

Bernward Joerges

LEINWANDSTÄDTE

Vorüberlegungen zu einer Soziologie der gefilmten Stadt

Der Vorspann eines Films von Ridley Scott, *Someone to Watch Over Me*, fängt mit einem wie gewohnt faszinierend durchgeführten nächtlichen Überflug des glitzernden Manhattan an und endet, hinüberleitend in die erste Szene, mit einem Schwenk hinaus in die schlafende Vorstadt. So oder so ähnlich beginnen ungezählte Filmgeschichten, ultratypisch immer wieder in der Supermetropole New York. In vielen Fällen war das dann auch alles, über Manhattan oder Berlin oder den Tatort Saarbrücken erfährt man im Weiteren nicht viel. Der Ort des Geschehens bleibt eine Bühne, eine mehr oder weniger austauschbare Kulisse.

Es ist nicht viel anders, als bei Stadtsoziologen auch, auch in dieser Hinsicht haben die Medien Stadt und Kino etwas gemein. Als René König in den 50er Jahren die Gemeinde- und Stadtsoziologie kritisch ins Visier nahm, konnte er zeigen, daß gebaute Räume in ihren Diskursen eigenartig leer bleiben. Gemeinde und Stadt als Raum und Ort würden vielfach, so König damals, nur zum Vorwand für die Analyse ortsfrei gedachter Prozesse, als Bühne für die Inszenierung allgemeinsociologischer Fragestellungen verstanden. Dieser Sachverhalt gilt meiner Einschätzung bis heute. Die Materialität städtischer Räume und die Regeln, nach denen städtisches Leben durch diese Räume artikuliert wird, bleibt vielfach, wie ein dekorativer Filmvorspann, außen vor.

In anderen Fällen fungieren solche Vorspanner als Metaphern für alles Weitere. Noch bevor die Namen der Stars und der Starlets und der Filmemacher eingeblendet werden, wird als Hauptakteur, als der eigentliche Superstar der Geschichte die Metropole eingeführt.

Someone to Watch Over Me ist durchaus ein solcher Fall. Die Hauptrolle spielt Manhattan. Es wird als die gefährlich-funkelnd-verführerische-abgründige Welt präsentiert, die wir aus so vielen, weniger glänzend und weniger gekonnt inszenierten New York-Filmen so gut kennen. Die Geschichte im Telegrammstil: abgründiger Mörder verfolgt Zeugin der Anklage, nämlich reiche, mutige Society-Schönheit, beste, in ihren Park Avenue-Zitadellen verschanzte New Yorker Geldaristokratie, aber verlassen von ihresgleichen, beschützt von Polizist, der mit seiner tapferen, taffen jungen Frau draußen im gesunden Vorort lebt, auf den der Vorspann hinüberblendet ... Versuchung, Verrat, tragischer Verzicht. Feier und Bestätigung eines New York-Klischees, das viel älter ist als dieser Film...

(So jedenfalls erinnere ich mich. Andere werden sich anders erinnern, und wenn ich nicht an dem Thema "die große Stadt im Film" interessiert gewesen wäre, als ich den Film vor einiger Zeit eher zufällig sah, würde ich mich anders erinnern - und zukünftige New York Filme anders sehen...)

Die Stadt in der Literatur/ Die Stadt im Film

Meine Beschäftigung mit dem Thema "Die große Stadt im Film" ist zunächst durch die Bearbeitung der Metropole in der Prosaliteratur, genauer gesagt durch kulturwissenschaftliche Diskurse über die Stadt in der Prosaliteratur angeregt worden. Wie so oft, geht das weit in die eigene Biographie zurück: Seit mir Volker Klotz zu meiner Promotion seine Habilitationsschrift

- "Die erzählte Stadt" - geschenkt hat, geht mir dieser Gedanke durch den Kopf, daß man etwas Ähnliches für den Film für die vorgeführte Stadt, für CineCitta versuchen sollte.

Wenn dazu hier nun einige Überlegungen zur Diskussion gestellt werden, dann immer unter dem leitenden Interesse an dem Thema der Ordnung/Unordnung sehr großer Städte auch Metropolen genannt. Wie werden, in endlos verschlungenen Diskursen, und eben auch in audiovisuellen, filmischen Diskursen, metropolitane Ordnungen und Unordnungen präsentiert, wie werden Wirkungen auf die Einbildungskraft und die praktischen Dispositionen von Bürgern, Stadtmanagern und Metropolenforschern erzielt, wie stellt sich das Verhältnis unterschiedlicher diskursiver Medien dar?

Die Thematik der Ordnung/Unordnung, die vor allem unter dem urbanistischen Leit-Gesichtspunkt der Organisierbarkeit sehr großer Städte interessiert, ist natürlich auch im Stadttroman beziehungsweise in seiner literaturwissenschaftlichen Diskussion ständig präsent. Donald Fanger berichtet zum Beispiel, Dostojewski (1821-1881) habe Petersburg "die abstärkste und intentionalste Stadt der Welt" genannt, und arbeitet heraus, wie diese Vorstellung von der "intentionalen Stadt" sich in den Petersburg-Bildern Gogols und Puschkins spiegelt, wie die Bilder der russischen Metropole mit dem Mythos Rom korrespondieren. Diese laut Dostojewski durch und durch geplante und gewollte Stadt, so Donald Fangers Interpretation, produziert "quintessentiell städtisches Leben (dessen Formen) meist schäbig . . . überfüllt, erstickend und beschädigt sind", eine Stadt unbarmherziger Armut, deren monumentale Großartigkeit in Dostojewskis Romanen nur dazu dient, die menschliche Misere und den Zerfall der russischen Familie zu unterstreichen.¹

Ein anderes Beispiel, das Querbeziehungen zwischen literarischen, urbanistischen und filmischen Diskursen beleuchtet, entnehme ich Milan Kunderas "Unerträglicher Leichtigkeit". Kundera legt da dem Franz auf seinem Spaziergang durch die Gebirgslandschaften New Yorks das Wort von der fundamentalen Intentionalität europäischer Städte in den Mund: "Stundenlang spazierte sie durch New York: nach jedem Schritt bot sich ihnen ein neuer Anblick, als wanderten sie durch eine Serpentine in einer faszinierenden Gebirgslandschaft . . . Franz sagte: 'In Europa war die Schönheit immer intentionaler Art . . .'"² Der Roman ist dann ja auch verfilmt worden, ich erinnere mich allerdings nicht... Und dann nimmt sich Mönninger, der Architekturkritiker der FAZ und demnächst des Spiegel, diese Kundera-Passage und ihre stadtphilosophische Fortsetzung im Roman zur Folie für seine postmodernistisch-surreale theoretische Skizze über das Chaos der Städte (auch der europäischen):

"Es müßte eine surrealistische Theorie der Stadt geben, die aufs chaotische Ganze geht und alle Fragmente aufnimmt, die anorganisch, nicht-ästhetisch, banal oder gar unsichtbar sind . . . Der surrealistische Ansatz . . . ist nicht normativ, sondern rein deskriptiv zu verstehen. Man kann es auch als Trauerarbeit oder Notwehr verstehen, um sich wenigstens gedanklich von den Gefühlsvitrinen mittelalterlicher Stadtveduten zu emanzipieren, zu denen leider kein Weg zurückführt. Erst nach der vollständigen Einfühlung in den Sex-Appeal der anorganischen Stadt, erst wenn sich der Wahrnehmungsapparat auf die ungestaltete Rohheit und Diskontinuität heutiger Stadtlandschaften eingestellt hat, kann es Hoffnung geben, das Geschaute wieder als Gemachtes zu sehen und vielleicht sogar zu

¹ Fanger 1965, S. 105, S. 142.

