Vicas; 12.10.1961)
 DAS BROT DER FRÜHEN JAHRE (Herbert Veseley; 22.05.1962)
 DER GETEILTE HIMMEL (Konrad Wolf; 03.09.1964)
 DAS KANINCHEN BIN ICH (Kurt Maetzig; 1965 verboten; UA 23.11.1989)
 ES (Ulrich Schamoni; 17.03.1966)
 ABSCHIED VON GESTERN (Alexander Kluge; 05.09.1966)
 DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (Heiner Carow; 29.04.1973)

ALICE IN DEN STÄDTEN (Wim Wenders; 03.03.1974)
 IN GEFAHR UND GRÖSSTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (Alexander Kluge; 18.12.1974)
 STROSZEK (Werner Herzog; 20.05.1977)
 DIE ALLSEITIG REDUZIERTER PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS (Helke Sander; 09.02.1978)
 SOLO SUNNY (Konrad Wolf; 17.01.1980)
 BERLIN ALEXANDERPLATZ (R.W. Fassbinder; TV 28.08.–08.09.1980)
 BERLIN CHAMISSOPLATZ (Rudolf Thome; 01.11.1980)
 CHRISTIANE F. WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO (Ulrich Edel; 02.04.1981)
 DESPERADO CITY (Vadim Glowna; 23.04.1981)
 MACUMBA (Elfi Mikesch; 14.02.1982)
 STADT DER VERLORENEN SEELEN (Rosa v. Praunheim; Febr. 1983)
 INSEL DER SCHWÄNE (Hermann Zschoche; 1981; April 1983)
 ZEIT DER STILLE (Thorsten Näter; Juni 1986)
 DER HIMMEL ÜBER BERLIN (Wim Wenders; 17.05.1987)
 DRACHENFUTTER (Jan Schütte; Sept. 1988)
 ÜBERALL IST ES BESSER WO WIR NICHT SIND (Michael Klier; 27.06.1989)
 DIE ARCHITEKTEN (Peter Kahane; 27.05.1990)
 DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (Wolfgang Becker; 20.03.1997)
 LOLA RENNT (Tom Tykwer; 20.08.1998)
 NACHTGESTALTEN (Andreas Dresen; 14.02.1999)

Mit dieser Liste, ergänzt durch einleitende (1900 bis 1913) und abschließende (1998–1999) Überblickskapitel, soll ein repräsentativer Teil jener deutschsprachigen Spielfilme erfaßt werden, in denen die medial wahrgenommene Stadt in erkennbarer Weise konstituierende Funktionen hat, Titel, von denen wir behaupten, daß sie ins Zentrum dessen gehören, was filmische Städte zu erklären vermag, auch wenn damit vieles nicht seinen Platz bekommen hat, einzelne wichtige Filme notwendig vermißt werden, nicht zuletzt deshalb, weil sie in der Kino-Landschaft keine Chance hatten.²⁵ Grundsätzlich dürfte auch für die Suche nach der Kino-Stadt zutreffen, was Wolf Donner für den deutschen Film einmal zugespitzt so formuliert hat:

Keiner weiß, wie viele deutsche Filme im Jahr tatsächlich hergestellt werden. Es sind weit über hundert. 1990 kamen davon ganze 48 ins Kino. Der Rest liegt auf Halde. Ein Rekordtief.²⁶

25 Michael Strauven sichtete für die auch von uns dankbar genutzte 90-Minuten-TV-Dokumentation BERLIN IM FILM (Erstsendung Berlin 21.1.1988) 240 Titel und nahm 89 davon in seine endgültige Auswahl auf, darunter nicht wenige „Fundstücke“. [Volksblatt Berlin vom 21.1.1988]. – Knapp 10 Jahre davor (22.11.1979) hatte Hans Borgelt zum 50. Jahrestag des deutschen Tonfilms einen unkommentierten Zusammenschnitt aus rund 50 Spielfilmen zum Thema BERLIN – DEIN FILMGESICHT hergestellt, weniger eine Dokumentation der filmischen Stadt als vielmehr ein Querschnitt durch Stadt und Bewohner, Künstler und Stars. [Der Tagesspiegel Berlin vom 24.11.1979 und Neue Zeit Berlin vom 7.12.1990. J. – Zum 100jährigen Jubiläum des

Films wurden von der Landesbildstelle Berlin für eine Reihe BERLIN IM FILM „aus den 6500 Archivtiteln knapp 200 Dokumentarfilme ausgewählt“, darunter auch Werbefilme für die Stadt. [Berliner Zeitung vom 28.2.1995]. – Irmgard von zur Mühlen erarbeitete zur 750-Jahrfeier Berlins eine 3-teilige TV-Dokumentation zur Geschichte Berlins von der Kaiserzeit bis zum Zweiten Weltkrieg. Erstsendungen ARD 17.–19.4.1987. [Süddeutsche Zeitung vom 17.4.1987]. – Manfred Wilhelms machte 1995–1998 den 82-Minuten-Dokumentarfilm BERLIN – IM LICHTBILD DER GROSSSTADT.

26 Wolf Donner: *Gegenkurs. Ausgewählte Kino-Texte (1983–1992)*. Berlin 1993. S. 40.

Unsere Chronologie setzt, nach einem Überblick über einige frühe Beispiele, mit dem von Urban Gad in Deutschland gedrehten Film →DIE ARME JENNY (1912) ein, einem mit handlungstragender Stadtszenerie ausgestatteten Melodrama. Soweit sich aufgrund der nur fragmentarisch erhaltenen Kopie gültige Aussagen machen lassen, gibt es die Stadt nur in Teilansichten, noch nicht im Sinn weiträumiger, zusammenhängender Kamerablicke, Kamerafahrten oder gar Stadt-Montagen. Man sieht vergleichsweise wenig Autoverkehr, dafür fallen einzelne Autos oder ein Bus mit offenem Oberdeck in ihrer Einbeziehung in die Handlung auf (siehe Abb. rechts).

Sie demonstrieren mit dem Tempo der Fortbewegung die neuartige Zeit- und Raumerfahrung, auch den städtischen Komfort, vor allem aber in der Dramaturgie der Personengeschichte die Bedeutung städtischer Öffentlichkeit als in sich differenzierte Stausebenen. Der „Weg“ Jennys vom armen Hinterhaus über das Auftreten in der City in modischer Stadtkleidung bis zum Elend der Prostitution am Stadtrand integriert in seine einzelnen Milieu-Stationen die tragenden Elemente des Gesellschaftlich-Urbanen, dessen Zugriff auf Natur und Land.

Vorbereitet wurden diese Ideen und Realisierungen einer städtischen Filmszene in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts, in sozialpsychologischen Analysen und Beschreibungen. Kamera und Schneidetisch als neue technisch-ästhetische Apparate reagierten auf die „Erfahrungen der Historizität der sinnlichen Wahrnehmungen“, wie sie einerseits „seit der Jahrhundertwende – lange vor der oft berufenen Erkenntnis Walter Benjamins – insbesondere von Georg Simmel (*Die Großstadt und das Geistesleben*, 1903) und Friedrich Naumann (*Die Kunst im Zeitalter der Maschine*, 1904) als *allgemeines* Resultat der durch Technik und Industrie veränderten gesellschaftlichen Verkehrsformen beschrieben worden waren.“²⁷ Sie reagierten gleichermaßen auf die Wahrnehmungen der Stadt in der Literatur und in der Malerei des späten 19. Jahrhunderts.²⁸ Im Blick auf den Impressionismus (und in indirekten Rückbezügen zu Georg Simmels sozialpsychologischem Großstadt-Essay) spricht Arnold Hauser von der „Dynamisierung des Lebensgefühls“, bezeichnet er den Impressionismus als eine „par excellence städtische Kunst“ –

und zwar nicht nur weil er die Stadt als Landschaft entdeckt und die Malerei vom Lande in die Stadt zurückbringt, sondern auch weil er die Welt mit den Augen des Städters sieht und auf die Eindrücke von außen mit den überspannten Nerven des modernen technischen Menschen reagiert. Er ist ein städtischer Stil, weil er die Wandelbarkeit, den nervösen Rhythmus, die plötzlichen, scharfen, sich aber sogleich wieder verwischenden



*Eindrücke des städtischen Lebens schildert. Und gerade als solcher bedeutet er eine ungeheure Expansion der sinnlichen Wahrnehmung, eine neue geschärfte Sensibilität, eine neue Reizbarkeit der Nerven [...].*²⁹

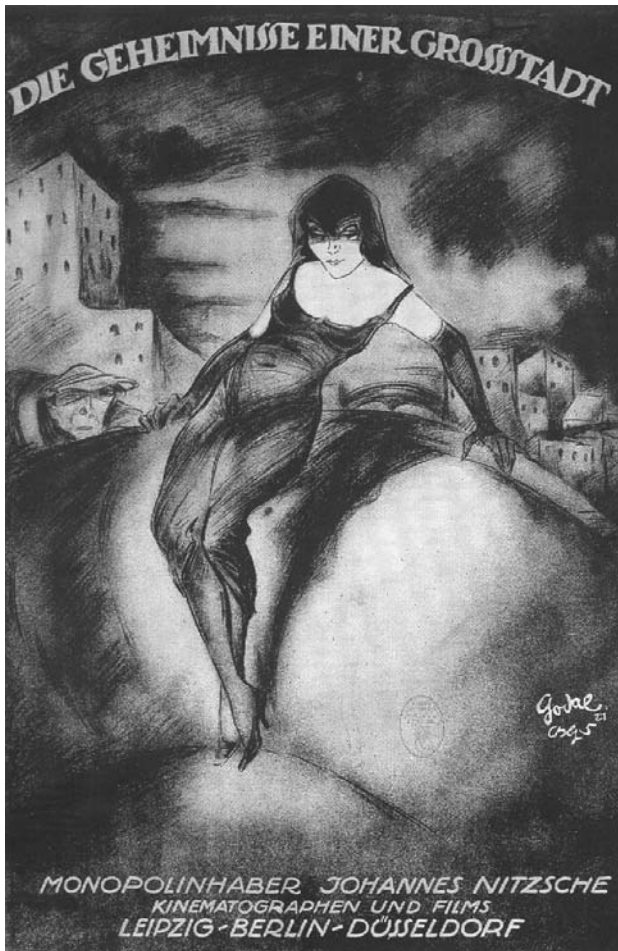
Nahezu wortgleich hatte Simmel um 1900 seine Beobachtungen notiert: „Steigerung des Nervenlebens“ durch „die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder“, „Steigerung des Bewußtseins“ als „Schutzorgan gegen die Entwurzelung“, „Steigerung der großstädtischen Intellektualität“ als Folge „jener rasch wechselnden und in ihren Gegensätzen eng zusammengedrängten Nervenreize“, „Distanzen und Abwendungen, ohne die diese Art Leben überhaupt nicht geführt werden könnte“.³⁰ Die Fortführung dieser „par excellence“ städtischen Wahrnehmung und Ästhetik war eine der großen Herausforderungen für das neue Medium des Films. Soweit es sich auf Grund der Materiallage sagen läßt, hatte dieses neue und dezidiert städtische Medium bereits um 1910/12 entscheidende Phasen seiner technischen und ästhetischen Kompetenz durchlaufen.

