**Guntram Vogt: Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900 – 2000
(Mitarbeit Philipp Sanke)**

Marburg: Schüren Verlag 2001, 819 S., ISBN 3-89472-331-9, € 68,-

Das frühe Kino war mit seiner Erfindung ein großstädtisches Phänomen – und natürlich spielte die ‚große Stadt‘ gerade auch als thematische Fixierung eine zentrale Rolle. Dabei lassen sich interessante Verbindungen vom Film zu einschlägiger Literatur hinüber ziehen. Zu den frühesten Großstadtromanen der europäischen Literatur zählen Eugène Sues *Geheimnisse von Paris* (1842/43). Gleich auf den ersten Seiten der vorliegenden Publikation ist denn auch von den ‚Geheimnissen‘ der ‚großen Stadt‘ die Rede – und bereits zu Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1928) existiert zeitlich parallel unter der Regie von Phil Jutzi eine entsprechende Filmversion, zu welcher der Autor, nachdem er bereits eine Hörspielversion für den Rundfunk geliefert hatte, selbst das Drehbuch beisteuerte.

Guntram Vogts *Die Stadt im Kino, Deutsche Spielfilme 1900 – 2000* ist eine Mischung aus wissenschaftlicher Monografie und zugleich umfassendem Lexikon zum Thema, wie es der Titel anreißt. In einer Art umfänglicherem Vorspann als eigenem Part diskutiert der Autor zunächst die wissenschaftliche Problematik

-- den Konzept-Ansatz -- seines Interessengegenstandes und kommt dabei zu instruktiven Aufschlüsselungen und Unterscheidungen wie ‚Stadt im Film, Stadtfilm, filmische Stadt‘, ‚Kinematographischer Städtebau‘, ‚Realität, Fiktionalität, Virtualität und das Imaginäre‘, ‚Stadtkritik und ihre Ausdifferenzierung‘ etc. Das ‚Lexikon‘ listet an die hundert einschlägige Filme auf, deren erste auf das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts anzusetzen sind und deren (vorläufig) letzte gerade noch vor der Jahrtausendwende publik wurden. Alle recherchierten Filme werden dabei nach dem gleichen Schema aufgeschlüsselt: Auf einen knappen Vorspann, der Regisseur, Drehbuchautor, Uraufführung etc. namhaft macht, folgt ein thematischer Aufriss der Produktion -- eine Art Inhaltsangabe -- nach fixem Zeitraster; daran schließen sich Anmerkungen zur ‚Produktion‘ und zu den an ihr beteiligten ‚Künstlern‘ wie zur jeweils charakteristischen ‚Filmsprache‘ an, denen wiederum (mit markanten Zitaten) eine Darstellung der ‚Presse‘-Kritik folgt, ehe das Ganze unter der Überschrift ‚Stadt‘ in eine Art Schlusskapitel mündet, in dem die jeweilige Variante des filmischen Zugangs zur ‚Großstadt‘-Thematik umrissen und diese in ihren markanten Fixierungen dargestellt wird. Die einzelnen Artikel sind fast durchweg mit instruktiven Abbildungen bzw. Abbildungsfolgen ausgestattet, aus denen der Leser Rückschlüsse auf die spezifischen Charakteristika der angesprochenen Leinwand-Produktion ziehen kann.

Aus der Literaturwissenschaft lässt sich die Fragestellung übernehmen, ob die Großstadt als Thema lediglich für den Hintergrund eines Filmgeschehens genutzt wird oder selbst so bestimmend wird, dass sie das inhaltliche Zentrum eines Films abgibt, wenn nicht gar dessen strukturelle Ausrichtung -- also die filmischen Präsentationsformen -- bestimmt. Interessanterweise sind es bereits einige frühe Filme, die hier Wegmarken setzen: Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Fritz Langs *Metropolis* (1927) und *M. (Eine Stadt sucht einen Mörder)* (1931), Walter Ruttmanns *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927) und -- eben -- Phil Jutzis *Berlin Alexanderplatz* (1931). Am radikalsten tendiert dabei Ruttmann zu einem ‚Film ohne Handlung‘. „So wenig er eine Geschichte erzählen will, so wenig will er -- was sowieso unmöglich wäre -- ein Totalbild der Großstadt Berlin abliefern. Er will vielmehr eine neue künstlerische Wirklichkeit entstehen lassen; er betrachtet Berlin ästhetisch -- es sind seine künstlerischen Empfindungen, die er an den Zuschauer weiterleiten will. Diesen will er berauschen, ihn zum Schwingen bringen. Vibrationen auslösen. [...] Zahllose, wie zufällig gefilmte, nur selten erkennbar in Szene ‚gestellte‘ Menschen dokumentieren ihre Arbeit und ihre Freizeit. Mindestens ebenso dominant wie die Stadtbewohner werden die städtischen Institutionen, die Arbeitsstellen, der Verkehr, das Tempo und die Pause, die Geschäfte, Freizeit- und Vergnügungsorte von der Kamera aufgesucht.“ Der Anstoß zu derlei Montage-Präsentation ist dabei durch die Programmatik des Futurismus bestimmt, der in ganz spezifischer Weise -- so in den entsprechenden Manifesten der Bewegung dokumentiert -- auf Großstadt-Erfahrungen rekurriert.

