
SPEZIFIK ALLERORTEN

Zur medienwissenschaftlichen Stadtforschung

von KATHRIN PETERS

Julika Griem, Sebastian Scholz (Hg.), *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*, Frankfurt/M., New York (Campus) 2010 (Interdisziplinäre Stadtforschung).

Laura Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld (transcript) 2010 (Urbane Welten. Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung, Bd. 2).

Achim Hölter, Volker Pantenburg, Susanne Stemmler (Hg.), *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*, Bielefeld (transcript) 2009 (Urbane Welten. Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung, Bd. 1).

Duisburg-Ruhrort. Das ist der Name eines Stadtteils und der Titel des ersten *Tatorts* mit Kommissar Horst Schimanski aus dem Jahr 1981. Dort, wo die Figur Schimanski durch enge und ein wenig schäbige Duisburger Straßen geschickt wurde – im Hintergrund prangt nicht selten ein Hochofen im Bild –, verläuft heute die «Route der Industriekultur».¹ Sie führt vorbei am Binnenschiffahrtsmuseum und neu angelegten Grachten im Innenhafen. Das Ruhrgebiet nennt sich nun Metropole Ruhr und seit es 2010 Kulturhauptstadt war, ist die Themenroute auch als gut ausgeschilderter Radwanderweg befahrbar. Der Schimanski-*Tatort* hat indes in den 1980er Jahren noch einmal dem alten Ruhrgebiet ein Bild verleihen wollen: einem Ruhrgebiet der Industriearbeit, der Eckkneipen und der authentischen Menschen, das sich trefflich in eine Musealisierung überführen ließ. So gesehen sind diese Fernsehfilme zutiefst melancholisch oder, wie Sebastian Scholz in dem von ihm und Julika Griem herausgegebenen

Sammelband *Tatort Stadt* schreibt: mythisch. Sie sind Teil eines Mythos, insofern sie den Realismus eines Ortes entwerfen, den es so gar nicht mehr gibt und wahrscheinlich auch nie gegeben hat.

Die Herausgabe eines Sammelbandes zu *Tatort* ist sicherlich dem gegenwärtigen Interesse für Serienformate im Fernsehen zu verdanken. Man hat sich also völlig zu Recht diese Heimatkunde, diese Fernsehethnografie der Bundesrepublik zur medienwissenschaftlichen Durchsicht vorgenommen. Dabei eröffnet der Umstand, dass *Tatort* seine Serialität über eine Reihe deutscher Städte verteilt, die Möglichkeit, sowohl an Fragen der Fernseh- wie auch der Raumtheorie anzuschließen. Schließlich hat die kulturwissenschaftliche Raumtheorie in den letzten Jahren einen veritablen Kanon herausgebildet, der in verschiedenen *turns* hin und her gewendet wurde und wird.² Konsens ist, dass sich über Räume und Orte nur produktiv nachdenken lässt, wenn diese nicht als gegebene Substanzen oder als zu füllende Container konzeptualisiert werden, aber auch nicht als durch und durch sozial konstruiert, denn in beiden Fällen könnte man letztlich nur die Handlungsweisen von Subjekten untersuchen, die im oder mit dem Raum etwas tun. Im kultur- und medienwissenschaftlichen Fokus steht hingegen die mediale, technische und symbolische Konstitution von Räumlichkeit – so oder ähnlich heißt es in jedem der hier zu besprechenden Bände. Unter dieser Prämisse befassen sie sich – und hierin sind die literatur-, film- oder fernsehwissenschaftlichen Prägungen der AutorInnen abzulesen – vor allem mit Repräsentationen von Räumlichkeit, genauer: mit Kartografien, Topologien und Topografien. Letzterer Begriff gibt die Theorierichtung von *Tatort Stadt* an; es ist ein Begriff von produktiver Doppeldeutigkeit: «Topografie» meint nämlich zum einen

Techniken der Aufzeichnung und Darstellung von Orten (etwa durch Karten im engeren und Filme und schriftliche Beschreibungen im weiteren Sinne) und zum anderen die Gegenden und Landschaften selbst, deren Markierungen und Kerbungen.³ *Mediale Topografie* könnte also im besten Fall bedeuten, Verschränkungen zwischen dem städtischen Raum und den medialen Formaten – wie am Beispiel des Duisburg-Tatorts – so in den Blick zu nehmen, dass Rück- und Wechselwirkungen zwischen Urbanität und Medialität zutage treten.⁴ Und da auch Forschungslandschaften ihre spezifischen Topografien ausbilden, ist es nicht uninteressant zu sehen, wie sich ein medienwissenschaftlicher Band zum soziologisch orientierten Darmstädter Forschungsschwerpunkt «Stadtforschung» verhält, in dessen Publikationsreihe *Tatort Stadt* erschienen ist.