Ab jetzt schien alles möglich – empirische Vielfalt des städtischen Schauplatzes in Innen- und Außenszenen, zunehmend bewegte Kamera, intensive Figurendramatik. Der Erste Weltkrieg mit seinen innenpolitischen Konsequenzen reduzierte jedoch den Spielraum so deutlich, daß aus dieser Zeit für die filmische Stadt in Deutschland (bisher!) wenig zu nennen bleibt – ein paar Streifen mit Ernst Lubitsch in Berlin, →DER STOLZ DER FIRMA (1914) und →MEYER AUS BERLIN (1919), letzterer mit einem angespielten Stadt-Land-Kontrast. Nach den Berlin-Filmen mit Asta Nielsen und Ernst Lubitsch, die früh schon auf die nicht selten zu wenig beachtete Schauspieler-Leistung in den filmischen Städten aufmerksam machen, kommt unsere Zusammenstellung daher zu den beiden markantesten Filmen der

27 Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. A.a.O. S. 62. – Dort auch der umfassendere Kontext im Kapitel 8: *Die Errettung von der »Tatsächlichkeit« des Films im Zeichen des Phantastischen*.
28 Literaturhinweise weiter unten im Kapitel 9: „Forschung und Konzept“.

29 Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1953. Ausgabe 1973. S. 929.

30 Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*. Wiederabgedruckt in: Georg Simmel. *Das Individuum und die Freiheit*. Essays. Berlin 1984. S. 192–204.



expressionistischen Stadt: →DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) und →VON MORGENS BIS MITTERNACHTS (1920), die fortan Modelle einer ebenso suggestiven wie zum Teil auch kritisch-distanzierten Stadtdarstellung bilden, indem sie, als frühe Form der Dialektik von „Innenwelt der Außenwelt“ im Kino, „das chaotische Innere des Ichs nach außen kehrte[n]“.³¹

Zum populären Kinoprogramm gehörten selbstverständlich weiterhin all jene Filme, in denen städtisches Geschehen mit dem beliebten Gestus „So ist es!“ inszeniert wurde. Gerade wenn es um die *Geheimnisse* des Stadt ging, sollten die „Sittenbilder“ besonders authentisch wirken. 1921 wurde in Österreich ein Film mit diesem Titel zensiert (siehe Abb. oben) und im gleichen Jahr setzten in Deutschland die Regisseure Arthur Teuber und vor allem Max Mack die Tradition dieser Aufklärung über die Großstadt fort mit dem Vierteiler DIE GEHEIMNISSE VON BERLIN.³² Die Titel der vier Teile deu-

ten an, worum es ging: 1. BERLIN N. DIE DUNKLE GROSSSTADT, 2. BERLIN W. DIE WELTSTADT IN GLANZ UND LICHT, 3. BERLIN-MOABIT. HINTER GITTERFENSTERN, 4. BERLIN FRÖBELSTRASSE. IM ASYL FÜR OBDACHLOSE.³³ Gleichfalls 1921 wurde eine mit Dokumentar-Effekten von Überschwemmung und Explosion im Hochbahn- und U-Bahnbereich ausgestattete Erpresser- und Verfolgerstory unter dem Titel DIE HOCHBAHNKATASTROPHE auf die Leinwand gebracht.³⁴ Bedenkt man, daß annähernd gleichzeitig mit CALIGARI, den aufkommen- den sozialkritischen Stadtszenen etwa in G.W. Pabsts →DIE FREUDLOSE GASSE (1925) der Bauhaus-Künstler Laszlo Moholy-Nagy seine geometrisch-dynamischen Gedankenexperimente und Skizzen zu dem 1925 publizierten Filmscript DYNAMIK DER GROSSSTADT entwarf, dann läßt sich an diesen völlig verschiedenen kinematografischen Stadtkonstruktionen deren mögliche Variationsbreite exemplarisch ablesen.³⁵ Mit Laszlo Moholy-Nagys Skizze zu einer durch filmische Mittel „gesteigerten Realität des Alltäglichen“, zum „lebendigen Zusammenhang raumzeitlicher Erlebnisse, zu *Tempo*, *Dynamik* und *Gleichzeitigkeit*“, kommt Anfang der 20er Jahre, im Nachkriegsdeutschland, die forcierte Stadterfahrung erneut auf den Begriff und ins Bild.

Das zunehmende Tempo bestimmt nicht nur die Bewegungen auf den Straßen, es ergreift die zwischenmenschlichen Verhältnisse. So schnell wie einer einen Job erhält, kann er ihn auch verlieren (→DER LETZTE MANN); so plötzlich wie eine Ehe auf dem Dorf durch eine städtische Urlauberin in Gefahr kommt, kann sie durch die entspannende Realität und Lebenslust der Stadt repariert werden: denn nur in der Großstadt gibt es immer irgendwo eine Kirche, in der gerade eine Hochzeit stattfindet, die das zerstrittene Paar an seine glückliche Zeit erinnert, gibt es ein Tanzlokal, wo man die Sorgen vergißt ... (→SUNRISE).

Die große Zeit der filmischen Stadt-Varietät in Deutschland begann mit der Weimarer Kultur. Welche Entwicklung durch die NS-Diktatur für Jahrzehnte abgebrochen wurde und vielfach auch ihr Ende fand,³⁶ soll eine exemplarische Auflistung jener Film-Titel und Regisseur-Namen (z.T. auch aus dem Dokumentarbereich) andeuten, auf die wir in unserer kommentierten Auswahl nicht ausführlich eingehen konnten:

DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE (Reinhold Schünzel, 1920)

HINTERTREPPE (Paul Leni und Leopold Jessner, 1921)

SYLVESTER (Lupu Pick, 1923)

VARIÉTÉ (Ewald André Dupont, 1925)

31 Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film*. A.a.O. S. 205.

32 Siehe dazu: Jürgen Kasten: *Pionier des Unterhaltungsfilms. Der Regisseur Max Mack (1884-1973)*. In: epd Film 6/1999. S. 33.

33 Quelle: CD-ROM *Die deutschen Filme*: Hg. Kinemathekverbund. Berlin und Frankfurt 1999. – Bei Karl-Heinz Wegner: *Berlin im Spielfilm*. Staatliches Filmarchiv der DDR Berlin 1987. S. 67, werden die einzelnen Teile mit folgenden Stichworten charakterisiert: 1. „Sozialkritischer Film“, „Unterweltmilieu“, 2. „Salon- und Vergnügungsmilieu“, 3. „Gefängnismilieu“, 4. „Obdachlosmilieu“. Als Schauplätze werden genannt: 1. „Altbau-

viertel“, „Notquartier“, „Kaschemme“. 2. „City“, „Luxuswohnung“, „Café“. 3. „Justizbauten“. 4. „Städtische Institutionen“. Vorhanden im Deutschen Filminstitut (DIF) Wiesbaden.

34 Laszlo Moholy-Nagy: *DYNAMIK DER GROSS-STADT. Skizze zu einem Film. Gleichzeitig Typofoto*. In: Ders.: *Malerei, Photographie, Film*. Bauhausbücher Bd.8. Albert Langen Verlag München 1925. S. 114–129.