Das Döblin-Werk wird nach dem Zweiten Weltkrieg – 1980 – noch einmal von Rainer Werner Fassbinder aufgegriffen. Die fünfzehnstündige Mammut-Produktion orientiert sich an der Collage-Technik des Romans und versucht, sie ins Filmische zu übersetzen; in seinem ‚Arbeitsjournal‘ zum Film hält Fassbinder fest: „Leben in der Großstadt, das bedeutet ständigen Wechsel in der Aufmerksamkeit für Töne, Bilder, Bewegungen. Und so wechseln die Mittel der gewählten Erzählpartikel, ähnlich wie das Interesse eines wachen Bewohners einer Großstadt wechseln mag, ohne dass dieser wie die Erzählung sich selbst als ihren Mittelpunkt verlore.“ Auch ohne solchen Direktbezug ergeben sich quer durch das Buch immer wieder Voraus- und Rückverweise im Sinne thematischer und stilistischer Einflüsse, so dass der Leser nicht allein mit isolierten Einzelwerken, sondern durchweg mit einem medialen Bezugssystem konfrontiert ist. Dessen Raster und Dynamik wird im übrigen durch die bekannten Epochenstil-Charakteristika (‚Futurismus‘, ‚Expressionismus‘, ‚Neue Sachlichkeit‘ etc.) wie durch die markanten historischen Daten (‚Erster Weltkrieg‘, ‚Weimarer Republik‘, ‚Nationalsozialismus‘, ‚Zweiter Weltkrieg‘ etc.) bestimmt. Auf sie hin erhalten einzelne Werke ihren signifikanten Stellenwert, so etwa Hans Steinhoffs *Hitlerjunge Quex* (1933) und Wolfgang Liebeneiners *Großstadtmelodie* (1943) für die Periode des ‚Dritten Reichs‘ oder Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns* (1946) und Josef von Bakys *Und über uns der Himmel* (1947) für die unmittelbare Nachkriegs-Ära nach dem Stichjahr 1945. Dabei versteht es sich von selbst, dass spezifische Zugänge zum Thema tradiert, modifiziert, gesteigert oder verflacht, aber auch bewusst aufgekündigt werden, wie es beispielsweise im Nationalsozialismus der Fall war, als man das für die Moderne-Bewegungen so charakteristische ‚Prinzip der Montage‘ zum ‚nicht mehr geschätzten‘ und daher ‚eliminierten Kunstverfahren‘ erklärte, während der Rekurs auf eben diese Moderne nach 1945 gerade dort noch einmal entscheidendes Gewicht erhalten konnte, wo man einer eigenen, zugespitzt aktuellen Stil-Dynamik zum Durchbruch zu verhelfen suchte.

Natürlich steht Berlin im Mittelpunkt der aufgeführten Film-Produktionen, zeichneten sich doch hier – zumindest bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs – die signifikantesten Ausprägungen der ‚Großstadt‘ ab, zu denen ja auch der Aufbau einer eigenen Filmindustrie gehörte. Es fallen jedoch immer wieder Seitenblicke gerade auch auf andere deutsche Großstädte wie München und Hamburg oder – wenn es die einschlägigen Drehbücher fordern – über die engen Landesgrenzen hinaus auf Prag, Wien oder sogar New York. Zu unterschiedlichen Fixierungen Berlins kommt es mit dem Ende des Krieges, als die Stadt in Trümmern lag, mit der sogenannten ‚Luftbrücken‘-Ära, dem Bau der Mauer und der aus ihr resultierenden Teilung der Stadt sowie deren Fall wie schließlich mit dem Aufstieg der nun wieder vereinigten West- und Ost-City zur ‚neuen Hauptstadt‘. Markante Filmtitel, unter die von Fall zu Fall auch bekannte Autorennamen wie Heinrich Böll oder Christa Wolf etc. rubriziert werden – sind hier, neben den bereits genannten: Robert A. Stemmles *Berliner Ballade* (1948), Slatan Dudows *Unser täglich Brot*

(1949), Konrad Wolfs *Der geteilte Himmel* (1964), Alexander Kluges *Abschied von gestern* (1966), Ulrich Edels *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981), Rosa von Praunheims *Stadt der verlorenen Seelen* (1983), Wim Wenders' *Der Himmel über Berlin* (1987) oder Andreas Dresens *Nachtgestalten* (1999).

Wie gleich auf den ersten Seiten der hier besprochenen Veröffentlichung von den ‚Geheimnissen‘ der ‚großen Stadt‘ die Rede ist, so auch zum Schluss, sprich in den letzten Druckzeilen auf Seite 792. Das Jahrhundert-Ende, heißt es da, sei nur „ein metaphorischer Einschnitt, kein wirkliches Finale. [...] Die Fragen und Antworten zur filmischen Stadt beginnen aufs Neue. Mit dieser Gewissheit soll das hier an ausgewählten Filmen skizzierte Jahrhundert-Panorama den Lesern übergeben werden.“ Den eigentlichen Beschluss des Ganzen, das sich nicht so sehr als ein Buch zur durchgängigen Lektüre, denn als ein Buch zum Nachschlagen und instruktiven Querlesen erweist, bildet jedoch ein umfassendes Literaturverzeichnis zum Thema, das neben parallelen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen selbstverständlich auf alle einschlägigen filmwissenschaftlichen Publikationen verweist, die der Leser, wenn er will, zusätzlich und ergänzend zu Rate ziehen kann, wenn er denn der angesprochenen Themenstellung noch weiter folgen und den Fassetten ihrer Problematisierung auf die Spur kommen möchte. Was die konkreten Kooperationen des durch die DFG geförderten Projekts und alle Kontakte angeht, denen der hohe Informationswert der vorgelegten Publikation zu danken ist, so werfe man einen Blick ins Impressum und ins ‚Vorwort‘ des Verfassers.

Karl Riha (Siegen)