² Aus Milan Kunderas "Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins".

korrigieren."³

Nun, Mönninger kennt eine Metropole - Hongkong - , von der er sagt, sie habe den Ruf, "weltweit die wirklich einzige reale Metropole zu sein, ohne Überbau, ohne ideologisches Wunschdenken und ohne Sentimentalität".⁴ Und dann schreibt er wenige Abschnitte später: "Unwirklich, fast fiktiv wirkt Hongkong auch deshalb, weil es das Hollywood des Ostens ist und als drittgrösster Filmproduzent der Welt ganz Asien mit über zweihundert Kino- und TV-Streifen jährlich beliefert." Wenig später fragt er sich, ob eines Tages die europäischen Städte für Tokio, Hongkong oder Shenzeng (die rotchinesische Nachbarmetropole Hongkongs) die Rolle spielen werden, die vor zweitausend Jahren Athen für Rom gespielt habe: "eine müde Altkultur, die gerade noch gut genug ist, der aufstrebenden Weltmacht ein bisschen altmodische Philosophie, Dichtung, Musik und Architektur zu Unterhaltungszwecken zu liefern."

Die genreüberblendende Linie vom Stadroman zum Stadtfilm und dann auch zur Stadtwissenschaft ist also naheliegend und man kann aus den Versuchen, literarische Versionen sozialer Realität für soziologische Versionen zu nutzen viel lernen für entsprechende Filmanalysen. Ein Klassiker der Organisationsforschung, Dwight Waldo zum Beispiel hat schon vor geraumer Zeit den Nutzen der Literatur für die Organisationssoziologie (vor allem auch für die Lehre) auf die Formel gebracht: "Literatur hilft dabei, das wieder herzustellen, was die professionelle wissenschaftliche Literatur notwendigerweise auslässt oder verkürzt: das Konkrete, das Sinnliche, das Subjektive, das Bewertende."⁵

Das Verhältnis der Medien wird hier in ihrer Komplementarität gesucht, und ähnlich wird man auch zum Verhältnis von Stadtfilm und Stadtsoziologie argumentieren können. Aber man kann Analogien zwischen den Medien durchaus stärker machen. Zumindest manche Sozialwissenschaftler möchten sich nicht ganz aus der Welt des Konkreten, Sensuellen, Subjektiven, Wertenden zurückziehen (und zumindest Kulturosoziologen beanspruchen ja, etwas über Literatur und deren Gegenstände aussagen zu können). Und auch Literaten und Filmemacher werden sich nicht in das Prokrustesbett dieser Arbeitsteilung pressen lassen wollen: Hochhuth und Walser oder Oliver Stone und Coppola wollen etwas Empirisches, Realitätsgetreues über Prozesse der nationalen Integration sagen. Manche Literaturtheoretiker stellen die Fragen denn auch anders herum: was macht einen Roman oder einen Film besser, überzeugender als eine soziologische Untersuchung. Und in der Tat: Ein Film wie Miles Foremans *Mozart* dürfte in seinem kulturhistorisch-biographischen Gehalt ebenso wie in seiner Eindringlichkeit jedem eineinhalbstündigen historischen Text überlegen sein.

Die Ordnung der Bilder

Wie kann man gefilmte Städte stadtsoziologisch analysieren? Schon die Frage zu stellen, impliziert einige Annahmen, die manche Soziologen nicht unbedingt teilen mögen. Man unterstellt etwa, große Städte, so wie sie erfahren und laufend reproduziert werden, seien das Resultat einer unübersehbaren Vielfalt von Diskursen, die mehr oder weniger chaotisch

³ Mönninger 1993a, S. 134.

⁴ Mönninger 1993b.

⁵ Waldo 1968, S. 5. Vgl. Dazu auch die Untersuchungen in dem Band "Good Novels - Better Management" (Carniawska-Joerges/Guillet de Montoux 1994).

zusammenwirken. Auch audio-visuelle Erzählungen gehören dazu. Man unterstellt, die Bilder, die sich zeitgenössische Stadtbewohner von ihren Städten machen und die ihre Stadt-Haltungen prägen, seien in hohem Maß durch narrativ-fiktionale Bildmedien, eben Spielfilme erzeugt. Und man unterstellt, dass man durch ein Studium von Stadtfilmen etwas erfahren kann über diese eingebildeten Städte, die Städte in den Köpfen, in denen die Menschen ebenso leben wie in denen, die sie die "wirklichen" Städte nennen.

Aber da ist noch mehr.

Man kann zeigen, dass hinter jeder urbanistischen Konzeption, zum Beispiel städtebaulichen und planungstheoretischen Positionen, bestimmte *metaphorische*, bildhafte Grundvorstellungen über die Natur großer Städte liegen. Ähnliches gilt für die Organisatoren, die Macher der großen Städte: auch hinter ihren Operationsplänen und routinemäßigen Verwaltungspraktiken kann man stets bestimmte Ordnungsbilder erkennen. Es ist zu vermuten, dass solche mehr oder weniger bildhaften Grund- und Ordnungsvorstellungen, vor allem aber auch ihre unordentlichen Gegenbilder, in filmischen Darstellungen großstädtischen Lebens oft deutlicher und eindrucksvoller zum Ausdruck gebracht werden und ablesbar sind, als in theoretischen Abhandlungen oder soziologischen Forschungsberichten.

Welche Ordnungsvorstellungen, oder Chaosvorstellungen, also kommen in bestimmten Präsentationen städtischer Landschaften, Architekturen, Interieurs und Exterieurs, Untergründe und Überbauten, kurz des ganzen Riesenartefakts Stadt und des darin abgespielten städtischen Lebens zum Ausdruck? Welche positiven und negativen Erwartungen über wichtige Tendenzen großstädtischer Entwicklung lassen sich darin aufspüren? Und wie soll man solche Fragen methodisch angehen?

Eine allererste Ordnung der Bilder lässt sich dadurch gewinnen, dass man bestimmte Leitmetaphern herausarbeitet, die in Filmen verwendet werden. Die Frage lautet dann: womit werden große Städte verglichen? Einige Beispiele, die den meisten Lesern, sofern sie Kinogänger oder auch nur fleißige Fernseher sind, vertraut sein dürften: Großstadt als Megamaschine (zum Beispiel in Fritz Langs *Metropolis*); Großstadt als Monument (zum Beispiel, in zahlreichen Verfilmungen, *Pique Dame*- nach Puschkins Petersburg); Großstadt als Dschungel, Strudel und Chaos (ungezählte Filme, ultratypisch immer wieder: New York); Großstadt als Organ und Geschwür (eine Ebene von mehreren in Peter Greenaways *Der Bauch des Architekten*); Großstadt als Rhizom (zum Beispiel in *Bombay* oder *Möbius*), Großstadt als Supergehirn (zum Beispiel in *TRON*).

Für alle diese Metaphern lassen sich Analogien in den urbanistischen Meta-Diskursen finden. Wer - ein weiteres Beispiel - Altmanns *Short Cuts* gesehen hat, mag mir zustimmen, dass sich dieser Film gut als eine Illustration bestimmter postmodernistischer Projektionen angeblich ortlos gewordener Post-Cities lesen lässt.⁶ Die massive Pseudoeinheit der großen Stadt und ihrer cinematographischen Mythologien à la *Metropolis* wird in tausend Soziopheme aufgelöst. Großstadtleben, oder jedenfalls Leben in Los Angeles, wird als passager, fragmentiert, diskret, bestenfalls koinzidentuell geordnet vorgeführt. Die entsprechenden Theorien für Studenten der Stadt- und Regionalplanung liefern Urbanisten von Webber bis Augé.⁷ Zahllose andere Filme

⁶ Savitch 1992.

