

Hanno Möbius, Guntram Vogt: Drehort Stadt. Das Thema 'Großstadt' im deutschen Film.

Marburg: Hitzeroth Verlag 1990, 185 S., DM 36,-

In allen geisteswissenschaftlichen Disziplinen ist die komplexe Thematik 'Stadt' intensiv erarbeitet. Geschichte, Soziologie, bildende Kunst und Literaturwissenschaft verfügen durch grundsätzliche Monographien und durch zahlreiche Einzelstudien über eine spezifische Forschungstradition, bewegen sich innerhalb eines gesicherten kategorialen Rahmens, der beständig differenziert und modifiziert wird. Die Filmwissenschaft hat dem nichts Vergleichbares entgegenzusetzen. Es gibt nur vereinzelte Arbeiten zum Verhältnis von Film und Stadt. Nicht einmal die umfassende Retrospektive von 53 Stadt-Filmen "Berlin. Außen und Innen", die die Stiftung Deutsche Kinemathek im Jahre 1984 zusammenstellte, hat eine historiographische Aufarbeitung provozieren können. Filmwissenschaft und Filmgeschichtsschreibung ignorieren hartnäckig ein originäres und zentrales Thema der Kinematographie. Dabei waren von Anfang an Film und große Stadt beinahe identisch. In den Metropolen entstand das neue Medium, an ihrer Oberfläche erprobte es sich, richtete seine Apparaturen auf die Brennpunkte des städtischen Verkehrs, Städtebilder waren die Hauptattraktionen der ersten Vorführungen. Bis heute konzentriert das Erzählkino seine Ressourcen auf die große Stadt, organisiert von hier aus Produktion und Distribution, findet hier seine Sujets und sein Publikum.

Es ist kaum zu erwarten, daß die vorliegende erste deutschsprachige Monographie auf 185 Seiten das vielfältige Relationsgefüge 'Film und Stadt' systematisch und umfassend dokumentiert und analysiert. Es handelt sich um eine erste Selbstverständigung eines größeren Forschungsprojekts, mehr um ein Fixieren von Ausgangspositionen als um ein Ausformulieren von schlüssigen Resultaten, mehr um ein erstes Vermessen eines unbekanntes (und doch vertrauten) Terrains als um ein gültiges, scharf konturiertes Panorama. Einer späteren Untersuchung, so heißt es im 'Vorwort', müsse es vorbehalten bleiben, auch die "Produktionsbedingungen und die Wirkungsgeschichte" (S.7) der jeweiligen Filme einzubeziehen. Bei allen Vorbehalten, bei aller Selbstdistanz und eingestandener Reduktion bewahrt die Dreiergliederung des Buches doch einen sehr hohen Anspruch an Grundsätzlichkeit. Ein Überblickskapitel soll zunächst die Thematik "von den Anfängen bis zur Gegenwart" (ebd.) entfalten. Danach werden die "beiden wichtigsten Grundverhältnisse in historischem und exemplarischem Aufriß" (ebd.) skizziert. Nach Festlegung und Aufgabenteilung der Autoren sind dies das "Verhältnis der Stadt zum Land" (Hanno Möbius) und das "Verhältnis

zwischen Mensch und Stadt als Problem der Orientierung" (Guntram Vogt). Historische Rekonstruktion und theoretische Durchdringung werden so in Aussicht gestellt.

Nicht alle diese Ambitionen werden eingelöst. Der einleitende Überblick ist kaum mehr als eine Verdichtung von Namen und Filmtiteln. 16 illustrierte Seiten lassen weder eine stringente Grundsatzreflexion noch eine adäquate Charakteristik der Einzelphänomene zu. Der Abriß zur Stadt-Land-Problematik ist in seiner Funktion überfordert, zugleich einen historischen Diskurs und "analytisch-gliedernde Kriterien" (S.27) für den Stadtfilm zu liefern. Zu ephemere ist die Stadt-Land-Konfrontation, um wirklich ins Zentrum des Genres zu führen. Ein gegenteiliger Effekt stellt sich ein. Gewaltsam werden oft die Einzelexempel auf diesen a priori gesetzten kategorialen Rahmen bezogen. Verzerrungen und Fehlurteile sind die Folge. Seit Walter Ruttmanns *Sinfonie der Großstadt*, so wird behauptet, sei das "Ländliche in der Stadt filmisch bewußt geworden" (S.56). Gerade dieser Berlin-Film steht doch wohl eher für die Verabsolutierung und Omnipräsenz der Stadt, deren alles durchdringende Prinzipien mitreißend gefeiert werden. *Menschen am Sonntag* von Billy Wilder und Robert Siodmak wird zu einem Wochenend- und Naherholungsfilmchen verharmlost, damit es in das vorgegebene Raster eingefügt werden kann. Übersehen wird die Urbanität der Figuren, die gerade im nichturbanen Raum sich besonders plastisch zeigt; auch im Beiläufigen und Abseitigen ist die Stadt gegenwärtig. Widerspruch fordert auch die These heraus, Murnaus *Sunrise* (der wohl auch nicht so einfach dem deutschen Film zuzuschlagen ist) sei eine "Apotheose des Landes" (S.50). Murnau wahrt eine Balance, widerspricht im zweiten Teil seines Films dem 'Schreckbild' Stadt. Erst in städtischen Räumen versöhnt sich das Paar, findet zu sich selbst zurück. Hier haben die literaturwissenschaftlichen Autoren offenkundig das Gewicht der hitzigen Stadt-Land-Kontroversen überschätzt, die seit der Jahrhundertwende die literarischen (!) Repräsentationen der Stadt sehr viel stärker prägen. Erst der Nazifilm mit seinem politisch verordneten Versöhnungsauftrag knüpft an diese Polaritäten an. Jenes Stadt-Land-"Grundverhältnis", in den Filmen oft nur mühsam auffindbar, liefert keineswegs - wie von den Autoren erhofft - trennscharfe und operationale Kategorien. Statt sich beinahe unvermittelt den historischen Phänomenen zuzuwenden, wäre eine einleitende Grundsatzreflexion auf entscheidende Fragen vorstellbar gewesen: Auf welchen Ebenen vollzieht sich die vielbeschworene Analogie von Film und Stadt? Welche Elemente bestimmen die 'filmische Stadt'? Welche technischen und ästhetischen Operationen, welche strukturellen Entscheidungen sind notwendig, um jene urbane Verdichtung, das kaum überschaubare Konglomerat von Dingen und Menschen, das Gewirr von Linien und das Labyrinth der Zeichen zum filmischen Bild