36 Jan-Christopher Horak: *Exilfilm, 1933–1945*. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993. S. 101–118.

DIE VERRUFENEN (Gerhard Lamprecht, 1925)
 MENSCHEN UNTEREINANDER und
 DIE UNEHELICHEN (Gerhard Lamprecht, 1926)
 DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINS (Berthold Viertel, 1926)
 DIE LETZTE DROSCHKE VON BERLIN (Carl Boese, 1926)
 BERLIN VON UNTEN (Alex Strasser, 1928)
 HERZ, STADTTIERE, INDUSTRIE UND TIEFERE BEDEUTUNG.
 EIN MONTAGETRAUM VON ALBRECHT VIKTOR BLUM,
 GEWIDMET DEM BAUHAUS DESSAU. (Albrecht Viktor Blum, 1929)
 ZUFLUCHT (Carl Froelich, 1928)
 MARKT AM WITTENBERGPLATZ (Wilfried Basse, 1928)
 SO IST DAS LEBEN (Carl Junghans, 1929)
 POLIZEI-BERICHT ÜBERFALL (Ernö Metzner, 1929)
 WIE DER BERLINER ARBEITER WOHNTE (Slatan Dudow, 1929)
 ABSCHIED (Robert Siodmak, 1930)
 IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (Laszlo Moholy-Nagy, 1929)
 GROSSSTADT-ZIGEUNER (Laszlo Moholy-Nagy, 1932)
 LOHNBUCHHALTER KREMKE (Marie Harder, 1930)
 DIE KOFFER DES HERRN O. F. (Alexis Granowsky, 1931)
 ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT (Ludwig Berger, 1932)
 DER TUNNEL (Kurt Bernhardt, 1933)

Die Liste, ergänzt um die von uns ausführlich kommentierten 21 Titel, zeigt die Vielseitigkeit, die der Stadtfilm bis 1933 erreicht hatte. Dieser Vielseitigkeit wurden im Nationalsozialismus in erster Linie ihre sozialen Gegensätze genommen. Innerhalb des in der NS-Zeit zunehmenden Konflikts zwischen Modernität (Technik, Industrie, Teile des Alltagslebens) einerseits und erzwungenem Rückzug auf Pseudo-Idyllen (Heim, Wunschträume) andererseits – Stichwort: „Das gesplattene Bewußtsein“³⁷ – konnte sich das gefilmte Berlin als dynamische Hauptstadt im Bewußtsein des Publikums halten. Die Aspekte lassen sich folgendermaßen akzentuieren:

- In der „Asphalt“-Metaphorik kam die fundamentale Widersprüchlichkeit der NS-Ideologie schlagwortartig zum Ausdruck. Einerseits sollte damit der linke Urbanismus Weimarer Prägung diffamiert werden, andererseits wurde jedoch mit der forcierten Hinwendung zur modernen Technik (Kriegswirtschaft) eine Bejahung großstädtischer Industrie und Technologie propagiert.
- Die deutsche Hauptstadt sollte auch und gerade im Film zum Symbol der NS-Einheitsideologie und damit zur sowohl gesellschaftlich als auch ästhetisch zurechtgestutzten deutschen Superstadt werden. Mit ihrer als sprichwörtlich tradierten forschenden Modernität versuchte vor allem Wolfgang Liebeneiner in

→GROSSSTADTMELODIE sich durch ideologische Anforderungen hindurchzuwinden.

- Mit der Bombardierung Berlins ergab sich jedoch immer mehr die Notwendigkeit, das gefilmte Bild schönzulügen, bis zum Punkt, an dem der *reale* (Selbst-) Zerstörungswahn im Kino mit dem Motto *Das Leben geht weiter* den Titel für den letzten Durchhalte-Film in den Ruinen Berlins gefunden zu haben glaubte.³⁸

Insgesamt ergeben diese drei Aspekte das filmische Stadtbild einer permanenten Realitätsverschiebung und -ausgrenzung, kaschiert durch heroisierende (→HITLERJUNGE QUEX), modernistische (→GROSSSTADTMELODIE), melodramatische (→DIE GOLDENE STADT) oder sentimentale (→ZWEI IN EINER GROSSEN STADT) Erzählstrategien.

Nach dem Krieg geriet Berlin auf vollkommen neue Weise in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, den es seither, und zuletzt durch die Auflösung der Machtblöcke und die Etablierung der neuen Hauptstadt, besetzt: Zuerst mit den „Trümmerfilmen“, dann als „Inselstadt“ der Blockade, des Ost-West-Konflikts, der Errichtung der Mauer und schließlich mit der neuen Situation nach dem Fall der Mauer. Nur vereinzelt findet man für die unmittelbare Nachkriegszeit Filme mit Drehorten in kleineren Städten – z.B. Boleslav Barlogs *WOHIN DIE ZÜGE FAHREN* (1949), ein Trümmerfilm aus Freiburg, mit prominenter Besetzung (Heidemarie Hatheyer und Carl Raddatz). „Der Spiegel“ schrieb zur Aufführung:

*Inzwischen war die beste Zeit des Trümmerfilms vorbei. WOHIN DIE ZÜGE FAHREN aber ist ein Film mit viel Nachkriegsbahnhof, Bombenschutt und Wartesaalmilieu. [...] Freiburg hatte das bombenschuttreiche Milieu rund um das Münster gestellt [...]. Diese Geschichte, von Walter Ulbrich ins Drehbuch geschrieben, von Wolfgang Zeller musikalisch sparsam grundiert, wirkt in der Realität des ruinösen Schauplatzes künstlich heraufbeschworen. [...] Der Film muntert trotz der Ruinen auf.*³⁹

Das sollte er. Was die Großstadt nicht mehr hergab – die Trauer über ihre Zerstörungen – ließ sich offenbar in der Kleinstadt noch weniger realisieren. Auch große Städte wie München, Frankfurt oder Hamburg konnten sich seither gegenüber der stets im politisch Zentrum stehenden *geteilten* und dann plötzlich *nicht mehr geteilten* Stadt als profilierte Orte im Kino, trotz einzelner herausragender Produktionen, immer nur punktuell bemerkbar machen. Ingo Tornow⁴⁰ hat gezeigt, wie München seit den 50er Jahren (weiterhin) als „Künstlerstadt“ gehandelt (Stichwort „Schwabing“), oft nur als Kontrast zur Provinz genutzt wurde. Und:

„München ist ein Schauplatz der Komödie und der Beziehungsdramen, nicht des Actionfilms in allen seinen

37 Hans Dieter Schäfer verweist mit dem programmatischen Titel seiner Untersuchung auf *Das gesplattene Bewußtsein* der Deutschen und zeigt an vielen Beispielen aus dem Alltag, „inwieweit das nationalsozialistische Selbstverständnis unterlaufen wurde“. Ders.: *Das gesplattene Bewußtsein. Deutsche*

Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945. München 1981. Hier S. 114.

38 Siehe dazu →UNTER DEN BRÜCKEN.

39 Der Spiegel vom 9.7.1949. S. 31.

40 Ingo Tornow: *München im Film*. München 1995.



*Ausprägungen. [...] Daß München im Film als Musterbeispiel für die anonyme, seelenlose Großstadt mit ihrem gehetzten Leben gewählt wurde, beschränkt sich auf einen ganz kurzen Zeitraum, etwa die zweite Hälfte der 70er Jahre, und München ist auch hier nicht führend. Frankfurt oder Berlin scheinen mir für derartige Aussagen weitaus prononcierter eingesetzt.*⁴¹

Zu München gibt es nicht zuletzt die weise-verdrehten närrischen Filme von Herbert Achternbusch, die sämtlich Randbemerkungen zum haß-geliebten Bayern-München ergeben und dabei das Städtische nicht anders nutzen als einen unvermeidlichen und daher immer auch engen Schauplatz. 1998 drehte er mit dem Sammel- und Assoziationstitel *NEUE FREIHEIT. KEINE JOBS. SCHÖNES MÜNCHEN. STILLSTAND* einen seiner Anti-Kino-Spielfilme, in dem er in der Rolle des Obdachlosen Hick⁴² auf dem Marienplatz auftritt, zusammen mit ein paar Polizisten (neben den Stammtischmännern auf dem Land gehören die Polizisten zum eng begrenzten städtischen Personal), die zuvor arbeitslose Lehrer waren. Sie halten sich hinter dem Münchener Rathaus auf, in einem kleinen, eher bescheiden ausgestatteten Park, mit Blick auf die obligatorischen Türme der Frauenkirche, und demonstrieren für das „Verschwinden“ von Helmut Kohl. Die Stadtausschnitte sind wieder einmal, wie in *MIXWIX* (1989) und in *I KNOW THE WAY TO THE HOFBRÄUHAUS* (1991), pure Versatzstücke für Nonsense, in dieser Hinsicht auswechselbar mit den entsprechenden ländlichen Szenen um den Starnberger See. In *MIXWIX* eröffnet ein langsamer Schwenk über die Dächer Münchens den Film, begleitet von ruhiger ‚orientalischer‘ Musik (siehe Abb. oben). So könnten viele Filme beginnen. Eine Off-Stimme erläutert den Auftritt des Kaufhausinhabers Mixwix (Herbert Achternbusch) und bringt damit – ohne es zu wissen – zum Ausdruck, daß es zwischen dieser Stadt und Stadtfucht und beispielsweise jener in *MACUMBA* keine unüberbrückbaren Trennungen gibt, denn der folgende Satz könnte auch aus dem Prolog zum Elfi Mikesch-Film stammen:

[...] Dach um Dach verließ er mit seinem Blick bis an den Horizont, der immer den Eindruck erweckt, als träfen dort Welten aufeinander.

Die einschlägigen Milieu-Satiren von Helmut Dietl haben demgegenüber mit ihren typischen Stadtneurotikern, Korruptionsspezis und ihren weiblichen, meist recht gelassen auftretenden Gegenparts

*eine Art Traum-München geschaffen, dessen Mischung aus Kleinbürgerlichkeit, Größenwahn, Phantasie und Selbstbetrug jedem und jeder nur allzu bekannt sein mögen, der oder die das Glück oder das Unglück hatte, eine Zeit lang in dieser Stadt zu leben. Dietl und München, das ist indes auch eine Beziehung wie die zwischen Federico Fellini und Rom: eine Liebesgeschichte, die vor allem aus Erfindungen besteht.*⁴³

Dietls München-Filme – mit dem 1986er Höhepunkt *KIR ROYAL* – könnten eigentlich alle, so wie der erste von 1974, *MÜNCHNER GESCHICHTEN* heißen, und sie alle könnten zusätzlich, in Anspielung an einen anderen Dietl-Film, unter dem Obertitel *DER GANZ NORMALE WAHNSINN* laufen. Auf diese Weise ließe sich eine tief verborgene Beziehung aus Gegensätzen auch zu Achternbusch vorstellen, so daß aus den Perspektiven allein dieser beiden Münchener Filmemacher diese Stadt bzw. ihr Repräsentations-Personal eine ebenso unverwechselbare wie verdrehte filmische Physiognomie erhielte. Immer bliebe sie mehr auf Zeitgeist und Lebensgefühl als auf Aktionen einer dramaturgisch eingesetzten Stadt bezogen. Typisch dafür sind nicht zuletzt jene München-Filme um 1970, die, wie *ZUR SACHE*, *SCHÄTZCHEN* (Regie: May Spils, 1968) oder *DIE ROTE SONNE* (Regie: Rudolf Thome, 1970), bei aller Unterschiedlichkeit des Kamerastils und der narrativen Pointen, jene München-Atmosphäre ausmachen, die Wim Wenders in seiner Besprechung zu *DIE ROTE SONNE* lakonisch-zustimmend so formulierte: „Der Film spielt in München. Er schämt sich nicht darüber.“⁴⁴

Einer der wichtigsten Anreger für filmisches Stadt-Erzählen seit den 90er Jahren, Dominik Graf, notierte in einer Zeitungsglosse, was er an München überhaupt filmisch relevant finde. In dieser konkreten Aufzählung und ihrer Konfrontation mit erträumten Bildern stecken nicht nur die Kameraeinstellungen z.B. aus dem *TATORT*-Beitrag *FRAU BU LACHT*, sondern auch filmsprachliche Rohmaterialien, Modellierungen und

41 Tornow. A.a.O. S. 65.

42 Hick war in *HICK'S LAST STAND* der Name einer von Achternbusch in den USA geplanten Filmfigur-Parodie auf einige Wenders-Filme.