⁷ Webber 1964; Webber hat sehr früh mit seinem Konzept der "non-plac urban realms" dieses Thema der Auflösung stabiler sozialräumlicher Ordnungsstrukturen angesprochen, damals noch in der Hoffnung, angebliche Hierarchien von *realms* mit Hilfe komplizierterer quantifizierter Modelle abbilden zu können.

eröffnen eigenwillige und zugleich eben einleuchtende Perspektiven auf städtische Metropolen, man denke an Jarmushs *Night on Earth*, Rosa v. Praunheims *Überleben in New York* (immer wieder New York), Gilliams *Brazil* (eigentlich Thatchers London), *Batman's Return* (wieder New York).

Es wird also postuliert, man könne über Städte Interessantes erfahren, wenn man ihre Rolle in Spielfilm untersucht.

Es bietet sich an, in einer ersten Annäherung vor allem auch den filmischen Interpretationen nachzugehen, die sich jeweils auf eine der Untersuchungsstädte beziehen. Zum Beispiel Rom: *Roma, città aperta* von Roberto Rossellini, viele frühe Antonioni-Filme, *Brutti, sporchi e cattivi* von Ettore Scola, *Roma* von Federico Fellini, *The Belly of an Architect* von Peter Greenaway und viele mehr; oder natürlich Berlin: beliebig herausgegriffen, *Symphonie der Großstadt* (1928), *Berlin Alexanderplatz* (1930), *Eins-Zwei-Drei* (Billy Wilder über Berlin 1948), *Der Himmel über Berlin* (Wim Wenders über Berlin 1987), *So fern und doch so nah* (Wim Wenders 1992), *Möbius* (1993), *Boomtown* (Fernsehfilm im wiedervereinten Berlin 1993), und viele, viele mehr. Ein instruktives Beispiel für eine medienwissenschaftliche Analyse der Metropole, vor allem natürlich Berlins (der Berliner), in Spielfilmen der Nazizeit kommt von Linda Schulte-Sasse (1990). Eine Spezialfrage ist, ob man auch Großstadt-Serien wie das viel interpretierte *Dallas* oder des Typs *Liebling Kreuzberg* ins Auge fassen soll. Sie haben sicher eine gewisse Affinität zur der Serialität, Wiedererkennbarkeit und prinzipiellen Nicht-Abschließbarkeit kommunaler Reformen . . . Und so fort.

Ein neues Genre, der Stadtfilm, ähnlich dem Stadtroman wie er von Volker Klotz oder Donald Fanger beschrieben wurde? Aber was ist ein Stadtfilm? Fast jeder Film. Edgar Reitz lässt Luzie in *Heimat* die große Stadt da draußen "die Welt" nennen, das ganz Andere. Ich erinnere mich an einen Film, den ich als Student gesehen habe (später habe ich herausgefunden, dass es der erste Film von Agnes Varda war): *La pointe courte*. In meiner Erinnerung war es ein Film über das ganz Andere der Stadt, die schläfrige Ruhe einer unendlichen Wiederkehr in einem entlegenen Fischernest. Als ich den Film, erst vor kurzem, auf Video wiederentdeckt habe, war er natürlich ganz anders. Aber immerhin: es ist ein sehr stiller, sehr langsamer Film über ein Fischerdorf am Mittelmeer. Er fängt an damit, dass ein Zug und eine Frau ankommen, aus Paris, und er endet damit, dass die Frau den Ort und den Mann, den sie gesucht hat, verlässt. Am Ende fährt ein Zug ab nach Paris. Auch *La pointe courte* ist ein Stadtfilm.

Es geht also nicht darum, hier ein neues Genre zu definieren und zu studieren. Es geht darum, quer durch alle Genres den städtischen Subtext, und gelegentlich Haupttext zu lesen. Oft werden das nur bestimmte Sequenzen sein, oder gar nur Vor- und Abspanne (-spanner?) wie bei meinem Eingangs- und Schlussbeispiel. Gelegentlich werden ganze Filme, als integrale Texte, interpretierbar sein als von städtischem Leben handelnd, als Fingierung bestimmter, besonderer Aspekte städtischer Welten.

Blade Runner und die geteilte Stadt der Stadtsoziologie

Aber man kann nicht nur Filme als Illustrationen zur Urbanistik lesen, man kann auch zeigen, dass urbanistische Texte unmittelbar auf Filme zurückgreifen und in diesem Sinn ihre

Man lese dagegen heute Marc Augés (englisch 1995) "Nicht-Orte".

Argumente aus der Beobachtung fingierter Städte ebenso ziehen wie aus der Beobachtung realer Städte.

Ein Beispiel, an dem sich solche wechselseitigen Beziehungen besonders gut zeigen lassen, ist der Film *Blade Runner*. Vermutlich kein anderer Film ist so oft in der sozialwissenschaftlichen Literatur genannt worden wie *Blade Runner*. Norman Denzin zum Beispiel (anknüpfend an Baudrillard, den er tatsächlich "Baudrillard the Blade Runner" nennt) sieht in dem Streifen ein Paradebeispiel für Filme, "die sich über zeitgenössische Sozialformen und Mythen lustig machen ... indem sie den Betrachter mit 'unpräzentierbaren' gewaltsamen Bildern von Sex und städtischem Verfall konfrontieren".⁸

Die Medientheoretikerin Vivian Sobchack arbeitet mit dem Film, der Urbanist Joel Garreau nutzt den Film, im Anschluss an den Kunsthistoriker David Dillon, der *Edge Cities* "Blade Runner Landscape" nennt, als Metapher für einen Stadttyp, den er *Edge City* nennt und der gegenwärtig in der Urbanistik schick ist. Garreau, nicht besonders plausibel, aber effektiv wie eine Ridley Scott-Sequenz: "*Blade Runner* ist ein Kultfilm-Klassiker, in dem die Idee, was Los Angeles im Jahr 2019 sein könnte, mit einem Filmgenre zusammentraf, das man am besten als struend-hyperkoloriert-kybernetsich-punkverliebt bezeichnen könnte. Und in der Tat, Dillon hat dieses Nord-Dallas zurecht Blade Runner-Welt genannt. Das stimmt zu einem solchen Grad, daß man all das, was sich da abspielt, am besten im Hundertkilometertempo aus einem Kabrio mit völlig unbeeinträchtigter Rundumsicht in sich aufnimmt ... und dann beginnt der Ansturm auf die Sinne." Im Anschluss wird dann eine Stadtlandschaft beschrieben, die ähnlich aussieht wie die ebenerdige in *Blade Runner*. Dennoch ist der Vergleich hier ein wenig weit hergeholt.⁹

Die Kultursoziologin Elizabeth Wilson sieht den Film in ihrer Studie *The Sphinx in the City* im Zusammenhang mit der alten Gegenübersetzung von böser Stadt und erlösendem Land und resümiert: "In *Blade Runner*, einem der gefeiertsten 'postmodernen' Filme, entkommt der Held am Ende aus einem futuristischen (und doch beinahe mittelalterlichen) Los Angeles, bevölkert von einem Chinesischen Subproletariat (rassistische Anklänge der 'gelben Gefahr'), und rettet sich mit seiner Roboter-Geliebten in eine leere ländliche Gegend"¹⁰ Mike Davis' Buch über Los Angeles, *City of Quartz*, das mittlerweile geradezu ein urbanistisches Kult-Buch geworden ist, spricht natürlich mehrfach *Blade Runner* an. Davis ordnet den Film, zusammen mit anderen wie *Chinatown* und *The Two Jakes* dem Genre *noir* zu, das von Chandler (dem durchsichtigen Vorbild für Deckardt natürlich - Davis spricht von einem "schlagend Chandleresken Los Angeles des Dritten Millenniums") bis zum *post-noir* von James Ellroys Los Angeles Quartett reicht, das Davis als Genre eines populistischen L.A. Antimythos interpretiert.¹¹ Er ordnet ihn auch ein in die Reihe von "Science Fiction-Filmen über die Umweltzerstörung von Los Angeles und den Niedergang der Menschheit", zusammen mit Filmen wie *Planet of Apes* und *Omega Man*.¹² Geoffrey O'Brien schließlich erwähnt den Film natürlich in seinem unvergleichlichen Buch über das Kino, "The Phantom Empire".¹³

⁸ Denzin 1992, S.10.

