

Rezension zu

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

Bielefeld: transcript 2010, ISBN

978-3-8376-1121-2. 428 Seiten. Preis: € 33,80.

von **Petra Löffler**

Seit Michel Foucault in einem 1967 gehaltenen Vortrag eine 'Epoche des Raumes' ausrief, sind mehr als vierzig Jahre vergangen. Sein Ruf ist nicht ungehört verhallt – im Gegenteil: Er hat sein Echo in den Renaissance des Raums vom 'spatial turn' der 1980er bis zum 'topographical turn' der letzten Jahre gefunden, die eine wahre Flut von Publikationen ausgelöst haben. Dass diese grundsätzliche Kategorie des Denkens trotzdem noch immer etwas Un(be)greifbares besitzt, hat sicher ebenso mit seiner hohen Anschließbarkeit an verschiedene Wissensgebiete und Disziplinen wie auch mit seiner Doppelnatur als empirisches und theoretisches Objekt zu tun. Zahlreiche Wortschöpfungen wie 'sozialer Raum', 'virtueller Raum' oder 'Erfahrungsraum' machen dies offensichtlich. Genau das macht den Raum nach wie vor für natur-, sozial- wie kulturwissenschaftliche Untersuchungen gleichermaßen attraktiv.

Aus dieser anhaltenden Konjunktur der Beschäftigung mit dem Raum bezieht auch Laura Frahms Studie *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen* Kapital. Sie stellt die Entwicklung der unterschiedlichen Raumbegriffe und -konzepte an den Anfang ihrer Untersuchung, um an ihnen ihr eigenes raumtheoretisches wie filmwissenschaftliches Interesse zu schärfen. Die Verfasserin orientiert ihren Zugriff auf den filmischen Raum an etablierten und bereits theoretisch gut entwickelten Differenzierungen (Ort-Raum) bzw. Relationen (Raum-Bewegung), hebt aber zugleich die Reflexivität ihrer Vorgehensweise hervor und will den Fortgang ihrer Argumen-



tation einer kontinuierlichen Befragung unterziehen. Ausgehend davon entwickelt sie nicht nur die Leitdifferenz Topographie – Topologie, sondern auch die zentralen Prämissen ihrer eigenen Arbeit: Medialität, Konstruktivität und Bewegtheit des filmischen Raums. Um sie theoretisch zu fassen, greift Frahm auf Joachim Paechs Dreiteilung von dispositiven, medialen und modalen Raum, André Gardies Ort-Raum-Differenz sowie auf Gilles Deleuzes' Überlegungen zum beliebigen Raum zurück. Aus dessen und Felix Guattaris Beschreibung der Koexistenz von glattem und gekerbtem Raum leitet sie die Transformation als "entscheidenden Faktor der Raumproduktion" (S. 103) ab. Folglich schöpfe der Film sein Potenzial erst dann voll aus, wenn er Raum und Bewegung hinter sich lässt und "als reine

Transformation und als reines Denken inkraft tritt" (S. 166).

Das im Titel genannte "Jenseits des Raums" verortet Frahm als das Andere des Raums in diesem Raum selbst, als Ausdruck einer topologischen Differenz, eines Zwischenraums oder Abstands zwischen Handlungs- und Bewusstseinsraum, zwischen äußeren und inneren Topologien, Innenraum und Außenraum. Gegen die verbreitete Überzeugung, die moderne Vorstellung des Raums sei durch die äußeren Faktoren Technisierung, Medialisierung und Globalisierung geprägt worden, beharrt sie auf der historischen Bedeutung von philosophischen und naturwissenschaftlichen Raumtheorien, die in ihrer Untersuchung eine wichtige Gelenkstelle bilden. Auf deren Grundlage führt Frahms Studie noch einmal den Nachweis, dass filmische Räume "genuin bewegte Räume" (S. 15) sind, dass sie also verschiedene Bewegungsformen nicht einfach aufzeichnen und darstellen, sondern selbst ständig in Bewegung sind und sich mithin permanent modifizieren. Diese beständige Veränderung des filmischen Raums, der über eine eigene Logik verfüge und komplexe Raumstrukturen ermögliche, begründe zugleich eine filmische Topologie. In der Fähigkeit, "komplexe Räume aus einzelnen, sich überlappenden Topologien zu generieren" und "ein spezifisch filmisches Raumdenken freizusetzen", sieht die Autorin ein "spezifisches Potenzial des Films" (S. 16). Auf dieser Sonderstellung des Films als "Motor eines umfassenden Wandels" (S. 20) bei der Exploration eines bestimmten Denkens des Raums gründet die Argumentation des Buches, in der sich ein gewisser Medienessentialismus bemerkbar macht.