43 Georg Seeßlen: *Träumer, Moralisten, Muttersöhne. Zu den Filmen von Helmut Dietl*. In: epd Film H.2. 2997. S. 26–31.

44 Wim Wenders: *Rote Sonne. Zu Rudolf Thomes Film Rote Sonne*. In: Ders.: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt am Main 1986. S. 54f.

Muster, für noch ungedrehte München-Filme. Insbesondere aber kommt hier zum Ausdruck, wie sich filmisch-städtische Relevanz aus dem medial ausgereizten Zentrum an die Peripherie verlagert und dort Bild- und Blickerneuerungen provoziert:

*Alles, was sich in München zu photographieren lohnt, steht im Norden. Der Norden ist flach und weitläufig und großzügig und urban:
die Panzerwiese, auf der Fassbinder eine Szene in Nordafrika drehte,
das gesamte geniale Olympiagelände, wo Norman Jewisons Science-Fiction-Film ROLLERBALL entstand,
die Schleißheimer Straße von vorn bis hinten in jeder Beziehung,
ebenso die Ingolstädter Straße,
der Frankfurter Ring mit seinen verschlungenen dicken Autobahnzubringern,
das BMW-Hochhaus,
die Studentenstadt,
das Hypo-Hochhaus,
die Kennedybrücke,
die Landstraße im platten Niemandsland neben der Nürnberger Autobahn,
der Qualm des Kraftwerks in Unterföhring, der in der Morgendämmerung den roten Horizont attackiert,
die nördlichen Ausläufer des Englischen Gartens bis zum Kanal,
die Uni Garching, die mit ihrem wunderschön verwitterten Beton inzwischen beinahe aussieht wie die Affentadt der Bandar-logs im Dschungelbuch,
das Hochhaus an der Berliner Straße,
die paar Meter Schienen, auf denen die U-Bahn in der Heilmannstraße kurz als Hochbahn zwischen Wohnhäusern hindurch fahren darf,
der einsame Bunker an der Ungererstraße,
das schönste Freibad aller Zeiten, die Floriansmühle in Freimann, das von der Hypobank annektiert wurde,
und, und, und ...*

Nur geträumt

*Hier im Norden ist das Stadtbild Münchens eine ehemalige Architektur-Utopie der siebziger Jahre, eine unstrukturierte Wüste, ein wenig Dorf und ein wenig echte Großstadtperipherie. Vor allem an einem heißen Hochsommernachmittag. Das ist die wahre „Filmstadt“ München. Und zu dieser Vorstadtlandschaft kann man sich eine spannende Stadt erträumen und noch spannendere Geschichten ausdenken.
Der Rest Münchens ist optisch eine Kleinstadt und bis*

auf ein paar schöne Hinterhoflandschaften und die Umgebung der Donnersberger Brücke nicht mehr photographierbar. Dieser Rest verkommt immer mehr zum Verkehrsübungs Gelände mit Abertausenden von Halteverbotsschildern und neuen Ampeln, mit kleinlichem Begrünungswahn an den Straßen und spießigen Parkverhinderungssäulen an jeder Straßenecke. Eine einzige Kulisse für eine TV-Soap. Keine Visionen, keine Avantgarde-Architektur, nix Bizarres, zu wenig Asphalt, kein Wildwuchs, kein Meter Leere, keine Lücken mehr – aber der Norden Münchens, das ist noch was ...⁴⁵

Ein Beispiel für das vielleicht gerade wegen seiner Popularität gemiedene München-Bild sind auch Fassbinders frühe Kamerablicke in diese Stadt, die mehr an Paris oder Chicago erinnern (sollen) als an die bayerische Metropole.⁴⁶ Deren auffälliges, irritierendes Fehlen in einem Überblick über die filmische Stadt in Deutschland läßt sich an dem von Edgar Reitz 1985–1993 hauptsächlich in München gedrehten 13-teiligen „Filmroman“ DIE ZWEITE HEIMAT (mit dem Untertitel DIE CHRONIK EINER JUGEND) deutlich machen. Entsprechend der Betonung der Heimat- und Künstler-Perspektive sah der Regisseur in dieser Stadt weniger die Metropole als vielmehr das „Millionendorf“ und anstelle der Perspektiven auf das Urbane richtete (auch) er den Fokus auf das Private:

München, das Reitz mit Panoramatotalen und Weitwinkelaufnahmen zu einem Häuser- & Kirchenwald „verfremdet“, wird zu Hermanns neuem Dorf; die Cerpalsche Villa, in der sich die Clique trifft, der „Fuchsbau“, ersetzt das bäuerliche Familienhaus [...].⁴⁷

Zwar kündigt sich die Großstadt gegenüber dem Dorf Schabbach, aus dem der Protagonist Hermann kommt, mit „Tempobeschleunigungen“ an, aber es bleibt beim Primat der Figuren vor der Stadt. Selten einmal wollte sich in diesem Film ein großstädtisches Klima einstellen. „[...] das ist kein Großstadt-Film, auch wenn er den Münchner Sehenswürdigkeiten beiläufig seine Reverenz erweist“, schrieb „Der Spiegel“⁴⁸; die „Schwabinger Krawalle“ oder die Wohnungsspekulation motivieren sich vor allem in den Innen-Perspektiven der Figuren:

Die zehn Jahre sind kein äußerliches Porträt der Bundesrepublik: Industrie, Politik, 'Kalten Krieg' gibt es nicht. Außerhalb des Privaten existiert die Welt nicht: [...]. Geschichte findet [...] unentwegt statt, aber angenehm unpathetisch als Alltagsgeschichte, ist in den Figuren verborgen, bestimmt das Klima der oft mit heimlichem Humor gesehenen Szenen.⁴⁹

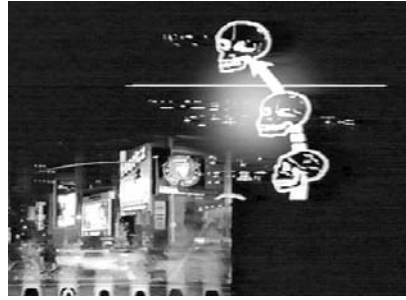
45 Dominik Graf in: Süddeutsche Zeitung vom 20.1.1999. – Graf hat in München unter anderem TIGER, LÖWE, PANTHER (1989), SPIELER (1992), FRAU BU LACHT (1995) und teilweise DIE SIEGER (1994) gedreht. Insbesondere in dem TV-Krimi FRAU BU LACHT (eine deutsch-österreichisch-schweizer Koproduktion) findet Graf irritierend fremde Blicke auf München, in zuerst disfunktional erscheinenden Einstellungen, die aber gerade deshalb als Stadt-Erzählungen zur dichten Atmosphäre des Films beitragen.

46 Siehe: Michael Althen: *Ein Stadstreicher im Reich der Träume*. In: Süddeutsche Zeitung vom 10. Juni 1992.

47 Wolfram Schütte: *Eine deutsche „L'éducation sentimentale“ in den sechziger Jahren. Edgar Reitz auf der 26½stündigen Suche nach der „Zweiten Heimat“*. In: Frankfurter Rundschau vom 19.9.1992.

48 Der Spiegel Nr. 37/1992.

49 Egon Netenjakob: *Versuch über Die zweite Heimat*. In: Funk-Korrespondenz Nr.19. 14.Mai 1993. S.5. Hier auch der Verweis auf die Tempobeschleunigungen. – Siehe auch einen ähnlichen Kommentar von Dietrich Leder in: Funk-Korrespondenz Nr.37. 10. September 1992. S.2.



Demgegenüber stehen die von Alexander Kluge in und über Frankfurt gedrehten Filme als entschiedene Beiträge zu einer Symptomen-Kritik mit Ursachenforschung an westdeutscher Urbanität überhaupt. Mit seinen sich permanent um- und weiterentwickelnden Filmformen hatte er schon im Erstling →ABSCHIED VON GESTERN (1966) und dann mit →IN GEFAHR UND GRÖßTER NOT BRINGT DER MITTELWEG DEN TOD (1974) oder DER ANGRIFF DER GEGENWART AUF DIE ÜBRIGE ZEIT (1985) Mischgenres ausgebildet, deren divergente Filmsprache am geeignetsten erscheint, um am Beispiel der Stadt der Banken und Hochhäuser, der Häuserkämpfe und der Kämpfe ums Überleben städtische Wahrnehmungserfahrungen in ihren Brüchen und Überlagerungen so zu verarbeiten, daß daraus produktive Zuschauerreaktionen entstehen können. In Kluges Frankfurt-Filmen steht die Kritik am forcierten Stadtumbau im Vordergrund. In verschiedenen Sendungen seiner 1988 begonnenen Kulturmagazine (»10 vor 11«, »News & Stories«, »Prime Time« und »Mitternachtsmagazin«) brachte Kluge, unter Themenbezeichnungen wie STÄDTISCHES MUSIKMAGAZIN (1990f), STÄDTE WIE MAUERN AUS LICHT (1993), HAUPTSTADTPLANUNG VON BERLIN 1941 und BERLIN, HAUPTSTADT DER ERINNERUNG (1994) oder NEW YORK, DIE MULTIKULTURELLE MEGASTADT und DIE UTOPIE STADT (1996), vielgestaltige, diskursiv bestimmte und bildinnovative Differenzierungen zum Thema Stadt (siehe Abb. oben). Diese Mischformen aus Interviews, film- und computererzeugten Bilderfindungen und kommentierender oder kontrastierender Musik offerieren filmsprachliche Bauweisen, die dem sich ständig ändernden Mischgebilde Stadt in besonderer Weise gewachsen sind, teilweise besser als der reine Spielfilm. Es bleibt abzuwarten, ob Filmemacher sich den von Kluge umrissenen Herausforderungen stellen.