⁹ Garreau 1992, S. 218.

¹⁰ Wilson 1993, S. 139.

¹¹ Davis 1993S. 44, S. 21. Ellroys grässliches Quartett: *White Jazz*, *L.A. Confidential*, *The Big Nowhere*, *The Black Dahlia*.

¹² Zitiert nach Dunaway 1989, S. 223.

¹³ O'Brien 1993.

Auch die Stadtpolitiker sind infiziert: Mark Pisano, Leiter der größten Planungsverbands in den USA, macht sich Sorgen über eine mögliche *Blade Runner*-Zukunft von L.A.. Im Schlusskapitel von "LA 2000: The Final Report of the Los Angeles Millennium Committee" liest man: "Wo wird Los Angeles 2000 seine Community finden? Natürlich ist da das *Blade Runner* Szenario: die Verschmelzung individueller Kulturen zu einem gemeinen Polyglottismus voller ungelöster Feindseligkeiten. Da steht auch die Möglichkeit bevor, dass die bewaffneten Lager fortbestehen, aus denen gelegentlich Angriffe oder Waffenstillstandsverhandlungen vorgetragen werden."¹⁴ Und so weiter und so fort.

Bei einem kürzlich in Berlin abgehaltenen Forum über Film und Stadt hat jemand offenbar eingeworfen, es seien vor allem die Deutschen, die über *Blade Runner* redeten, was immer aus dieser Beobachtung nun geschlossen werden soll. Ich halte das für Unsinn, hier plappern "die Deutschen", wer immer das ist, sicher brav nach... *Blade Runner* zu nennen scheint geradezu zu einer Art Pflichtübung geworden zu sein, wenn man "postmoderne" Stadtformen beschreibt, obwohl Filmtheoretiker diesen Film als ausgesprochen un-postmodernistisch klassifizieren...¹⁵ Wie kommt es, dass so viele Sozialwissenschaftler und vor allem Stadtforscher gerade diesen Film erwähnen und dass *Blade Runner* bei Soziologen bei weitem mehr Eindruck gemacht hat als bei der Filmkritik? Und wie kommt es, dass *Blade Runner* immer wieder herhalten muss für das Argument, Film sei wichtig ist für die Sozialtheorie zeitgenössischer Gesellschaften und besonders für eine Theorie der postmodernen Stadt? Ich weiß es nicht und will das hier als Frage stehen lassen.

Im Kontext der Urbanistik, verstanden als intellektuelles und wissenschaftliches Genre, könnte eine mögliche Antwort sein, dass *Blade Runner* eben blendend eine Metapher illustriert, die in der Stadtforschung eine ehrwürdige Geschichte hat und gegenwärtig in der "global city"-Debatte neue Aspekte hinzugewinnt: die Metapher von der "Dual City" oder der "Divided City", die zahllosen stadtsoziologischen und stadtökonomischen Theorien zugrunde liegt.¹⁶ Es geht dabei immer in der einen oder anderen Form um die These, große Städte folgten einem Grundmuster der fortschreitenden Spaltung in arm und reich, in eine offizielle und eine informelle Ökonomie, und damit korrespondierend in räumlich immer stärker segregierte Einheiten.

Wenn man sich nun in *Blade Runner* von der eher spärlichen SF-Geschichte über die Androiden löst und auf die Architektur und Stadtlandschaft des Geschehens sieht, entdeckt man eine recht eindrucksvolle Stadtgestalt. Eine Stadtlandschaft, die in Gestalt einer Mischung von Metropolis und babylonischem Kitsch topographisch, organisatorisch, kulturell und so weiter radikal zweigeteilt ist. Und natürlich wird diese Stadt und ihre Gestalt schon im Vorspann als Zukunft von Los Angeles, der Hauptstadt der dritten Welt annonciert. Ridley Scott entwirft damit in diesem Film, ähnlich wie auch in anderen Filmen wie *Black Rain* oder eben in dem eingangs erwähnten *Someone to Watch over Me* Bilder eine (zukünftige/archaische)

¹⁴ Zitiert nach Garreau 1992, S. 284.

¹⁵ O'Brien 1993.

¹⁶ Zur Karriere des Konzepts in der Stadtforschung siehe Scott 1988, Fainstein/Harloe 1992; für repräsentative Untersuchungen, in denen das Konzept zentral verwendet wird, zum Beispiel Mollenkopf/Castells 1994, Fainstein/Gordon/Harloe 1992, Sassen 1991, Bisweilen wird diese Betrachtungsweise durch den Rekurs auf so grundlegende Analysen des Städtischen wie Levy-Strauss' dualer Repräsentation jeder menschlichen Ansiedlung gerechtfertigt.

Metropolengesellschaft, in der verschiedene Schichten und ethnische Gruppen materiell-räumlich, in der Horizontale wie in der Vertikale, brutal segregiert sind. Die wichtigste vermittelnde und notdürftig Ordnung garantierende Einrichtung ist die Polizei und ein Minimum an Menschlichkeit wird durch bestimmte alltägliche Antihelden bei der Polizei aufrechterhalten. Ansonsten wird die Stadt von einer Oberwelt der Investoren und Konzerne (in den Hochhäusern der Cities) und einer mafiösen Unterwelt (auf Strassenebene und darunter) beherrscht. Zwischen diesen beiden Instanzen gibt es gewisse Korrespondenzen, die wieder in das Polizeisystem hineinreichen. Stadtbürger und Stadtverwaltung im "europäischen" Sinn kommen nicht mehr vor. Polizeisystem, formelle und informelle Ökonomie funktionieren im Interesse eines alles beherrschenden Elektronikkonzerns. Das ist die "Dual City" des *Blade Runner*.

Und nun höre man einen Altstar der Stadtsoziologie, Manuel Castells: "Wir bewegen uns von einer Situation sozialer Ausbeutung zu einer Situation funktionaler Irrelevanz. Wir werden den Tag sehen, an dem es ein Privileg sein wird, ausgebeutet zu werden, denn noch schlimmer als ausgebeutet zu werden ist, ignoriert zu werden."¹⁷ Castells spricht hier von den "global cities", die fortschreitend gespalten seien. Gespalten in einen globalisierten Kern einerseits, die Vororte sozusagen *einer* ortlosen, zusammenhängenden planetaren Weltstadt, und andererseits ein bedeutungsloses, nicht einmal mehr ausbeutbares örtliches Sub-Sub-Proletariat.

