

**Laura Frahm: Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen**

Bielefeld: transcript 2010 (Reihe Urbane Welten, Bd. 2), 428 S., ISBN 978-3-8376-1121-2, € 33,80

Laura Frahms Arbeit *Zur filmischen Topologie des Urbanen* ist in der noch immer aktuellen Raumdebatte des *Spatial Turn* zu verorten, wobei sich die Arbeit spezifisch im Rahmen des *Topographical Turn* positioniert. Ziel der vorliegenden Studie ist die „Herleitung, Entfaltung, Erprobung eines genuin filmischen Raumkonzepts: *der filmischen Topologie*.“ (S.21) Frahm zeigt, dass sich Raum in alle grundlegenden Fragen des Films einschreibt; sie präsentiert außerdem, wie kinematogra-

phische Konzepte mit anderen theoretischen Argumentationen der Raumdebatte sinnvoll verbunden werden können. Auf Grundlage raum- und filmtheoretischer Diskurse widmet sich ein erster Teil der medienwissenschaftlichen Erweiterung der filmästhetischen Formensprache (Kapitel 1-3), während im zweiten Teil die filmische Metropole einer neuen mediendifferenten Analyse unterzogen wird (Kapitel 4-7).

Der ausführlich gehaltene Abriss medien- und filmtheoretischer Raumtheorien fasst in weiten Teilen den *Status quo* in der aktuellen Forschungslandschaft zusammen. Relationalität und Prozessualität bilden die Grundprämissen der Theoriebildung zum „bewegten Raum“ (S.74, 108); von Frahm werden sie im ersten Kapitel als die zentralen Denkfiguren der Topologie herausgestellt. Gemäß den Annahmen des *Topographical Turn* orientieren sich ihre Ausführungen dabei an naturwissenschaftlichen und philosophischen Raumdebatten. In Anlehnung an Stephan Günzel verfolgt Frahm die Entwicklung des topologischen Raumkonzepts: der „Topologie des Innen“ (S.89) als intrinsische Raumvorstellung in der Phänomenologie, der „Topologie des Außen“ (S.95) als extrinsische Raumbetrachtung postrukturalistischer Prägung und der Unterscheidung Topologie/Topographie nach Deleuzes und Guattaris Ordnungen des glatten und gekerbten Raums. Topologie, verstanden als transdifferenter Raumentwurf, wird im zweiten Kapitel anhand der Prämissen des filmischen Raums – Konstruktivität, Bewegtheit, Medialität – und in Rückgriff auf Joachim Peachs Dreiteilung des dispositiven, medialen und modalen Raums, André Gardies’ Ort-Raum-Differenz sowie Gilles Deleuzes Vorstellung des beliebigen Raums zu einem medienspezifischen Raumkonzept ausgearbeitet. Analog zum Konzept des bewegten Raums bildeten Bewegung und Transformativität die Kernmerkmale filmischer Raumkonstruktion. Folgerichtig lege die mediale „Spezifik des filmischen Raums“ (S.146), das eigentliche „Potenzial des Films“ (S.16), darin, mittels Transformationstechniken räumliche Wahrnehmungsstrukturen aufzudecken, die anderen Medien verschlossen bleiben. Der topologische Raum erschließe damit, was Frahm im Titel der Schrift als *Jenseits des Raums* benennt, nämlich die Differenz zwischen innerer und äußerer Topologie.

Da Frahm ausschließlich die Weiterentwicklungen des *Topographical Turn* verfolgt, bleiben die jüngsten angloamerikanischen Konzepte, bspw. die der transdifferenten Orte, ausgespart. Bedingt durch diesen Ansatz werden Facetten der (post)modernen Stadt in ihrer formbildenden Dynamik ebenfalls nicht aufgenommen oder spätere Ausformungen einer postmodernen Ästhetik ausschließlich als genuin filmischer Stil des Episodischen interpretiert. Die themenorientierte Begrenzung auf die mediale Spezifik gerät analytisch zum Nachteil, wenn für das Prozessuale des Stadtfilms Beispiele herangezogen werden, die als dem urbanen Diskurs inhärent anerkannt sind. Der zweite Teil der Studie erkundet die Eigenheiten filmischer Räume anhand historischer Ausformungen des Metropolenfilms: früher Stadtfilm, Film noir sowie Episodenfilm. Analytisch orientiert sich Frahm größtenteils an der Sekundärliteratur zu den aus kanonischen amerikanischen

und deutschen Produktionen gewählten Filmbeispielen (u.a. *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* [1927], *The Naked City* [1948], *Night on Earth* [1991]). Frahm hält fest, dass nicht nur die einzelnen Phasen des Stadtfilms jeweils drei Konstruktionsmechanismen herausbilden – die „Logik der Verschränkung“, die „Logik der Verschiebung“, die „Logik der Verknüpfung“ (S.198), sondern dass diese als topologische Grundvorstellungen der Einheit, Differenz und Vielheit auch strukturbildend für die Gesamtbetrachtung sind. Aufgrund dieser korsettartigen Gliederung entsteht bei der Lektüre gelegentlich der Eindruck, als ob die Einzelanalysen lediglich als Belege einer Theorie der filmischen Topologie bereitgestellt würden.