Das Darmstädter Konzept einer «Eigenlogik der Städte» steht in latenter Spannung mit dem einer medialen Topografie. «Eigenlogik der Städte» meint nämlich, dass Städte jeweils typische, ja charakteristische Dynamiken und «Verdichtungsmuster» aufweisen, die überallhin ausstreuen und dadurch sowohl ihre BewohnerInnen als auch die städtebaulichen Strukturen und die Repräsentationen der jeweiligen Städte prägen.⁵ Dieses Konzept rückt zwar von voluntaristischen Theorien, die Räume als durch und durch sozial konstruiert betrachten, ab und denkt Städte gewissermaßen als Akteure, deren Charaktere sich in vergleichenden Studien beschreiben lassen. Aber es stellt sich die Frage, wie denn der Charakter von Duisburg, Berlin oder Bremen in die mediale Konstellation eines Fernsehfilms genau einsickern sollte. Muss eine kultur- oder medienwissenschaftliche Stadtforschung nicht gerade nach dem Gemacht- und Gewordensein dieser «Verdichtungsmuster» fragen? Muss sie nicht, statt eine Stadt als Einheit vorauszusetzen, eher untersuchen, wie ein städtischer Ort symbolisch, und das heißt auch durch mediale Bilder und Texte, entsteht?

Diese Fragen zu stellen ist der Einsatz von *Tatort Stadt*. Mit einer Repräsentationskritik, die die Fernsehfilme als stereotypisierendes City-Branding hinstellt (wie im Beitrag von Stefan Scherer und Claudia Stockinger), ist es dabei nicht getan. Denn wenn in Berlin beispielsweise ein Thantourismus existiert, bei dem zu *Tatort*-Schauplätzen geführt wird,⁶ dann handelt es sich ja nicht bloß um die Verbreitung eines Berlin-Images. Vielmehr werden der Stadt neue Orte regelrecht hinzugefügt, Orte, die erst in der me-

dialen Aufzeichnung und Zirkulation als solche sichtbar werden. Überhaupt betreiben Repräsentationen des Urbanen ja immer eine mindestens doppelte Buchführung: Die Fernsehfilme unterhalten nicht nur ein referenzielles Verhältnis zur realen Stadt, in der sie gedreht wurden, wenn etwa *landmarks* – manchmal explizit, manchmal, wenn es besser läuft, zufällig – im Bild zu sehen sind, oder wenn der Stadtplan im Kommissariat ständig die jeweilige Verortung aufruft. Vielmehr referieren sie auch auf andere Folgen derselben Serie oder auf Fernsehfilme ganz allgemein. So weist Daniela Wentz in ihrem Beitrag darauf hin, dass, wenn im Hamburger *Tatort* ein Dönerladen zum Anlaufpunkt wird, dies nicht unbedingt auf eine spezifisch Hamburgerische Dönerkultur zu beziehen ist, sondern auf den Kölner *Tatort*, der regelmäßig mit einer Einstellung auf eine Würstchenbude vor der Rheinbrücke endet. Mit der Figur Batu, einem deutsch-türkischen verdeckten Ermittler, korreliert, so Wentz, zudem eine bestimmte liquide Räumlichkeit oder Ortlosigkeit, indem die Figur immer wieder mit Passagen und Visualisierungen von Wasser in Verbindung gebracht wird. Die Raumkonstruktionen bergen somit ein semantisches Potenzial, hier das des «Migrantischen». Auch Hanna Surma macht die Korrespondenzen von Figur und Räumlichkeit deutlich. Sie deutet die Figur Lindholm, die in der niedersächsischen Provinz ermittelt, als – selbstverständlich weibliche – Allegorie der Stadt. Das ist einleuchtend und macht zugleich klar, dass gar nicht vorausgesetzt werden kann, was «Stadt» überhaupt ist. Es bedarf immer Symbolisierungen, um das Städtische fassen und behaupten zu können. Das ist in Fernsehserien nicht anders als in der Realität, wo mit Begriffen wie «Metropolenregion», «Stadtlandschaft», «Verstädterung» und «schrumpfende Städte» zum Ausdruck kommt, dass man es mit einem alles andere als festen, substanziellen Gefüge zu tun hat.