Wie lange vor, mit und nach Kluge die Stadt Frankfurt ins Kino gebracht wurde, dokumentierte 1995 die

Ausstellung „Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main“ samt dem dazu erschienenen Katalog, der in zahlreichen Einzelbeiträgen sowie einer umfassenden Filmografie einen vielseitigen Überblick über die Frankfurter Filme von den Anfängen bis in die Gegenwart bietet, so daß er zur Komplettierung unserer Auswahl, ebenso für die Zeit vor 1945 wie für die Jahrzehnte danach, unentbehrlich ist. Rudolf Worschech geht in seinem Beitrag über die „Spielfilme aus Frankfurt“ u. a. auch auf HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE (1991) von Doris Dörrie ein. In dieser, die Frankfurter Drogen-Szene mit einem korrupten Polizeiapparat verbindenden Krimigeschichte zeigt die Regisseurin Teile dieser Stadt und ihrer Bewohner in einer brutal-deprimierenden und zugleich filmisch ästhetisierenden Milieustudie:

Frankfurt wirkt nicht real in diesem Film und realistisch schon gar nicht, es ist eine synthetische Stadt. [...] Es kommen keine Postkarten-Ansichten dieser Stadt vor, die in jeder in Frankfurt gedrehten Fernsehserie zu bestaunen sind, sondern traumartige Erscheinungen, Industrielandschaften, S-Bahnen in der Nacht, Mietshäuser, Blicke unter Brücken durch, verslumte Wohnsiedlungen irgendwo an der Peripherie. Diese Stadtansichten brechen in die Handlung ein, manchmal auch unvermittelt in eine Szene, die in einem Innenraum spielt. Die Wolkenkratzer bleiben im Hintergrund, wie eine Drohung, tagsüber steinerne Monumente und nachts wie Fackeln im blauen Licht. HAPPY BIRTHDAY, TÜRKE gewinnt der Stadt eine Poesie ab, die selbst für den Einheimischen nur schwer zu entdecken war. Vielleicht hat Dörrie damit das Frankfurt-Feeling der neunziger Jahre auf den Punkt gebracht so wie Kluge das der späten sechziger und siebziger Jahre: Daß es nicht immer angenehm ist, hier zu leben, aber auch etwas ganz Besonderes.⁵⁰

Hamburg wurde von Michael Töteberg in mehrfacher Hinsicht als „Filmstadt“ beschrieben⁵¹ – als Produk-

50 Zitiert nach: Rudolf Worschech: *Stadt der Widersprüche - Frankfurt im Film*. epd Film Mai 1995. S. 31. Gekürzte Fassung von: *Eine Stadt, unbewohnbar wie der Mond*, in dem von Rudolf Worschech redaktionell mitbetreuten Katalog *Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main*. Ausstellung/Filme. 3. März 1995 bis 2. Juli 1995. (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main). S. 252–266. – Die Sendung *Bilderbogen* des Hessischen Rundfunks/Fernsehen vom 1.5.2000 verwies mit einigen Stadt-Szenen auf den 1925 gedrehten Spielfilm *DIE KÖNIGIN DER ALTSTADT*, dessen Schauplatz das Frankfurt dieser Zeit war. In *Lebende Bilder einer Stadt* wird dieser Film als „wahrscheinlich nicht erhalten“ aufgeführt.

51 Michael Töteberg: *Filmstadt Hamburg. Von Hans Albers bis Wim Wenders, vom Abaton zu den Zeise-Kinos: Kino-Geschichte(n) einer Großstadt*. 2., überarb. und erg. Aufl. Hamburg 1997. Alle Zitate sind dort entnommen. – Siehe auch: Malte Hagener: *Schönwetter und Straßendreck. Hamburg im Film*. In: taz-Hamburg vom 31.12.1998: „[...] Tatsache ist, daß Hamburg vor allem auf dem Bildschirm, aber auch verstärkt auf der Leinwand zu sehen ist: im Fernsehen vom familienkompatiblen Kiez in GROßSTADTREVIER über den Hotel-Schick in GIRLFRIENDS, inzwischen von der Fleetinsel auf die Kehrweidspitze umgezogen, bis zum Wilhelmsburg aus EINSATZ HAMBURG-SÜD, im Film vom elblickenden Redaktionsbüro in SCHTONK bis zum Karo-Viertel in dem Überraschungserfolg HÄRTETEST.“

tions-, Kino- und Drehort. Für den Drehort Hamburg stehen u.a. Regisseure wie Werner Hochbaum (→RAZ-ZIA IN ST. PAULI, 1932), Helmut Käutner mit GROSSE FREIHEIT NR. 7 (1943/44 gedreht) und IN JENEN TAGEN (1947), Wim Wenders (DER AMERIKANISCHE FREUND, 1977), Vadim Glowna (→DESPERADO CITY, 1981) oder Hark Bohm (NORDSEE IST MORDSEE, 1976; YASEMIN, 1988). Hans-Christoph Blumenbergs „wunderschön fotografierte Stadtansichten (vom Planetarium bis zur Nord-City)“ werden ebenso gewürdigt wie Straub/Huillet's KLASSENVERHÄLTNISSE (1984), eine filmische Deutung von Kafkas Amerika-Roman *Der Verschollene*, die ihre Drehorte überwiegend in Hamburg fand, schließlich auch Jan Schütte mit →DRACHENFUTTER (1988), einem „Gastarbeiter“-Film, der im Zusammenhang eines vorangegangenen Dokumentarfilms an Hamburger Originalschauplätzen entstand.

Zu den Stadtlandschaften des Ruhrgebiets haben Roland Günter, Paul Hofmann und Janne Günter einen Überblick vorgelegt⁵², der inzwischen durch die kinematografische, vor allem aber auch durch die digitale Reaktion auf die fundamentalen „Modernisierungen“ zu ergänzen wäre. Diesem „urbanen Planetensystem ohne Zentralgestirn, dessen dezentrale Siedlungsstruktur einst aus völliger Planlosigkeit entstanden war, aber heute den neuen Typus einer postindustriellen Stadtlandschaft vertritt“⁵³, näherten sich im Kino Filme von Wolfgang Staudte (DAS LAMM, 1964), Wim Wenders (→ALICE IN DEN STÄDTEN, 1974) oder Adolf Winkelmann (DIE ABFAHRER, 1979). Immer spielte diese weiträumige Stadtlandschaft die entscheidende Rolle, gab die Stichworte für die ausgreifenden Bewegungen der Wanderung (DAS LAMM) oder der Autofahrt. Während Philip Winter mit der neunjährigen Alice das Kinopublikum auf eine mehrtägige Reise durch die typischen Mischlandschaften aus Backsteinstädten und ‚leeren‘ Naturresten mitnehmen, folgt man in Winkelmanns Film arbeitslosen jungen Leute im Lastauto durch das Revier, und in beiden Fällen ergeben sich aus der entsprechend abwechslungsreichen Erzählform vorwiegend humorvolle Abwandlungen des Road Movie.

Die Vielgestaltigkeit und zugleich den soziokulturellen Umbau dieser Region dokumentierten 1999 die 45. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, die zwar in ihrem Film-Programm die zunehmende *Mediatisierung* des urbanen Großraums nicht besonders betonten, sie aber doch, beispielsweise unter dem Stichwort „Mediale Architekturen“, im Begleit-Katalog kritisch

registrierten. Auch und gerade im Ruhrgebiet, wo großflächige Bebauungsprojekte gängig und immer noch möglich sind (wie in spezifischer Weise in Berlin oder in Frankfurt am Main) macht sich die Diskrepanz zwischen den Stadt- und Raumplanungen, den sie forcierenden digital-medialen Konzeptionen und den Erfahrungsmöglichkeiten der jeweils dort lebenden Menschen deutlich bemerkbar.⁵⁴ Insofern stellt diese weiträumige Stadt-Region so etwas wie den Musterfall weitaus größerer Probleme dar.

Dabei sieht es so aus, als hätte das Kino, gegenüber dem Fernseh-Krimi, den (Video-) Dokumentarformen und den digitalen „Urbanen Interventionen“⁵⁵ zu den aufkommenden Stichworten „Stadt als Themenpark“ oder „Stadt als Konsumfestung“ immer weniger beizutragen, nicht zuletzt auch aufgrund der enorm anwachsenden Möglichkeiten, aus der realen und kino-film-medialen Urbanisierung der Welt in die immer suggestiveren künstlichen Welten des Internets zu entfliehen. Um so größere Aufmerksamkeit scheint dem dadurch in Gang gesetzten Wechselverhältnis von medial erzeugtem „Image“ und darauf gerichteter „Politik“ (im weitesten Sinn) zuzukommen:

Im Unterschied zu den „Nachbarschafts-Videos“ der 70er oder den „Bewegungsfilmern“ der 80er Jahre sind nunmehr Bildproduktionen und politischer Aktivismus kaum voneinander zu trennen. Eine symbolische Politik neoliberaler Modernisierung wird mit Imagebeschmutzungskampagnen und Gegenbildproduktionen gekontert, verstreute Szenen durch herumreisende Videomagazine virtuell miteinander verknüpft und eine alternative Geschichte der Städte festgehalten.⁵⁶

Angesichts dieser Tendenzen könnten die kommenden massenmedial generierten Bilder der städtischen Um- und Neubauten mit ihren Shopping-Malls und „Gated Communities“ im Ähnlichen immer mehr das Gleiche reproduzieren – die Durchsetzung des längst schon beklagten Nivellierungsprozesses tradierter urbaner Unterschiede.