Frahm verortet den filmischen Raum im "Spannungsfeld von filmischer Topographie und filmischer Topologie" (S. 28). Jene umfasst nicht nur die sichtbare Gliederung des filmischen Raums, seine Architektur, sondern auch alle räumlich organisierten Repräsentationsformen des Films wie etwa Figurenkonstellationen oder soziale Differenzierungen. Die filmische Topologie hingegen wird erst auf einer abstrakteren Ebene greifbar, dort wo der filmische Raum seine Paradoxien entfaltet oder an Grenzen

gerät. Die Verfasserin betont zugleich, dass beide "Sinnordnungen des filmischen Raums" (S. 29) miteinander verschränkt sind und erst ihr Zusammenspiel das spezifische Potenzial des filmischen Raums freizusetzen vermag. Diese Eigenheiten filmischer Räume erkundet sie an verschiedenen historischen Ausformungen des Metropolenfilms, der in enger Beziehung zu Vorstellungen von Moderne und Urbanität steht und besonders in der Lage sei, "eine Reihe divergenter, sich überlappender Topologien herauszubilden" (S. 29).

Ausgangspunkt für ihre Konzeptualisierung dieses genuin dynamischen filmischen Raums ist ein "Denken des Raums in Strukturen und Relationen" (S. 19), das die euklidische statische Raumvorstellung abgelöst hat: "Erst mit dem relationalen, dann mit dem topologischen Raum lässt sich ein Jenseits des Raums erschließen, in dem sich die filmische Räumlichkeit entfaltet" (S. 23). Das relationale Denken des Raums, das mit Gottfried Wilhelm Leibniz an der Wende zum 18. Jahrhundert einsetzt und seitdem besonders in den Naturwissenschaften ausgebildet wurde, stellt Frahm in Beziehung zu topologischen Raumkonzepten wie Henri Lefébvres Dreiteilung von räumlicher Praxis, Repräsentation des Raums und Räumen der Repräsentation sowie Edward Sojas Konzept des aus sich überlagernden Raumschichten bestehenden Thirdspace, aus denen sie die "Relationalität des Raums als 'dritte Position'" (S. 24) ableitet.

Dieses relationale bzw. topologische Denken des Raums überträgt Frahm nach einem langen Durchgang durch philosophische, naturwissenschaftliche, phänomenologische, film- und medienwissenschaftliche Raumkonzepte auf die Konstruktion filmischer Räume, um schließlich wie in der Einleitung angekündigt im "Spannungsverhältnis zwischen filmischer Topographie und filmischer Topologie" (S. 171) das Besondere des filmischen Raums auszumachen.

Im zweiten, ebenso umfangreichen Teil ihrer Studie widmet sie sich der filmischen Darstellung von Metropolen und untersucht den frühen Stadtfilm der 1920er Jahre, den 'Film noir' der '40er und '50er Jahre

sowie den Episodenfilm der '80er und '90er Jahre. An diesen Filmgenres, die zugleich filmgeschichtliche Zäsuren markieren, soll die vorgeschlagene relationale und topologische Konzeption des filmischen Raums geprüft werden. Die Filmbeispiele sind ausnahmslos kanonisch und passen sich widerstandslos in die raumtheoretische Gemengelage ein, die einerseits maximale Offenheit garantiert, andererseits jedoch nur wenig analytische Sprengkraft entwickelt.