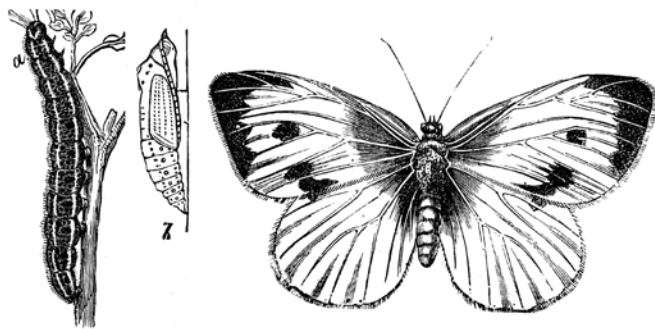
Trotz der zum Teil guten Einzelanalysen verschenkt *Tatort Stadt* durch seinen insgesamt film- und fernsehanalytischen Fokus die Möglichkeit, Räumlichkeit generierende Aspekte des Medialen auch *außerhalb* des Medialen zu diskutieren. Der «Eigenlogik der Städte» entspricht hier allzu oft eine «Eigenlogik des Fernsehens», wo es doch gerade interessant gewesen wäre, die Wechselwirkungen zwischen beiden in Fallstudien zu entfalten.

Auch Laura Frahms Studie *Jenseits des Raums* ist eine deziert filmwissenschaftliche bzw. filmphilosophische Arbeit. Zwar ist sie in einer von der Autorin mitbegründeten

Reihe namens «Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung» erschienen, aber auf ihren 400 Seiten betreibt die Studie vieles, nur keine Stadtforschung. Vielmehr schält Frahm in zahlreichen Literaturdurchgängen und Argumentationsschritten das heraus, was sie eine «filmische Topologie» nennt: Eine Topologie, die, wie es heißt, Fragen nach einer spezifischen Medialität des Films beinhalte und diese «an jedem Punkt ihrer Konstruktion als Potenzial einer Transformation mitdenkt» (S. 172, Herv. i. Orig.). Frahms Versuch ist medienphilosophisch inspirierend, insofern sie das Andere des Filmischen denkt, also das, was sich nicht auf reale Räume und deren Abbildung verrechnen lässt. Tritt «Transformation» auch derzeit nicht nur hier als medienwissenschaftliches Schlüsselwort auf, so wird während der Lektüre doch der Gewinn deutlich, der darin liegt, die Prozessualität von Raum und Film zusammenzudenken.

Es geht, stark resümiert, darum, das Mediale des Films *erstens* als Ausbreitung eines Unsichtbaren zu fassen, das sich zwischen dem filmischen On und Off entfaltet. Filmische Medialität hat für Frahm daher nichts mit Aufzeichnung zu tun, nichts mit gegebenen Räumen, sondern allein mit der Produktion eines virtuellen Raumes, der ausschließlich im Film existiert, im Grunde der Film ist. (Ob der Begriff des Unsichtbaren, in dem ja die Möglichkeit mitschwingt, es könne sichtbar gemacht werden, hier glücklich gewählt ist, sei dahingestellt.) Film ist laut Frahm *zweitens* Konstruktion in dem Sinne, dass Räumlichkeit sich erst zwischen einzelnen Orten und Punkten aufspannt und als «Übergreifendes», als «Ganzes» ein filmisches Abstraktum erzeuge (S. 145, 172). Die «spezifisch filmische Raumvorstellung» (S. 16, 25 u. a.) ist *drittens* über Bewegung konzipiert. Frahm wendet das Deleuze'sche Bewegungsbild noch einmal um sich selbst: Das Filmische sei nicht als ein in Bewegung versetztes Bild zu denken, die Bewegtheit müsse vielmehr an den Anfang des Films überhaupt gestellt werden – Transformation wäre demnach der Nullpunkt des Filmischen.