Auf der von uns ausgewählten Liste deutscher Filme dominiert Berlin mit über 50 Titeln; wie schon erwähnt, spielt München, abgesehen von einer episodischen Einlage in der →BERLINER BALLADE (1948), irritierenderweise mit herausragenden Produktionen kaum eine Rolle; knapp ein Drittel beziehen sich auf Städte wie Wien, Hamburg, New York, Prag, Halle, Frankfurt am Main, das Ruhrgebiet oder eine Phantasiestadt in Deutschland, in den USA oder in der fernen Zukunft.

52 Das Ruhrgebiet im Film. 2 Bde. Oberhausen 1978.

53 Michael Mönninger in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.1.1992. Siehe dazu auch: Wolfgang Pehnt: *Das Licht am Ende des Stollens. Metropole ohne Zentrum – das Ruhrgebiet, eine postindustrielle Stadtlandschaft*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.1.1992. – Die Initiative „soziokultur.de/ruhrpott“ plante 1997 ein im Internet vorgestelltes und kommentiertes Festival/Symposium zu „Stadtentwürfe im Film“, das u.a. den thematischen Schwerpunkt „Ruhrgebiet“ diskutierte.

54 Den Begriff „Mediale Architekturen“ verwendet Rolf Sachsse im Untertitel seines Katalog-Beitrags *Barocke Städte unter amerikanischer Nacht im All*. In: 45. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen.

Festival Katalog 1999. S. 83–86, worin er u.a. schreibt: „Noch vermittelt das Internet den Wahn der Regulierbarkeit auf chaotischer Ebene; geradezu rührend nehmen sich sämtliche Bemühungen der Betreiber von Digitalstädten aus, ihre Bewohner über Spielregeln so zu disziplinieren, wie dies meine alten Tanten beim sonntäglichen Rommé, Mahjong oder Mensch-ärgere-dich-nicht taten – wer unfair ist fliegt raus oder kommt nicht in den Himmel.“ (S. 86).

55 Der Begriff ist aus der Medienarbeit in leerstehenden Räumen und auf öffentlichen Plätzen in São Paulo entstanden. Siehe dazu: 45. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. A.a.O. S.167ff.

56 Jochen Becker: *BIGNES? Size Does Matter – Image/Politik – Städtisches Handeln*. In: Ebd. S. 69–74.

Um nicht dieser realen Berlin-Dominanz das Feld der Beschreibung zu überlassen, wären Ansätze zu einer *typologischen* Stadt-Differenzierung auszubauen, in der dann der konkrete Stadtname eine weniger wichtige Rolle spielen würde, in der sich vielmehr Querbezüge und damit auch Bezüge zur internationalen Stadt-Film-szene ergeben könnten, was hier nur an Beispielen angedeutet werden soll:

- Die Stadt als *dämonisches Schreckbild* (seit dem expressionistischen Film der frühen 20er Jahre bis zu Godards computergesteuerter Stadt in ALPHAVILLE, 1965, oder Michael Wadleighs von zurückkehrenden Wölfen verteidigtes New York in WOLFEN, 1981),
- die Stadt der *Verführung, des Lasters und der kriminellen Alltäglichkeit* (von Karl Grunes →DIE STRASSE, 1923, über Alberto Cavalcantis RIEN QUE LES HEURES, 1926, bis zu Ulrich Edels →CHRISTIANE F. WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, 1981), mit den scharfen Übergängen zur *Killer-Stadt* (z. B. vom Honkong-Regisseur Wong Kar-wai FALLEN ANGELS, 1995) oder zur *Synthetic-Metropole* mit den entsprechenden Spielfiguren in →ANGEL EXPRESS von Rolf Kahl, 1998,
- die Stadt als *modern-phantastische Zukunftsvision* und *Science-Fiction-Konstruktion* (von Fritz Langs →METROPOLIS, 1927, bis zu Ridley Scotts BLADE RUNNER, 1982, oder James Camerons TERMINATOR, 1984),
- die Stadt als *komische Entlarvung oder Satire des Alltags* (von Harold Lloyds Kletterkünsten am Skyscraper in SAFETY LAST, 1923, über Jean Vigos À PROPOS DE NICE, 1929/30, Karl Heinz Martins →EIN BLONDER TRAUM, 1932, R.A. Stemmles →BERLINER BALLADE, 1948, Louis Malles ZAZIE DANS LE MÉTRO, 1960, Tatis PLAYTIME, 1976, bis zu Ulrike Ottingers FREAK ORLANDO, 1981),
- die Stadt als *politisch-ideologische Verbrämung* (wie in Viktor von Collandes →ZWEI IN EINER GROSSEN STADT, 1941, oder in Gerhard Kleins gegen westliche Agenten verteidigtes Ostberlin in ALARM IM ZIRKUS, 1954),
- die Stadt der *Einsamkeit und Isolation* (von →DIE ARME JENNY, 1912, über Leopold Mittler →JENSEITS DER STRASSE, 1929, bis zu Michelangelo Antonionis LA NOTTE, 1960, oder IL DESERTO ROSSO, 1964, und Thorsens NÄTERS ZEIT DER STILLE, 1986),
- die Stadt des *Außenseiterdaseins und der Entfremdung* (von Murnaus →DER LETZTE MANN, 1924, über Pier Paolo Pasolinis ACCATONE, 1961, Rainer Werner Fassbinders IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN, 1978, zu Michael Kliers →ÜBERALL IST BESSER WO WIR NICHT SIND, 1989, und zu Thomas Arslans →DEALER, 1999),

- die Stadt im *Umbau* unter Etikettierungen wie Sub-Urbanisierung, Auflösung der Grenzen von Zentrum und Peripherie usw., ein Feld, das vor allem vom dokumentarischen Kurzfilm besetzt wird.

Wie sich bereits aus einer derart verkürzten Auflistung erkennen lässt, gibt es verschiedene Aspekte der filmischen Stadt, zu denen die deutsche Filmgeschichte eher wenig beizutragen hat, beispielsweise die Komik oder das Science-Fiction-Genre. Themen, Motive und Orte summieren sich mit den handelnden Personen auf diese Weise zu einer jeweils eigenen strukturellen Stadt-Figur, die besonders in kulturgeschichtlicher und zivilisationskritischer Hinsicht Interesse erweckt.⁵⁷

4. Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt

„Die Lücken in unseren Klassifizierungen sind verräterisch [...]“.⁵⁸

Noch einmal: Was ist eine *filmische Stadt*? Ist nicht jeder Film, dessen Handlung in einer Stadt sich ereignet, eine einfache Antwort auf diese Frage? In der Forschung besteht die Übereinstimmung, daß von einer genuin *filmischen* Stadt erst dann gesprochen wird, wenn sie bewußt mitinszeniert wird, wenn sie nicht nur als Schauplatz und Kulisse fungiert, sondern als dramatische und dramaturgisch wichtige Figur in Erscheinung tritt, wenn sie über ihre zahllosen Funktionen als Mitakteur das Geschehen bestimmt.⁵⁹

Mannigfaltig variiert und in anderen Genres etabliert (z. B. im Film noir, im Krimi, im Science-Fiction-Film), als Titelaufhänger vor allem im amerikanischen Film gern genutzt – DIRTY CITY, ASPHALT CITY, ANGEL CITY, FAT CITY, usw. –, dürfte es sich für diese vielfältige Stadt-Film-Relation als sinnvoll erweisen, je nachdem einen der drei zum Teil ineinander übergelenden Begriffe zu benutzen, die sich herausgebildet haben: »Stadtfilm«, »Stadt im Film« und »filmische« oder »kinematografische Stadt«. Umgangssprachlich kennt man vor allem die beiden ersten Begriffe, während die Rede von der »filmischen« oder der »kinematografischen Stadt« am besten geeignet ist, nicht nur jene erwähnte dramaturgische Funktion zu benennen, mit der die Stadt ins filmische Geschehen ‚handelnd‘ eingreift,⁶⁰ sondern auch die ästhetische Konstruktion und

57 John Joseph Czaplicka hat in seiner Dissertation Ansätze zu einer Typologisierung entwickelt: *Prolegomena for a Typology of Urban Imagery. The Pictorial Representation of Berlin 1870–1930. – Prolegomena zu einer Typologie des Grossstadtbildes. Die bildliche Darstellung von Berlin 1870–1930.* Hamburg 1984.

58 Henri Lefebvre: *Kritik des Alltagslebens*. Bd.II: *Grundrisse einer Soziologie der Alltäglichkeit*. München 1975. S. 193. – Lefebvre setzt sich nicht zuletzt mit Begriff und aufkommender „Schule“ des Strukturalismus auseinander und operiert in diesem Zusammenhang bereits mit Kategorien, die z. T. erst in den 90er Jahren

ihre Konjunktur erhielten (z.B. das „methodologische Konzept des Modells“ – „Das Modell wird konstruiert, um mit der Erfahrung und der Praxis (mit der »Realität«) konfrontiert zu werden.“ Ebd. S. 195).