Am Stadtfilm der '20er Jahre diskutiert sie die Aspekte Sichtbarkeit, Bewegtheit und Abstraktion, die verschiedene Raumordnungen und deren Übergänge repräsentieren. Diese dreiteilige Topologie des frühen Stadtfilms werde im 'Film noir' zunächst in ihr Gegenteil verkehrt – statt Sichtbarkeit herrsche Unsichtbarkeit, statt Ambivalenz Polarität – bevor die Geschlossenheit der Stadt einer Öffnung des Terrains weiche. Eine Besonderheit des späten 'Film noir' sieht Frahm in Netztopologien, die die beiden anderen Raumordnungen sowohl aufgreifen und reflektieren als auch durch ihre radikale Ausdehnung und Deformierung des filmischen Raums überschreiten. Im Episodenfilm verzeichnet sie eine verstärkte Einschreibung des Zufalls, eine Aufspaltung des filmischen Raums in das Fragmentarische, das Simultane und das Exemplarische, wodurch sich seine Ungreifbarkeit verstärke. Die exzessive Relationalität des Raums im Episodenfilm werde als Abstand bzw. Leere konfiguriert. Frahms Durchgang durch die Filmgeschichte des urbanen Raums verzeichnet eine Verschiebung im Spannungsverhältnis zwischen Topographie und Topologie: eine Tendenz hin zur Auflösung des Topographischen, zur Überlegenheit ebenso offener wie undurchschaubarer Topologien – eine Ausweitung jenes relationalen Zwi-

schenraums, in dem der topologische Raum erst in Erscheinung trete. Man kann auch einfach sagen: Filme stellen ihr Raumkonzept mehr und mehr aus wie Thom Andersens essayistischer Metafilm *Los Angeles Plays Itself* von 2003, der nicht umsonst die Untersuchung beschließt und noch einmal das Spannungsverhältnis zwischen Topographie und Topologie bestätigt.

Die Figur der Überschreitung von Polaritäten hin zu offenen Relationen, der Nachweis einer medial bedingten Übergängigkeit ist immer wieder Ziel und Endpunkt der Argumentation. Frahm identifiziert Übergänge, Brüche und Paradoxien zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, zwischen Bewegung und Stillstand des gefilmten wie des filmischen Raums, an denen die ihm innewohnende Topologie für die Zuschauenden (zum Beispiel durch Kadrierung, Spiegel, Überblendungen, Travellings, Ellipsen) ersichtlich, kenntlich gemacht wird. Analysen und Begriffsordnungen bestehen in Frahms Studie immer aus drei Teilen, wobei auf einem Gegensatz unweigerlich die Aufhebung in einem flexiblen Dritten folgt – allerdings ohne dialektische Fortsetzung. Das wirkt auf Dauer schematisch und berechenbar. Zudem beziehen sich die konkreten Filminterpretationen häufig auf andere Interpretationen und fördern daher kaum Überraschendes zutage. Laura Frahms Studie bestätigt mehr als erwartet den Status quo film- und medienwissenschaftlicher Beschäftigung mit dem Raum. So einprägsam ihre genauen Lektüren raumtheoretischer Konzepte auch sind, und so reflektiert sie die verschiedenen Raummodelle auch konstellierte, ihre Anwendung auf konkrete Filmanalysen und filmgeschichtliche Zusammenhänge bleibt doch oft hinter den Erwartungen zurück, die sie im ersten Teil ihrer Studie geweckt hat.

Autor/innen-Biografie

Petra Löffler

Dr. Petra Löffler ist seit 2008 Universitätsassistentin am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. 2000-2005 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Interuniversitären Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation* an der Universität zu Köln und 2005-2008 am Institut für Medien-, Informations- und Kulturwissenschaft an der Universität Regensburg.

Publikationen:

(Auswahl)

Petra Löffler, "Licht, Spur, Messung. Kritik des fotografischen Bildes", in: Bernhard Dotzler (Hg.), *Bild/Kritik*, Berlin: Kadmos 2009, S. 83-114.

–, "Schwindel, Hysterie, Zerstreuung. Zur Archäologie massenmedialer Wirkungen", in: Marcus Hahn, Erhard Schüttpelz (Hg.), *Trancemedien und Neue Medien um 1900*, Bielefeld: transcript 2009, S. 373-399.

–, *Gesichter des Films*, Bielefeld: transcript 2005.

–/Joanna Barck, *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld: transcript 2004.

–/Albert Kümmel, *Medientheorien 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.