Worauf die so errichtete filmische Topologie hinausläuft, ist, die Ebene eines konkreten, metrischen und sichtbaren, kurz: euklidischen Raums zu verlassen, da der filmische Raum «gerade dann sein volles Potenzial entfaltet, wenn er den Raum ebenso wie die Bewegung hinter sich gelassen hat und als reine Transformation und als reines Denken inkraft tritt.» (166) So begründet sich auch der



Titel des Buches, *Jenseits des Raums*. Und man bewegt sich mit dem metaphysischen Drall des Konzepts auch bereits ein wenig jenseits des Films.

Tatsächlich ist Frahms Konzept der filmischen Topologie nicht von Filmbetrachtungen und -analysen her entwickelt, sondern bildet einen theoretischen ersten Teil, dem ein zweiter Teil folgt, der sich nun der, man muss wohl sagen: Applikation der Thesen auf einen Reigen von durchweg kanonischen Filmen widmet. Man mag sich daran stören, dass Frahm filmhistorische Rubrizierungen wie «Stadtfilm» (20er Jahre), «Film noir» (40er/50er Jahre) und «Episodenfilm» (80er/90er Jahre) nicht etwa befragt, wie es bei dem ehrgeizigen Unterfangen, «auf radikale Weise mit bisherigen Bestimmungen des filmischen Raums» (S. 105) zu brechen, durchaus zu erwarten gewesen wäre, sondern diese schlichtweg übernimmt. Auch der doch ziemlich aufregenden Frage, wie ein Transformationsprozess entlang von Filmszenen, Kadrierungen und Schnitten sich beschreiben ließe, wie der filmisch *andere* Raum entsteht und welche Semantiken damit einhergehen könnten, wird am Material nicht *en detail* nachgegangen. Der Hang zum «reinen Denken» überschattet die Filmlektüren; von kontextuellen Betrachtungen der Produktionsbedingungen, Aufführungssituationen und Rezeptionsgeschichten ganz zu schweigen. All das läge für Frahm wohl zu sehr im Bereich des Sichtbaren, Materiellen und Modalen, wäre, anders gesagt, zu kontingent und partikular, um filmphilosophisch von Interesse zu sein.

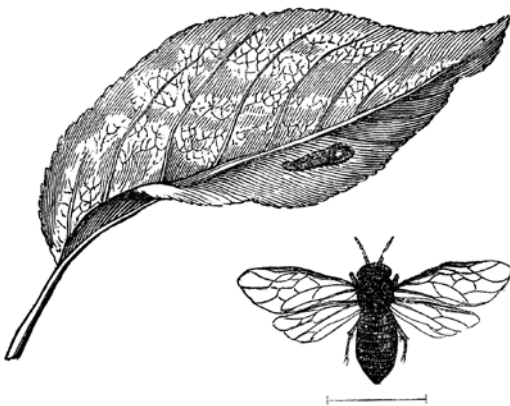
Der eigentliche Kritikpunkt aber ist, dass nicht einleuchtet, warum Frahm überhaupt die «filmische Stadt» (S. 180) zum Gegenstand macht. Denn im Grunde strebt die theoretische Modellierung einer filmischen Topologie eine Bestimmung des Filmischen ganz allgemein an. Der im Verlauf der Arbeit mit erbarmungsloser Konsequenz

durchgeführte argumentative Dreischritt bleibt ausgerechnet hier aus: Was verbindet die filmische Topologie und das Urbane eigentlich miteinander? Ist es so zu verstehen, dass nur im Stadtfilm das Potenzial der filmischen Transformation voll ausgeschöpft wäre? Und dies womöglich auch nur im experimentellen, im «modernen» Film, der mit Brüchen und Störungen arbeitet, wie es an einigen Stellen im modernistischen Sound der Medienspezifik anklingt (vgl. S. 130)? Diese Fragen müssen offen bleiben.