Saskia Sassen, eine andere Global Cities-Forscherin, bemerkt dazu: "Die beherrschende Erzählfigur in Theorien der ökonomischen Globalisierung ist eine Geschichte der Vertreibung. Die Schlüsselkonzepte der *mainstream* Theorien über die Weltwirtschaft, diejenigen, die um die Vorstellung von der zentralen Rolle der Telekommunikation und der Informationstechnologien kreisen, diese Schlüsselkonzepte legen uns nahe, Orte hätten keine Bedeutung mehr. In dieser Version wird die Bedeutung globaler Übertragungsprozesse und der gebauten Infrastrukturen (und *corporate headquarters*, sinngemässe Ergänzung BJ)herausgestellt, die Übertragung ermöglichen."¹⁸

Sassen verweist dann auf den ökonomischen und kulturellen Wertewandel, der dieser Version unterliegt: Informationsdienstleistungen werden höher bewertet als die Erstellung der Produkte, die für sie erforderlich sind. Sie verweist auf die Höherbewertung transnationaler Unternehmenskulturen gegenüber der Mannigfaltigkeit örtlicher Kulturen, insbesondere der Einwandererkulturen, die viele der "invisible jobs" der globalen Informationswirtschaft bereitstellen. Im Ergebnis gehe solchen Theorien das Gespür für die Ortsgebundenheit und die materiell-gegenständliche Basis der globalen Weltwirtschaft verloren. Mit anderen Worten: Das Castellsche Ignorieren und die Spaltung der Städte findet vor allem im Globalisierungsdiskurs selbst statt, in den wirklichen Städten bleibt Ausbeutung vorerst funktional, und sie bestehen wie eh und je aus unzähligen lokalen Kulturen.

Weibliche Orte zum Beispiel, haben ihre besonderen Zeiten und entgehen den Globalisierungstheoretikern gerne. In einer (für sie) bemerkenswerten Fußnote schreibt Saskia Sassen über "corporate landscapes" fragt Saskia Sassen:

"Wie ist Globalisierung in die gebaute Gestalt der Stadt eingeschrieben? Die Antwort ist gewöhnlich, sie sei in die Räume der neuen transnationalen Unternehmenskulturen eingeschrieben. Die Antwort lautet gewöhnlich, daß sie in die Räume der neuen

¹⁷ Castells 1991, S. 213.

¹⁸ Sassen 1993b, S.1.

transnationalen Unternehmenskulturen eingecrieben ist. Wenn man in diese Räume wieder Orte einführt, indem man die amalgamierten 'Anderen' wieder in die Betrachtung einbezieht, wird klar, daß der Raum der Unternehmenklutur ein umstrittener Raum ist. Die Geschäftstürme, die diese Kultur versinnbildlichen, sind auch bevölkert von Armeen von Niedriglohn-Arbeitern, zum großen Teil Frauen, vile Einwanderer . . . Und bei Nacht übernimmt noch einmal eine ganz andere Arbeiterschaft die Regie in diesen Türmen, einschließlich der Vorstandsbüros, und prägt diesen Räumen eine Vielfalt von Nichtunternehmenskulturen auf. Könnten diese nichtunternehmerischen Formen der Aneignung Unternehmensarchitektur neu prägen? . . . Alggemein ausgedrückt: nskulturen, wenn ihnen zur Repräsentation verholfen würde, noncorporate forms of inhabitation reinscribe corporate architecture?¹⁹

(Eine eindruckliche narrativ-fiktionale Version dieser Beobachtung wird in dem französischen Film *Milch und Schokolade* gegeben.)

Man kann nun Sassen dahingehend interpretieren, daß die Vertreibungsstory der *global economy*-Rhetoriker vor allem in der *Stadttheorie* stattfindet. Sie zeigt, welchen Anteil die Stadttheorie daran hat, die wertmässigen Voraussetzungen für die Globalisierung zu schaffen. Genau das gilt auch für Filme wie *Blade Runner*. Was in Filmen wie *Blade Runner* vollkommen fehlt, ist die reflexive Ebene, die Sassen einzieht - eine reflexive Ebene allerdings, die ebenso in Theorien wie der von Castells fehlt.

Können Stadtfilme genuine Beiträge zur Urbanistik leisten? Zwar fallen mir nur wenige Filme ein, die nicht nur in Städten spielen und in denen nicht nur Städte spielen, sondern die von *Stadttheorien* handeln. Aber ein Film wie Greenaways *The Belly of an Architect* ließe sich durchaus sich unter anderem als höchst ironischer Film über das Verhältnis von Architekten zu ihren Städten lesen. Zeitgenössische Stadtinszenierung wird als eine Serie perverser Selbstdarstellungen vorgeführt. Nur wenige Filme werden dieses Maß an Reflexion bringen können, das ist einfach nicht die Stärke des Mediums. Und Film gilt ja auch als schwieriger, das Genre Spielfilm irgendwie pervertierender Film.

Die bisherigen Überlegungen lassen zwei Schlüsse zu: Einmal, dass auch soziologisch anspruchsvoll herkommende Stadttheorien oft genug nicht das Maß an Reflexivität aufbringen, welches das Medium Soziologie gerne dem Medium Film voraus hätte. Die Konfrontation von Film und soziologischem Text kann da heilsam wirken. Zum anderen, dass man das vergleichende Sehen von Stadtfilmen in eine Heuristik der Stadtsoziologie einbauen könnte. Indem man unvereinbare sehr verschiedene filmische Versionen städtischen Lebens einander gegenüberstellt, kann man die empirische Basis stadtsoziologischer Theorie erweitern.

Drei Perspektiven

Ich will nun versuchen, diese Überlegungen zur Metaphorik filmischer und urbanistischer Diskurse noch ein wenig zu erweitern und drei Perspektiven skizzieren, in denen man "Die große Stadt im Film" als Gegenstand der Sozialforschung angehen kann. Als potentiellen Gegenstand, beeile ich mich hinzuzufügen, denn ich befinde mich in der angenehmen Lage, dass die gefilmte Stadt (im Sinne der spielgefilmten Stadt) der Aufmerksamkeit von empirisch orientierten

¹⁹ Sassen 1993a, S 33.

Sozialwissenschaftlern bislang ja entgangen ist. In einem der neusten Methodenhandbücher zur qualitativen Sozialforschung wird Filmanalyse an insgesamt sieben Stellen diskutiert.²⁰ Dabei handelt es sich fast ausschließlich um ethnographische und Dokumentarfilme, gelegentlich wird Filmanalyse im Sinne von "einen sozialen Text lesen" genannt. Als sozialwissenschaftliche Kronzeugen werden dann solche Texte wie Siegfried Kracauers "The Challenge to Qualitative Content Analysis" herangezogen.²¹ Douglas Harper bezieht Spielfilmanalysen nicht explizit in den Kanon seiner "Visual Sociology" ein, die gleichnamige Zeitschrift hat bisher keine solche Analysen publiziert.²²

Man muss sich hier also vorerst nicht auf Einwände der Art einstellen, dass ja der und der Kollege schon längst gezeigt habe, der und der Weg führe in die Irre oder die und die These sei offensichtlich unhaltbar... Die Frage "Was haben (fiktionale) Bilder in der empirischen Sozialforschung zu suchen?" findet bei vielen Soziologen immer noch die implizite Antwort: Nichts! Es gibt nach wie vor professionelle Felder, in denen der Standpunkt vertreten kann, Sozialforschung habe es mit Geschriebenem, und vor allem natürlich mit Abzählbarem zu tun, Bilder seien für sozialwissenschaftliche Analphabeten. Allerdings: erprobte Methoden und gelungene Produkte der Analyse oder der Interpretation, wie sie in den Feldern des Aufschreibbaren und des Abzählbaren zur Verfügung stehen, können vorerst für die Bildanalyse nicht vorgezeigt werden.