zu machen? Wie ist die Gleichzeitigkeit von größtmöglicher Differenzierung und "Abstumpfung gegen die Unterschiede", "Blasiertheit" und "Indifferenz", so charakterisiert Georg Simmel 1903 die großstädtische Wahrnehmung, abbildbar und erzählbar? Wo liegt die Differenz zwischen dokumentarischer und narrativer Repräsentation der Stadt, wo der Unterschied von realem und simuliertem, 'gebautem' Stadtraum? - Auf all diese Fragen finden sich in diesem Buch kaum Antworten. Produktiver als der thematisch allzu eingegrenzte historische Diskurs wäre die offene Rekonstruktion wechselnder filmischer Stadtdefinitionen gewesen, die sich am jeweiligen technischen Potential des Mediums, an den dominanten Stadtbildern und ikonographischen Traditionen sowie an den gewählten narrativen Konzepten und Mustern zu orientieren hätte.

Weit präziser im Kategorialen und auch überzeugender in der Durchführung ist der zweite Teil des Buches. Die Suche nach "Orientierungen" im städtischen Raum-Zeit-Gefüge führt endlich ins Zentrum der Thematik, verknüpft die Anordnungen der Stadtbilder mit deren Wahrnehmung. Subjekt-Objekt-Verhältnisse geraten auf der Ebene der Filme selber wie auch im Akt der Rezeption in den Blick. Problematisch erscheint es freilich, Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz* (1929) zum quasi normativen Bezugspunkt einer avancierten Stadtdarstellung zu überhöhen, zur "Herausforderung" (S.91) zu stilisieren, die der Film dann mühsam einzuholen hat. Das Kapitel konstruiert dann auch über Phil Jutzis Verfilmung des Romans (1931), Ottomar Domnicks *Jonas* (1957), Fassbinders TV-Version des *Alexanderplatz* (1980) bis hin zu Wim Wenders eine historische Linie des direkten und indirekten Bezuges auf Döblins Roman. Filme werden an diesem experimentellen Roman gemessen, der geradezu zum Initiationstext adäquater Stadterfahrung und ästhetischer Verarbeitung erhoben wird. *Berlin Alexanderplatz* wird als alle Künste inspirierender Prozeß begriffen, in dem (wie es etwas modisch heißt) das "männlich-patriarchal verpanzerte Ich aus seiner Selbst-Isolierung in einen Zustand der Offenheit" (S.92) gelangt. Schrift und Buch werden so in jenem intermedialen Beziehungsgeflecht, das den Stadtfilm konstituiert, über Gebühr in den Vordergrund geschoben, die Ikonographie der Stadt, die Traditionen von Malerei und Fotografie dagegen vernachlässigt. Schon die bloße Identifikation der einzelnen Filme als Teil jenes avantgardistischen Diskurses der Stadt, der auf Döblin zurückgeführt wird, verleiht ihnen eine Aura, enthebt sie jeder kritischen Perspektive. Bei Domnicks existentialistisch-allegorischem Welttheater, seiner Versessenheit auf das monumentale Tableau, bei Fassbinders dem Stadtfilm wenig angemessenem Kammerspielkonzept oder bei Kluges überintellektuellen Filmen, denen oft die narrative Suggestion versagt bleibt, wären auch andere Zugänge und Entschlüsselungen möglich. Doch sind diese Analysen anregend und bieten wichtige Anhaltspunkte

für die weitere Erschließung des unbekanntes Geländes 'Stadt-Film'. So darf man auf die Fortsetzung dieses gut lesbaren und reich illustrierten Buches gespannt sein.

Karl Prümm (Berlin)