Es lohnt sich aber, nur zum Vergleich, filmwissenschaftliche Texte heranzuziehen, die das Verhältnis von Moderne und Stadträumen ganz anders analysieren. So etwa, wie es Thomas Elsaesser mit einigen Publikationen getan hat, die die Medienpolitiken des Neue Bauens der 1920er Jahre untersuchen.⁷ Dabei spielen Gebrauchsfilme eine Rolle, die im Filmkanon kaum je vorkommen, aber in denen sich urbane Modellbildungen vollzogen haben, die ohne diese Filme gar nicht möglich gewesen wären; und auch nicht ohne Animationen, Ausstellungen und Fotobände, die alle weniger in ihrer Medienspezifik als in ihrem Zusammenwirken betrachtet zu werden verdienen. Avantgarde äußert sich, folgt man Elsaesser, daher gerade nicht in einer Ästhetik des Experiments, sondern in einer umfassenden medialen Strategie, die es gar nicht mehr erlaubt, zwischen stadtplanerischem Entwurf, Bewerbung städtebaulicher Projekte und Filmästhetik sauber zu unterscheiden.

Stadtpläne sind auch der Gegenstand, der die Beiträge in *Metropolen im Maßstab* zusammenhält. Der Band, der dem Umfeld des Berliner Centre for Metropolitan Studies entstammt, verfolgt keine theoretische Programmatik, sondern untersucht den Stadtplan «in» Literatur, Film und

Kunst, wie es etwas unambitioniert im Untertitel heißt. Man ist hier also wieder bei einer Topografie, ja eigentlich einer Kartografie angelangt. Bei einer Kategorie also, die sich laut Frahm (die im Band ihrerseits vertreten ist), allein ans Singuläre und Konkrete heftet und die durch den topologischen Ansatz der relationalen Verknüpfung weiterentwickelt werden sollte.⁸ Allerdings erscheint die Zuordnung des Topografischen zum Sichtbaren und Gegebenen doch etwas unterbestimmt. Robert Stockhammer, der hier mit einer ausufernden Fußnote zu einem Experiment à la Georges Perec vertreten ist – und es ist allein schon verdienstvoll, Perec in die Raumdebatte eingeschleust zu haben –, hat schon 2007 betont, dass Karten das Territorium, das sie verzeichnen, selbstverständlich erst herstellen. Karten seien «wesentlich auch performative Akte», es gelte, «nicht nur deren eigenes Gemachtsein, sondern auch ihren Anteil an der Produktion von Räumen herauszuarbeiten. Und nur unter Berücksichtigung des Gemachtseins von Räumen schlägt die gegenwärtige Konjunktur des Raumes nicht in eine Wiederkehr der Geopolitik um.»⁹ Mit dieser Aussage rücken mit den Darstellungstechniken von Räumlichkeit auch, was entscheidend ist, die Räume und Orte selbst als durch den Akt der Darstellung kulturell, sozial und politisch bestimmte in den Blick. Christian Moser zeichnet dementsprechend nach, wie Mitte des 17. Jahrhunderts der Ansichtsplan – ein Hybrid zwischen Aufrisszeichnung und perspektivischer Stadtansicht – von der planimetrischen Karte abgelöst wird. Diese veränderte Darstellungstechnik geht, so Moser, mit einem Shift in der Bedeutung von Stadt einher: Nicht mehr das Abbild von Häuserfassaden und damit sozialen Ordnungen ist von vorrangigem Interesse, sondern die Straßen zwischen den Häusern als Verkehrsraum von Gütern. Einige Beiträge arbeiten sich an der von Michel de Certeau 1980 aufgeworfenen, mittlerweile wohl klassisch zu nennenden Unterscheidung eines planerischen Blicks auf die Stadt und einem *parcours* der Bewohner durch die Stadt ab, wobei de Certeau letzterem als subversiver Taktik den klaren Vorzug gibt. In ihren Filmlektüren stellen Jörg Dünne (*Le Samourai*, Jean-Pierre Melville, 1967) und Ekkehard Knörer (*Le Pont du nord*, Jacques Rivette, 1981) diese Unterscheidung jedoch als hinfällig dar, sei es, weil sich der disziplinierend-planerische Blick in eine transgressive Bewegung der Verfolgung verschoben hat, sei es, weil sich Stadtplan und Bewegungen durch die Stadt ohnehin ständig ineinander schieben.