Überlegt man, welche Zugangsweisen zur sozialwissenschaftlichen Interpretation und Analyse von Stadtfilmen zur Verfügung stehen, dann kann man von möglichen alltagsweltlichen Attitüden ausgehen. Als naive (selbstverständlich kompetente und geübte) Kinogänger können wir Filme alternativ in drei verschiedenen Haltungen aufnehmen, von Film zu Film, von Situation zu Situation, von Person zu Person einmal mehr in der einen, einmal mehr in der anderen Richtung.²³

In der naheliegendsten Perspektive sucht man nach Zusammenhängen zwischen einer wirklichen Stadt, die man besuchen, ergehen und erleiden kann, und den Bildern im Film über diese Stadt. *Someone to Watch over Me* zum Beispiel ruft unmittelbar New York-Erinnerungen hervor, wir sagen zu unserer Nachbarin im Kino, sieh mal, das Chrysler Building, der Broadway, die Brooklyn Bridge, und so weiter. Und so erinnern wir uns an New York oder jedenfalls an das aus hundert anderen Bildern und Geschichten sedimentierte New York. Erinnerung blendet über in Lernen, wir lernen New York, das wirkliche New York durch einen Film hindurch kennen. In Städten wie New York/Manhattan bestimmte Quadratmeilen ja geradezu getränkt sind vom Schweiß der Filmemacher: Whit Stillmanns Film *Metropolitan* und Jim Abrahams *Big Business* spielen sich um das Plaza Hotel herum ab, Polanskis *Rosemary's Baby*, Woody Allans *Manhattan* spielen am und im Central Park, Hitchcocks *Der unsichtbare Dritte* spielt in Robert Moses' UNO-Gebäude auf der East Side, *West Side Story* auf der West Side, *Frühstück bei Tiffany* in der 5th Avenue, *King Kong und die weiße Frau*, *Sleepless in Seattle* und viele andere am Empire State Building, der *King Kong*-Remake am World Trade Center, *Barfuß im Park* von

²⁰ Denzin/Lincoln 1994.

²¹ Kracauer 1953, eine Kritik an Berelsons einflussreicher Arbeit "Content Analysis in Communication Research" (1952).

²² Harper 1994.

²³ Ich beziehe mich mit dieser Einteilung auf einen ähnlichen Vorschlag in Czarniawska/Joerges/Rottenburg 1994.

Gene Saks im Greenwich Village, Scorseses Studie über die Stadt ohne öffentliche Dienste *Die Zeit nach Mitternacht* spielt in Soho, Mike Nichols *Die Waffen der Frauen* auf der Strecke Staten Island/Wallstreet, Woody Allen's *Stadtneurotiker* aber auch *Sophie's Choice* spielen auf Coney Island, John Huston's *Die Ehre der Prizzis* ebenso wie Spike Lees *She's gotta have it* in Brooklyn, *The Naked City*, *Es war einmal in Amerika*, *Im Jahr des Drachens* spielen an der Lower East Side, und so weiter und so fort. Man könnte diese Listen beliebig lange fortsetzen.

Wir haben mit anderen Worten mehr Sozialgeschichte über solche Städte aus Filmen gelernt, zum guten Teil höchst sozialrealistischen Filmen, als ein Amerikanistikstudium vermitteln kann, und wir wissen das, und lernen immer noch etwas dazu. Ähnliches kann man an Los Angeles, San Francisco, London, Rom, Berlin oder Paris demonstrieren. Iossellianis Film *Die Günstlinge des Mondes* handelt bei aller Verrücktheit und Verrückung eben doch auch von Paris und nicht etwa von Stockholm oder Kairo. Und wie über New York haben wir eine Menge über die reale Stadt Paris aus Parisfilmen gelernt: Jean Luc Godards *Ausser Atem* spielt um die Champs Ellyssees, *Ein Amerikaner in Paris* am Montmartre, Marcel Carnés *Hotel du Nord* am Gare du Nord, *Zazie* in der Metro und am Eiffelturm, Polanskis *Frantic* an der kleinen Freiheitsstatue, Die *La Reine Margot* im Louvre, *Vollmondnächte* von Eric Romer an der Place des Victoires und in den Vororten, *Les amants du Pontneuf*, der *Klöckner von Notre Dame* wo es der Titel sgt. Auch noch *Blade Runner*, der im Jahr 2019 spielt, ist ziemlich verbindlich in Los Angeles lokalisiert und handelt irgendwie von dieser Stadt. Das Argument gilt auch in historischer Perspektive: *Metropolis* und *Symphonie der Großstadt* handeln von einem anderen Berlin als *Der Himmel über Berlin*. Zusammen gesehen ergeben sie eine Sozialgeschichte Berlins. Und so weiter und so fort.

Die erste Perspektive also: aus Filmstädten über reale Städte lernen.

Die zweite Perspektive dann. Wir sehen Filme natürlich keineswegs nur direkt als Berichte über bestimmte Orte, oder Typen von Orten, sondern stellen sie in weitere symbolische Verweisungszusammenhänge. Dazu sind in erster Linie Identifikations- und De-Identifikationsprozesse mit bestimmten Figuren und Orten eines Films zu rechnen. Dann aber auch die Herstellung aller nur erdenklicher Beziehungsmuster. Kino, mit seinen in filmtheoretischen Arbeiten vielfach rekonstruierten Bildersprachen, ist immer schon umfassenderer kultureller Kontexte. Filme verarbeiten andere, frühere Filme und Filmemacher können sich darauf verlassen, dass viele Zuschauer die Verweisungszusammenhänge bestimmter Filmszenen erkennen und für ihre eigenen Deutungen mehr oder weniger geschickt nutzen. Kompetente Filmerfahrung setzt aber auch voraus, dass man eine Unzahl kultureller Deutungsmuster und narrativer Grundstrukturen beherrscht, die nicht im Film selbst repräsentiert sind. Und die Wirkung eines Films wird davon abhängen, in welche solche Deutungszusammenhänge die Zuschauer ihn bringen, jenseits der konkreten, sozusagen kontingenten Filmgeschichten oder Filmorte, die gezeigt werden. Auch wenn wir von der *story* zeitweilig ergriffen sind und für Augenblicke vergessen, daß es "nur Kino" ist, was wir sehen, oder "nur der Alexanderplatz", ist es diese Erfahrungsebene, die Filmkenner, Amateure und Professionelle, so sher fesselt an diesem Medium.

Es kommt hier allerdings nicht darauf an, ob die Leute ins Kino gehen und wie sie im einzelnen durch Filme beeinflußt werden. Damit ein Spielfilm überhaupt in die Kinos kommt und dort die Kassen zumindest ausreichend füllt, um auch im Kino zu bleiben, muß er vom Publikum aufgenommen werden. Der Spielfilm lebt also davon, eine bereits bekannte

Bildersprache zu verwenden, an den kollektiven Repräsentationen der Gesellschaft teilzuhaben. Gleichzeitig muß er diese aber etwas ver-rücken, neue Perspektiven öffnen, um nicht als langweilig und "bedeutungslos" durchzufallen. Dieser kreative Prozeß der Sinnproduktion, der sich im Anschluß an Bruno Latour als Übersetzung beschreiben läßt, interessiert.²⁴

Die Verlängerung dieser zweiten Attitude in die Metropolenforschung bedeutet dann, dass man Filme als Ausdruck bestimmter kultureller Deutungs- und Erzählformen im Hinblick auf die großen Städte begreift. Man nimmt an, dass die großen Städte, ihre Ordnungen und ihre Unordnungen nicht zuletzt aus diesem Stoff gemacht sind. Die Bedeutungen bestimmter Stadtlandschaften, bestimmter Architekturen, bestimmter auf der städtischen Bühne inszenierter sozialer Dramen und so weiter, diese Bedeutungen werden dann analysiert unter dem Gesichtspunkt, welche Rückgriffe auf kulturelle Reservoirs an Bildern und Ideen in einem Film praktiziert werden und wie ein Stadtfilm seine Effekte erzielt. Was zeichnet gelungene Filme aus, in denen Deutungsmuster effektiv neu kombiniert und dadurch Betrachterreaktionen ausgelöst werden? Gerade auch wenn ein Film Neues anbietet, wie zum Beispiel Mike Leighs *Naked* über London, wirkt das ja nur vor dem Hintergrund bereits bekannter und eingeübter Bilder als neu. In *Naked* werden bestimmte Selbstverständlichkeiten, die wir aus London-Filmen kennen, etwa die klare Klassenerkennlichkeit der Akteure und Lokalitäten, konsequent unterlaufen. Die Anerkennung, die der Film bei der Kritik gefunden hat ebenso wie die Schwierigkeiten, die er vielen sagen wir einmal Normalkinogängern bereitet, hängen glaube ich mit den daraus resultierenden Irritationen zusammen.