59 Siehe dazu: Karl Prümm: *Empfindsame Reisen in die Filmstadt*. In: Babelsberg. S. 117–134.

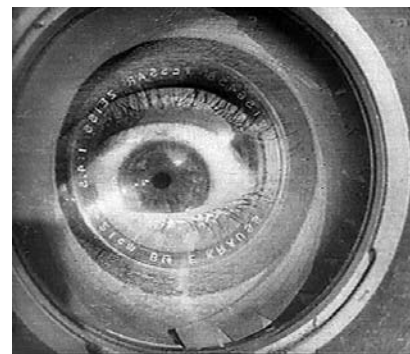
60 Siehe dazu: Frieda Grafe im Gespräch: *Die verfilmte Stadt*. In: Stadtbauwelt. H.12. März 1987. S. 396ff. Aus sprachlich-stilistischen Gründen benutzen wir auch den einfacheren Begriff „Stadt-Film“, wenn es genuin um die „filmische Stadt“ geht.

ihre Wirkungsabsicht auf das Publikum ins Bewußtsein zu bringen.

Einige sehr bekannt gewordene Filme der Weimarer Republik wie Langs →METROPOLIS, Ruttmanns →BERLIN-SINFONIE oder diejenigen Filme außerhalb Deutschlands, die sich ihrer Hauptstadt zuwenden, wie René Clairs PARIS QUI DORT, Pasolinis MAMMA ROMA oder Woody Allens MANHATTAN, arbeiten sich so sehr am Bild der jeweiligen Stadt und damit an einer übergreifenden Thematik ab, daß man versucht ist, an ein eigenes Genre des »Stadtfilms« zu denken. Obgleich es allein in Deutschland seit den ersten Detektivfilmen und seit dem ersten rein städtisch inszenierten Film mit meisterhafter Regie und Besetzung, Urban Gads →DIE ARME JENNY, Hunderte von Filmen gibt, in denen die Stadt nicht nur den Schauplatz bildet, sondern zum bewußt inszenierten Mitakteur wird, obgleich nach dem international berühmt gewordenen →METROPOLIS, nach Stadt-Filmen wie Roberto Rossellinis DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL (GERMANIA ANNO ZERO, 1947), Yasujiro Ozus REISE NACH TOKIO (TOKYO MONOGATARI, 1953) oder Fellinis Rom-Bildern die filmische Stadt jedesmal originär entworfen wurde, ist eine eigene Kategorie »Stadtfilm« nicht entstanden:

*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.*⁶¹

Der Begriff »Stadtfilm« betrifft als geläufige Kurzform auch Spielfilme mit deutlichem Stadtbezug, bezeichnet jedoch in erster Linie dokumentarische Filme, deren beobachtende, beschreibende und analytische Formenvielfalt meist besser als der Spielfilm die Stadt als *architektonisches* Ensemble in ihren Erscheinungsformen und Veränderungen zu erfassen vermag. Eines der frühen Beispiele dafür ist MANHATTA von Paul Strand und Charles Seeler (USA 1921), ein poetisch-dokumentarisches Experiment von bleibender Schönheit.⁶² In Deutschland gab es mit Walter Ruttmanns →BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT (1927) den ersten bahnbrechenden Stadtfilm dieser Art. Die von ihm benutzte Form eines Querschnitts durch einen Tag wurde von Dziga Vertov in DER MANN MIT DER KAMERA (CELOVEK S KINOAPPARATOM, UdSSR 1929) aufgegriffen und entsprechend der kommunistischen Utopie selbstorgani-



sierter Produktion einfallsreich abgewandelt.⁶³ Walter Ruttmanns Prinzip, der filmischen Stadt eine sinfonische Struktur zuzuweisen, folgten Ende der 20er Jahre Filmemacher in verschiedenen Ländern, z.B. Robert Florey mit SKYSCRAPER-SYMPHONIE (USA 1929), Herman G. Weinberg mit CITY-SYMPHONIE (USA 1929), Kenji Mizoguchi mit seiner (heute verschollenen) proletarischen Stadt-Symphonie TOKYO KOKYOGAKU (Japan 1929) oder Adalberto Kemeny und Rodolfo Rex Lustig in Brasilien mit SÃO PAULO, SINFONIA DA METROPOLE (1929). Auch Leo de Laforgues in den 30er Jahren in Berlin begonnener, von der NS-Zensur 1943 nicht zur Aufführung zugelassener und erst 1950 in einer Neufassung (BERLIN WIE ES WAR) gezeigter Berlin-Film →SINFONIE EINER WELTSTADT gehört noch in diese Reihe der sinfonisch strukturierten Stadtporträts.

Demgegenüber rangieren die oft als Reklamefilme gedrehten und unmittelbar am Schauwert interessierten »Städtefilme« auf einer Ebene, die filmwissenschaftlich bisher noch kaum die entsprechende Aufmerksamkeit gefunden hat. Auch diese, vor allem touristisch definierten, »Filmstädte« haben jedoch prinzipiell, nicht zuletzt aufgrund ihres stereotypen und klischeebehafteten Wiedererkennungswertes (der Eiffelturm, die Silhouette von St. Peter oder die von Manhattan, das Brandenburger Tor usw.) einen Platz im Spektrum der noch zu untersuchenden Stadt-Film-Relation.⁶⁴ Interessanter jedoch als eine solche Analyse wäre eine Publikations-Reihe, die im Blick auf die großen »Filmstädte« der Welt – von Tokio über Kalkutta, Mexiko-City bis New York und Rom – deren Eigenart und Berührungspunkte anhand der sie thematisierenden Filme herausarbeiten würde. Auch dazu möchte unsere Arbeit Anregung sein.

61 Knut Hickethier: *Kino Kino*. In: *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*. Berlin 1987. S. 148.

62 Der Film wird gelegentlich gezeigt, beispielsweise während des von Irmbert Schenk 1998 veranstalteten Bremer Symposiums zum Thema „Dschungel Großstadt: Kino und Modernisierung“. Siehe dazu den gleichnamigen Band, Marburg 1999. – Zu MANHATTA siehe: Jan-Christopher Horak: *Paul Strand: Romantic Modernist*. In: Ders.: *Making Images Move: Photographers and Avant-Garde Cinema*. Washington and London 1997.

63 Knapp zehn Jahre nach Vertov zeigte Alexander Medvedkin in seiner Komödie DAS NEUE MOSKAU (NOVAYA MOSKVA, 1938) eine surreale Konstruktion der Stadttutopie: „Ein Spiel mit der Imagination, das nur durch die Aufhebung der Zeit beendet werden

kann – durch den Rücklauf der Chronologie“. Fritz Göttler: *Eine Geschichte mit Sprengkraft. „Das Neue Moskau“: Das Filmmuseum zeigt Filme und Entwürfe zur Stadttutopie in den Dreißigern*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 7.12.1999.

64 Jacques Belmans hat diesen Typus der Stadt-im-Film pauschal abgelehnt: „Ces horribles films s'attachent à décrire d'une manière toujours favorable des Megalopolis présentées comme autant de paradis dont l'image souligne lourdement les monuments les plus connus, les aspects les plus luxueux, les lieux les plus privilégiés, bref, tout ce qui peut donner d'une ville une idée avantageuse et complaisante encore aggravée par un commentaire soit d'une platitude sans égale.“ In: Ders.: *La ville dans le cinéma de Fritz Lang à Alain Resnais*. Bruxelles 1977. S. 10.



Ein weiterer und erweiternder Anschluß ergibt sich aus den noch kaum untersuchten Beziehungen zwischen der *filmischen* und der *fotografischen* Stadt, den Möglichkeiten, filmische und fotografische Stadt miteinander zu konfrontieren. Die Betrachtung dokumentierender, poetisierender, analysierender etc. Stadtfotografie eröffnet der kinematografischen Wahrnehmung überaus wichtige Hinweise und Anregungen.⁶⁵ Eines der jüngeren Beispiele bietet der Bildband *City Stills* des aus dem sogenannten „Chicago Bauhaus“ hervorgegangenen US-amerikanischen Fotografen Ray K. Metzker (siehe Abb. oben).⁶⁶ Der Künstler macht darin u. a. aufgrund seiner Vorliebe für fotografische Sequenzen, also einem Übergang zur *Bildfolge* und damit zum *bewegten* Bild, aber auch gemäß seinem Ausdruck von Oppositionen aus Schwarz-Weiß, urbanes Geschehen und Sehen nachdrücklich bewußt. Indem er zwei oder auch mehrere Aufnahmen auf bestimmte Weise montierend zueinander in Beziehung setzt, entstehen „Bildkombinationen, die Sinnzusammenhänge suggerieren und sie im selben Atemzug negieren.“⁶⁷ Mit seiner Aussage, „I wish to investigate the possibilities of synthesis“, lassen sich aufschlußreiche Übergänge her-

stellen auch zur Arbeit der *Film*-Kamera in der Stadt. Eine Serie der frühen 80er Jahre nannte er „City Whispers“, Bilder, die sich fast unmittelbar an Filmszenen anschließen lassen, die aber auch Rückbezüge herstellen etwa zu Gemälden von Edward Hopper. Im Vorwort verweist Laurence G. Miller auf die Nähe vieler dieser Fotografien zum Film: „What film is showing? The audience becomes the film.“

Eine andere Blick-Schule für *filmisches* Stadt-Sehen – um diese Bezüge wenigstens anzudeuten – lassen die auf die Neue Sachlichkeit und das Neue Sehen der 20er Jahre zurückverweisenden Industriefotografen Bernd und Hilla Becher sichtbar werden, die mittels oft nur geringfügig voneinander unterschiedenen Objekt-Perspektivierungen deren „Physiognomien“ erst herauspräparieren. „Es ging darum zu beweisen, dass diese Objekte Individuen sind, dass sie sich zu Typen ordnen lassen“, lautet eine ihrer erstaunlichen Selbstauskünfte, die auch für die kinematografische Analyse, die Rede von der „Physiognomie der Stadt“, fruchtbar gemacht werden können.⁶⁸

5. Kinematografischer Städtebau

„Das Haus hat mir geradezu geholfen, diese Figur genauer zu definieren.“

(Wim Wenders⁶⁹)