Ebenso von ihren Untersuchungsgegenständen überholt wie die de Certeau'sche Leitdifferenz könnte sich auch die Unterscheidung von *spatial*, *topographical* oder *topological turn* erweisen,¹⁰ in die sich die deutschsprachige Raumdebatte etwas verkrampft zu haben scheint und in der sich womöglich vor allem ein Streit um Medienwissenschaft versus Medienphilosophie artikuliert. Stattdessen könnte der Operativität von Medientechniken der Stadt und in der Stadt in einer Weise nachgegangen werden, die die deutlich dominierenden Repräsentationsanalysen überschreitet.¹¹ Denn Karten und Pläne zeichnen Gebiete ja nicht nur nachträglich auf, sondern haben auch präskriptive Funktionen, was schließlich auch auf Filme zutrifft. Es könnte also um Entwurfstechniken der Stadtplanung gehen, um Medientechniken des Verkehrs, um Demoskopie und Raumordnungen, um Image-Filme, um Architekturanalysen und post/koloniale Verortungen. So gesehen steht eine medien- und kulturwissenschaftliche Stadtforschung erst am Anfang – in Darmstadt, Weimar, Berlin und Duisburg.

1 Nach Auskunft von Herrn Budde, Regionalverband Ruhr, Essen, ist die «Route der Industriekultur» im Zuge der IBA Emscherpark, 1989–99, angelegt worden. Die Website <http://www.route-industriekultur.de/>, gesehen am 15.3.11, kennt keine Geschichte.

2 Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2006; Stephan Günzel (Hg.), *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Mediennwissenschaften*, Bielefeld (transcript) 2007; Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld (transcript) 2009.

3 Vgl. Robert Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München (Fink) 2005, 16.

4 Zumal die Raumtheorie und der *spatial turn* sich immer wieder auf Henri Lefebvres *Production de l'espace*, 1974, als Schlüsseltext beziehen, der sich selbst als urbanistische Theorie versteht.

5 vgl. <http://www.stadtforschung.tu-darmstadt.de>, gesehen am 15.3.11, und Helmuth Berking,

Martina Löw (Hg.), *Die Eigenlogik der Städte. Neue Wege für die Stadtforschung*, Frankfurt/M., New York (Campus) 2008.

6 Am Beispiel von Hitchcocks *Psycho* und in nur loser Anknüpfung an Tatort siehe Vinzenz Hediger im besprochenen Band.

7 Vgl. Thomas Elsaesser, *Die Stadt von morgen: Filme zum Bauen und Wohnen in der Weimarer Republik*, in: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Georgen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart (Reclam) 2005, 381–410; ders., *Die Kamera in der Küche: Werben für das Neue Wohnen*, in: Gertrud Koch (Hg.), *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin (Vorwerk) 2005, 36–57.

8 Topografie sei das, «was sich unmittelbar in den Film einschreibt (als Sichtbares, als Spur, als Gekerbtes) und das sich in seine materiellen, sozialen und symbolischen Raumdimensionen aufschlüsseln lässt.» Frahm, *Jenseits des Raums*, 29.

9 Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München (Fink) 2007, 58. Die von

Sigrid Weigel 2002 getroffene Unterscheidung von angloamerikanischen Cultural Studies, die lediglich eine Theoriepolitik der Raummetaphern betreibt, und europäischer Kulturwissenschaft, die eine Historiografie von Raumrepräsentation verfolge, ist daher dringend aufzubrechen. Sigrid Weigel, *Zum «topographical turn»*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: *Kulturpoetik*, Bd. 2, 2, 2002, 151–165. Schließlich sind Ethnizität und post/koloniale Territorialpolitiken ebenfalls als Verortungen zu analysieren, die von medialen und symbolischen Raumtechniken bedingt sind. Vgl. hierzu: Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten (Hg.), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London (Black Dog) 2010, und Kerstin Pinther, Larissa Förster, Christian Hanussek (Hg.), *Afropolis. Stadt, Medien, Kunst, Köln (König)* 2010. Beide Publikationen beziehen sich auf gleichnamige Ausstellungsprojekte, berücksichtigen aber weder medien- noch raumwissenschaftliche Fragestellungen.

10 Alle drei turns werden in einzelnen Einträgen behandelt

in: Stephan Günzel (Hg.), *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart (Metzler) 2010.

11 Vgl. dazu auch den Überlegungen zu einer medialen Wende der Architektur: Wolfgang Schäffner, *Elemente architektonischer Medien*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturtechnikforschung*, 1/2010, 137–149.