Analyse von Stadtfilmen in dieser zweiten Perspektive werden somit Bezüge zu vorgängigen Symbolisierungsweisen der Metropolen herzustellen - vor allem auch ausserhalb des Mediums Film: in der Literatur, in der Werbung, in der Urbanistik, vielleicht auch in Liedern und Spielen, oder auch in bürokratischen Verlautbarungen, im ganzen Schilder- und Anschlagswesen einer großen Stadt. Den möglichen Beitrag zur Stadtforschung und -theorie hat Detlev Ipsen in einer Rezension der Arbeiten in Thomas Steinfelds und Heidrun Suhrs Zusammenstellung "In der großen Stadt" so formuliert: "Wie bei den Texten selber, so geht es mir auch bei den Interpretationen: Die Reichhaltigkeit der soziologischen Einsicht übertrifft die so mancher umfangreicher soziologischen Studie . . . Die Zivilisationstheorie und die Modernisierungstheorie allein bilden noch keinen kohärenten Rahmen, der uns die Möglichkeit gäbe, langfristige Entwicklungen der Raumstruktur bis in die Gegenwart zu begreifen".²⁵ Die Beziehung zwischen Literatur und empirischer Forschung ist also komplizierter als die konventionelle Vorstellung von den zwei Kulturen es nahe legt, wir vermuten im Hinblick auf den gegenseitigen Nutzen wie auf die lauenden Gefahren . . .

Man darf allerdings den Aspekt einer direkten Ergiebigkeit für stadttheoretische und stadtplanerische Kontexte nicht überschätzen. Filme bieten selten einen gradlinigen Diskurs, den man in akademisch-urbanistische Diskurse einarbeiten könnte. Filme lancieren oder prägen und verstärken Bilder, die nicht ohne weiteres in lineare Argumentationen überführt werden können. Wenn sie gut gemacht sind, dann verändern sie selbstverständlich gewordene Sichtweisen, manchmal ermutigend, manchmal verstörend, manchmal verspielt.

²⁴ Wiederum am Beispiel *Blade Runner* beschreibt O'Brien diesen Prozess der Rekombination immer schon dagewesener Bildmixturen (1993, S 192f.).

²⁵ Steinfeld/Suhr 1990; Ipsen 1992, S. 424f..

Die zweite Perspektive also: die kulturelle Verortung von Stadtfilmen, die Analyse ihrer umfassenderen, medienüberschreitenden narrativen und metaphorischen Verweisungszusammenhänge.

Eine *dritte* Einstellung zu Kino ist schließlich die des Versinkens in der Welt der Bilder. Man vergisst die Welt da draußen und man muss sich schütteln wie ein nasser Hund, wenn man den Kinosaal verlässt, um in die mundane Wirklichkeit zurückzukehren. Die Leinwand ist hier nicht transparent, sie gibt nicht den Blick frei auf etwas jenseits der Bilder, sondern ist selber grundlos. Ich will diesen Modus hier nicht weiter zu schildern versuchen, wir machen hier ja keine Phänomenologie des Kinoerlebnisses. Auch zielt die Frage vielmehr auf mögliche sozialwissenschaftliche Weisen der Annäherung an die bewegten und sprechenden Bilder in Transposition dieser Einstellung zu Filmen, die man die leidenschaftliche nennen könnte.

Die dritte Perspektive also: Während man in der ersten und der zweiten Perspektive dem Hin und Her zwischen imaginärer und handfester Metropole nachspürt, bleibt diese Perspektive filmimmanent. Die Städte liegen hier nicht hinter der Leinwand. Sie liegen auf der Leinwand. Auch gefilmte Städte sind reale Städte, und man kann sie genauso untersuchen und theoretisieren wie die richtigen.

Eine Bemerkung zur Methodik

Mit dem Bisherigen ist schon gesagt, dass sich imaginäre Wirklichkeiten wie sie in literarischen, einschließlich filmischen Diskursen aufgebaut werden auf sehr unterschiedliche Art zur Sozialwissenschaft in Beziehung setzen lassen: Als unvereinbare Gegenteile - Romane/Filme und Soziologie handeln von verschiedenen Welten. Als unter Umständen aufeinander hinführend und komplementär: Romane/Filme erfassen Aspekte ein und derselben Wirklichkeit, die sich der Sozialforschung entziehen. Oder als in wichtigen Hinsichten nicht voneinander trennbar, teilweise austauschbar oder substituierbar. Es verwundert daher nicht, dass, insbesondere in der Organisationsforschung, in wachsendem Ausmaß auf literarische Bearbeitungen organisatorischer Wirklichkeit Bezug genommen wird.

Für Bücher, insbesondere für das Verhältnis von realistischem Roman und empirischer Sozialforschung, ist das in der Literaturwissenschaft und der Wissenssoziologie ausführlich diskutiert und einigermaßen unstrittig. Hier geht es mir darum, dass alles, was man über das Verhältnis von Literatur/Sozialempirie sagen kann, für das Medium Film womöglich doppelt zutrifft: gefilmte Welten sind gleichzeitig näher an den Wirklichkeiten, auf die sich empirische Sozialforschung richtet, und weiter von ihr entfernt als literarische. Viele Filme sind näher an den mundanen Wirklichkeiten der Soziologie als geschriebene Literatur, weil die Grenzen zwischen den "soziologiefähigen" Anteilen der Erfahrung und anderen, unheimlicheren Anteilen tendenziell verschwimmen.

Das hängt andererseits maßgeblich damit zusammen, dass Filme primär mit nicht-sprachlichen Anregungen und Ausdrucksmitteln arbeiten (in Soziologie und Literatur sowohl als Gegenstand wie als Mittel der Darstellung so gut wie unbekannt). Anders gesagt, Filme erzielen ihre Wirkungen überwiegend in einem Erfahrungsbereich, der sich logozentrischen Formen der Behandlung und linearen Formen der Nacherzählung tendenziell entzieht. Muss man daraus schließen, dass solche Erfahrungen nicht beforschbar sind?

Soweit man diese Frage zu verneinen bereit ist, bieten sich Filme als Gegenstände der

Sozialforschung an. Dieses generelle Argument kann für den speziellen Gegenstand der großen Städte verstärkt werden. Über "den Film" ist viel gesagt worden. Zum Beispiel, er sei ein quintessentiell urbanes Medium, oder er sei das Medium der Analphabeten. Beide Metaphern sind natürlich, wie jede gelungene Metapher, falsch und auch ein bisschen anstößig. Sie besagen, Filme seien ein für moderne Städte überaus charakteristisches Medium der Kommunikation in und über die Stadt. Und sie besagen, Filme seien ein vorschriftliches (manchmal ist auch gemeint nachschriftliches) Kommunikationsmedium, das Intellektuelle (und per Implikation Sozialwissenschaftler) nicht beherrschen sollen. In dem Maß, in dem diese beiden Thesen plausibel erscheinen, gewinnt das Medium Film und a fortiori der Stadtfilm an Relevanz für die Sozialforschung.