„Die Räume sind außerordentlich genau. In Janes Haus kann man sich eben nur auf eine bestimmte Art bewegen. Da fallen einem eben nur bestimmte Sätze ein, wenn man was sagen will, und bestimmte Gesten, wenn man was ausdrücken will. Wenn Jane in ein anderes Haus kommt, in Rocks Haus z. B., würde sie sich ändern können?“⁷⁰

Einzelne Untersuchungen zum Verhältnis von Film und Stadt fragen nicht nur nach der Bedeutung der Stadt für den Film, sondern ebenso nach der Bedeutung des Films für die städtische Architektur, eine Wechselbeziehung, die von Anthony Vidler als die „privilegierteste und zugleich schwierigste“ bezeichnet wird:

65 Von deutschen Filmemachern hat sich in der Gegenwart besonders Wim Wenders mit dieser Kombination beschäftigt. Sowohl seine Filmbücher zu PARIS, TEXAS, DER HIMMEL ÜBER BERLIN oder TOKYO-GA, aber auch seine Fotobände wie vor allem *Einmal. Bilder und Geschichten*. Frankfurt am Main 1994 sind herausragende Beispiele dafür. – Siehe zu der Beziehung zwischen Fotografie und Film (nicht nur) im Blick auf die Weimarer Zeit, speziell aber auf den Fotografen und Kameramann Eugen Schüfftan Karl Prümms Plädoyer „für eine neue filmische Lektüre, die auf den fotografischen Akt bezogen ist, die den Kamerablick zum Ausgangspunkt nimmt, die visuelle Strategien erfaßt, Bildkonzepte herausarbeitet, die Bildwelten beschreibt und identifiziert [...]“. Ders.: *Stilbildende Elemente der Kameraarbeit*. In: Prümms/Bierhoff/Körnich (Hg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg 1999. S. 15–50. Hier S. 15.

66 Ray K. Metzker: *City Stills*. With an introduction by Laurence G. Miller. Munich/London/New York 1999.

67 Bettina Thienhaus: *Schattenspiele*. In: Frankfurter Rundschau vom 6.11.1999.

68 Zitate und Erläuterungen sind dem Gespräch entnommen, das Ulf Erdmann Ziegler mit den beiden Fotografen führte: *Hochofen Förderturm Wasserturm. Mit ihren Physiognomien von Industriebauten haben Bernd und Hilla Becher die deutsche Dokumentarfotografie geprägt. Ein Gespräch*. In: Frankfurter Rundschau vom 6.11.1999.

69 Zitiert nach: Michael Töteberg: *Filmstadt Hamburg*. A.a.O. S. 214.

70 Rainer Werner Fassbinder: *Imitation of Life. Über Douglas Sirk*. In: *Filme befreien den Kopf*. Hg. von Michael Töteberg. Frankfurt am Main 1984. S. 14. Fassbinder bezieht sich auf Douglas Sirks ALL THAT HEAVEN ALLOWS.

Filmarchitektur diene seit Anfang dieses Jahrhunderts als eine Art Laboratorium für die Erforschung der gebauten Welt, das heißt der Architektur und der Stadt. [...] Verschiedentlich nahm der Film konkrete Ausformungen der Architektur und der Stadt vorweg [...]. Gleichwohl ist eine allzu simple Verknüpfung von Architektur und Film seit jeher in der Theorie wie in der Praxis problematisch.⁷¹

Vidler skizziert, wie im Diskurs der beiden „Raumkünste“ Film und Architektur der Film nicht nur das gebaute Szenenbild, sondern die Optik und Bewegung der Kamera ausformuliert, um in immer raffinierteren Simulationen realer Vorgänge künstliche Stadt-Realitäten zu imaginieren. Den (über Walter Panofsky⁷² populär gewordenen) Begriffen der »Dynamisierung des Raums« und der »Verräumlichung der Zeit« entspricht somit ein Kinoerlebnis, bei dem die Zuschauer nicht nur Körper im Raum, sondern Räume in Bewegung sehen.

Der *kinematografische Städtebau* wird vor allem dadurch bestimmt, daß die filmische Stadt sowohl in unglaublicher Perfektion im Atelier bzw. im Studio und im Freigelände errichtet als auch in den ungewöhnlichsten Perspektivierungen und Ansichten on location inszeniert und am Schneidetisch montiert wird. Dabei gibt es deutliche Profile im Hinblick auf die Nähe oder Ferne eines Regisseurs zur gebauten und gefilmten Stadt. Ein Regisseur wie F.W. Murnau erdachte seine Filme wie →DER LETZTE MANN oder →SUNRISE zusammen mit dem Fachteam energisch von der Studio-Architektur her. Ein Regisseur wie Wim Wenders realisierte schon in →ALICE IN DEN STÄDTEN, vor allem aber dann in →DER HIMMEL ÜBER BERLIN die Stadtarchitektur wesentlich mittels der Kamera und ihrer ubiquitären Bewegungsmöglichkeiten.

Mit der Annahme einer *städtisch-architektonischen Raumorganisation* ergeben sich für die Inszenierung und Montage des *filmischen Bildraums* jeweils sehr konkrete Voraussetzungen und Konsequenzen. Eine enge Straße in Pabsts →DIE FREUDLOSE GASSE hat eine andere Lichtqualität als der weite Platz in Murnaus →SUNRISE, im Zimmer von →JONAS kann die Tonatmosphäre durch Einspielung einer ruhigen Musik mit plötzlichem Abbruch vollkommen verändert werden und der Übergang vom hektischen Verkehr zur Abgeschlossenheit eines Innenhofs in Jutzis →BERLIN ALEXANDER-PLATZ kann mit der Atmosphäre der Großstadt die Psyche der Figur schlagend zum Ausdruck bringen. Jüngste, ausgesprochen von der Musik bestimmte Kamerabewegungen und Schnittentscheidungen wie z. B.

in Rolf Peter Kahls →ANGEL EXPRESS (1998) greifen Anregungen aus der Videoclip-Ästhetik auf und steigern die Dynamisierung des Raumes durch extreme Schnitt-Fragmentierung. Damit nähert sich auch der Kinofilm, nicht nur der Videofilm, einer digitalen Stadt-Konstruktion und damit vollkommen neuen ästhetischen Möglichkeiten der Bildbearbeitung.

Eine leicht zu begründende These besagt, auch und gerade die filmisch konstruierte Stadt schaffe permanent filmtechnische, filmsprachliche, filmästhetische Innovationen. Drehbuchautoren, Szenenbildner, Filmarchitekten, Trickspezialisten, Beleuchter, Ton- und Kamerafachleute, Schnittmeister, Darsteller und Regisseure realisieren ihre Stadt-Phantasien in realistisch gewollten Abbildungen, in extremen Fiktionalisierungen, die verfremden und verzerren, oder in utopisch angelegten Visionen, die ebenso faszinierende wie irritierende Wirkungen hervorrufen. *Alles* ist dort zunächst und zuletzt, um es zu wiederholen, ein *kinematografischer Städtebau* – ob im verwinkelt gebauten Halbdunkel des →CALIGARI, in den monumentalen Gebäudeblöcken von →METROPOLIS, in den der realen Stadt abgesehenen Bruchstücken der →BERLIN-SINFONIE, in Murnaus illusionserzeugenden Atelier-Bauten usw. usf. Die rothaarige →LOLA RENNT durch ein rein *filmisch* Gesehenes und Gehörtes Berlin, das seine vor- und außerfilmische Stadt-Realität – etwa im Wechsel mit einem TV-Comic-Streifen – restlos in Spielformen verwandelt.

In dieser extremen Verwandlung des Realen in pure Fiktion, mit dem Ziel, städtisches Leben nicht nur mimetisch oder authentisch einzufangen und auszugestalten, sondern es auch immer wieder im Vorstellungsraum des Imaginären zu erfinden, begründen sich, über die Architekturen hinaus, die technisch-künstlerischen Innovationen. Eine der frühen illusionsbildenden Kamerabewegungen in der Stadt gab es 1910 in der englischen Komödie VISIT TO WHITE CITY. Die Kamera befand sich auf einem sog. flip-flap, einer „riesigen Jahrmarktsattraktion“⁷³, deren Fahrstuhl/Aufzug dem Farmer Jenkins den Überblick über die Ausstellung „White City“ ermöglichte. Zu den vergleichsweise frühen städtisch motivierten *Trickaufnahmen* gehörten vor allem die atemberaubenden Stunts an den Hochhausfassaden, die Harold Lloyd in AUSGE-RECHNET WOLKENKRATZER (SAFETY LAST, USA 1923) zu seinen halsbrecherischen Kletterkünsten verhalfen.⁷⁴

Im frühen deutschen Kino gingen Urban Gad mit →DIE ARME JENNY und Carl Wilhelm mit →DER STOLZ DER FIRMA wie selbstverständlich on location, weil es

71 Anthony Vidler: *Die Explosion des Raums: Architektur und das filmische Imaginäre*. In: *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*. Hg. von Dietrich Neumann. München/New York 1996. S. 13. – In einem Bericht der Neuen Zürcher Zeitung vom 25.6.1994 zum Symposium „CineCity“ am „Getty Center for the History of Arts and the Humanities“ in Santa Monica las man: „Das gegenwärtige Interesse am Thema Film und Architektur hat mittlerweile ein breites Spektrum von Aktivitäten initiiert. Kürzlich machte der »Wanderzirkus Architektur & Film«, wie ein Teilnehmer die jüngste Folge von Symposien durchaus selbstironisch kommentierte, in Santa Monica in Kalifornien Station.“

72 Walter Panofsky: *Die Geburt des Films, ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren*. Würzburg 1940. [96 S. München, Univ., Diss., 1938].

73 Quelle: VHS „Kino Europa“ Teil 5.

74 Ähnlich halsbrecherische Spielchen in und mit der Stadt zeigte seit 1917 der italienische „Sensationsdarsteller“ Luciano Albertini, der mit einer eigenen Firma in Berlin seine gewagt aussehenden Trickaufnahmen drehte. Siehe dazu: Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*. Bildband. Hildesheim/New York 1979. [Unpaginiert].