Als genuin stilbildend für das gesamte Filmgenre wird der Stadtfilm der 1920er Jahre angesehen. Dieser konstruiere die Stadt als relationales Gebilde, indem durch die Entgrenzung von Oppositionen (u.a. Stadt/Land) topologische Ambivalenzen aufgedeckt werden. Ausgehend von Bewegungstopologien der Metropole in Filmen der Neuen Sachlichkeit werden Verkehrungen und Potenzierungen städtischer Dynamiken dargestellt, die ihrerseits neuartige sinfonische Bewegungsstrukturen entwerfen. Der dritte synthetische Aspekt behandelt abstrakte Topologien als Reflex beider Konstruktionsmechanismen im amerikanischen Avantgardefilm, welcher im Wechselspiel unterschiedlicher medialer Ordnungen seine eigene Vermittlerfunktion als filmische Spezifik des Raums aushandelt. Insgesamt entwickelten die frühen Stadtfilme laut Frahm zwar ein vielschichtiges Bild der Metropole, wobei sie aber nur reine Sichtbarkeit produzierten. Dagegen werde die Noir-Stadt als Chiffre der unsichtbaren Seite des Urbanen entworfen. Frahm identifiziert explizit den Film noir der 1940er und 1950er Jahre als Symptom und Katalysator räumlicher Transformationen dergestalt, dass vorherige Topologien umgedeutet würden. Ähnlich dem frühen Stadtfilm entwerfe das Genre Polaritäten (u.a. Licht/Schatten), die jedoch als Topos vom Anderen der Stadt eigens verzerrt, in ihr Gegenteil verkehrt und aufgelöst werden. Die Ausdehnung der Metropole spiegle sich in der Verschiebung topologischer Grundfiguren des Transfers zu *Nicht-Orten*. Im Hinblick auf das dritte Prinzip der Verknüpfung stehe das Mediale in Form einer Netztopologie der *semi-documentaries* nun selbst im Mittelpunkt der Betrachtung. Der Episodenfilm der 1980er und 1990er Jahre führt in logischer Konsequenz die beiden vorhergehenden Momente der Sichtbarmachung und des Unsichtbaren in dem topologischen Potenzial der „*fragmentierten Sichtbarkeit*“ (S.310) zusammen. Die Raumkonstruktion sei fokussiert auf Mikrotopologien der Stadt, wobei das Nebeneinander der Teilräume (Fragment) in ein komplexes Relationsgefüge des Miteinanders (Ganze) integriert werde. In der räumlichen Bewegung entwickle der Episodenfilm in Form von „*Transittopologien*“ (S.336) eine modifizierte Zwischenräumlichkeit. Die Doppelbewegung des Fragmentierten/Verdichteten problematisiere wiederum die Relationalität als Grundverständnis filmischer Analytik. Vollends entfalte sich die Topologie des Außen im Spannungsverhältnis zwischen Exemplarischem und Zufälligem. Frahm beschließt

ihre Gesamtbetrachtung mit Thom Andersens *Los Angeles Plays Itself* (2003), einer Historiographie der filmischen Stadt. Anhand selbstreflexiver Bezüge des Meta-Films auf Konstruktionsmechanismen, Bewegungstopologien und mediale Ausführungen vorangegangener Metamorphosen führt sie das Konstrukt der filmischen Topologie einer konsequenten Auflösung zu.

Die von Laura Frahm angebotenen Denkfiguren zum Stadtraum, zum Urbanen, zu Räumlichkeiten und zur Transformierbarkeit in der filmischen Topologie sind nicht nur für Medien-, Film-, Literatur- und Kulturwissenschaftler, sondern ebenso für Stadt- und Raumtheoretiker von Interesse und bieten damit auch jenseits des *Spatial Turn* vielfältige interdisziplinäre Anregungen. Bei der überaus gelungenen Einbindung des Raumkonzepts in das Medium Film sowie der Ausdehnung der räumlichen Begrifflichkeit in dieses Medienformat liegt die besondere Leistung der Studie.

Nora Pleßke (Passau)