Der Film war, ähnlich wie der realistische Roman des neunzehnten Jahrhunderts, von Anfang an das Medium einer bildmächtigen Umsetzung (meist unordentlicher) metropolitaner Metaphorik. Auf dieser Folie lebt der gelungene Stadtfilm von der Spannung zwischen individuellen Einzelschicksalen (gelegentlich sogar von Stadtmanagern) und dem unbezähmbaren Superorganismus Stadt.

Wie aber kann man Filmanalysen dazu heranziehen, fundamentale öffentliche Meinungsstrukturen zu erfassen, oder jedenfalls Aspekte solcher Strukturen zu erfassen, an die man mit einem versprachlichten Methodenrepertoire nicht so gut herankommt? Und zwar ohne den Vorgang gleich wieder zu vertexten? Das dürfte das Hauptproblem der vielen semiologischen Analysen im Gefolge von Barthes "Sèmiologie et urbanisme" sein.²⁶

Zweite Bemerkung: Das Grundprinzip sollte sein, solange wie technisch irgend möglich "im Medium zu bleiben". Selbstverständlich ist die sozialwissenschaftliche Präsentation letzten Endes immer zu einer Wiedervertextung gezwungen. Es dürfte aber auch für die sprachliche Form dieses Endprodukts einen Unterschied machen, wann man das Bildmedium und seine Modalitäten der Reduktion und Verdichtung verlässt. Es wird darauf ankommen, den Moment dingfest zu machen, in dem dieses "displacement" von einem Medium in das andere erfolgt, den Moment der unabweisbaren Disziplinierung durch Versprachlichung/Verschriftlichung

Das bedeutet, dass man geeignete Verfahren der Datenreduktion und Datendemonstration entwickeln muss, die Bilder wie Sätze behandeln, verdichten und präsentieren.

Man kann damit zwei methodische Fragen unterscheiden: die Frage des "möglichst lange im Medium Bleibens" und die Frage, welche Schritte früher oder später vom Film, dem Verstehen (oder auch nicht Verstehen) im Medium des Sehens und Hörens, zurückführen ins Buch oder den Vortrag oder in die Konversation, mit anderen Worten in schriftlich-begriffliche Medien. Damit muss man experimentieren, und das wäre sicher ein Punkt für weiterführende Diskussionen. An dieser möchte ich lediglich, im Einklang mit dem Werkstattcharakter meiner Überlegungen, einen eher technischen Vorschlag in die Diskussion bringen: Ein altes Werkzeug der Filmemacher, das in sehr vielen Varianten praktiziert wird, um die Brücke vom Script, vom Drehbuch in den Film, genauer gesagt ins Filmen, zu schlagen, ist das *storyboard*.²⁷ Warum nicht beim Problem, wie man vom Film, genauer gesagt vom Filme Sehen, zurück in die Interpretation, das (Manu)Script des (sozialwissenschaftlichen) Betrachters kommt einen ähnlichen Weg zurück nehmen? Man könnte versuchen, storyboardähnliche Darstellungsformen

²⁶ Barthes 1985; siehe dazu auch Sobchack 1993, 1994.

²⁷ Dazu zum Beispiel Peeters et al. 1992.

zu entwickeln, die näher am bildlichen Medium bleiben und dennoch verdichten und quasi-begrifflich strukturieren.²⁸ Eine ähnliches Verfahren könnte sich an der klassische Standphotographie orientieren, die ja im Kontext der Reklame für und der Dokumentation von Spielfilmen von vorneherein zum Zweck der resümierenden Präsentation/Repräsentation von Filmen kultiviert worden ist..

Von den Bildern zu den Leitbildern: zum Beispiel "Die Informationsstadt"

Das Kino wird 100 Jahre alt. Und wie es sich so trifft (man muss den Wechsel von einer Epoche zur anderen ja wenn immer möglich mit den Jahrhunderten synchronisieren) vollzieht sich eben jetzt auch der seit langer Zeit einschneidendste Wandel in der *Kinotechnik*: Vom Filmen "richtiger", "lebendiger" Akteure und Landschaften zu ihrer optischen Fingierung per Computersimulation. Es bietet sich an, deshalb zu Schluss an einen Filmklassiker zu erinnern, der wiederzuentdecken bleibt, nämlich *Tron*, einen frühen "virtual reality"-Film des Disney-Konzerns, der auch - wen wundert es - mit der großen Stadt zu tun hat.

Tron war 1982 der erste (wenn auch zugegebenermaßen nicht besonders effektive) Film, in dem konsequent digitale Effekte eingesetzt wurden, und *Tron* hat eine Ideologie erzählt und ins Bild gesetzt, die in ungeahntem Ausmaß erfolgreich und einflussreich war: den konnektionistischen Mythos in der wissenschaftlichen und populären Computerkultur.²⁹

Der Film arbeitet und endet darüber hinaus mit einer eindrucksvollen Metapher: der neue, dezentral organisierte, nutzerfreundliche und von den Kommandostrukturen der alten IBM-Technologie befreiende Computer *gleichet einer Stadt*. Heute, keine zwei Jahrzehnte nachdem dieses Filmende erfunden wurde, kann man sagen, dass es prophetisch war für einen neuen, gerade in vollen Schwang kommenden urbanistischen Mythos, oder sagen wir, mit den Stadtplanern, ein urbanistisches Modell: das Modell von der Informationsstadt. So wie in der Vergangenheit die großen Visionen und Leitbilder der Stadt vermutlich regelmäßig zuerst im Kino projiziert und bildmächtig auf die Einbildungskraft auch von Stadtplanern und von Stadtmanagern eingewirkt haben, bevor sie in den Lehrbüchern auftauchten, so kann man das auch für das Leitbild Infostadt zeigen.

Viele Urbanisten und Stadtplaner sehen heute die Lösung der Probleme der großen Städte in ihrer *Informatisierung*.³⁰ Die großen Konzerne im Verkehrs- und Kommunikationsgeschäft engagieren sich massiv in der Forschung zu diesem Konzept und in seinem Marketing, denn hier sieht man die Dienstleistungsmärkte von morgen.³¹ Computertechnik und Stadttechnik sollen eine glückliche Ehe eingehen, ganz wie im Abspann von *Tron*.

²⁸ Nicht alle Filmemacher bedienen sich allerdings des *storyboards*. Eine lustige Geschichte, im vorliegenden Zusammenhang: Peter Greenaway spricht sich in einem Interview zum Genre des Storyboard gegen dieses Verfahren aus (für sich), zusammen mit dem Interview drucken die Herausgeber "zwei Seiten (aus einem storyboard Greenaways) für *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Geliebter...*" ab. Aber ein Blick auf die Abbildung genügt, es handelt sich um ein Storyboard von *Drowning by Numbers*; später hat Greenaway die Entstehung dieses Films nacherzählt und sich dort einer Version des storyboard bedient, die ebensoviel beiträgt zum Verständnis seines Vorgehens wie der begleitende Text.

²⁹ Siehe dazu Joerges 1987, 1990.

³⁰ Vgl. zu dieser Thematik zum Beispiel Castells 1989,

³¹ Siemens, Daimler, Sony und so weiter.

LITERATURHINWEISE

- Augé, Marc, 1995, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, translated by John Howe, London/New York: Verso.
- Barthes, Roland, 1985, "Sémiologie et urbanisme", in R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris: Seuil.
- Berelson, B., 1952, *Content Analysis in Communication Research*, Glencoe, IL: Free Press.
- Castells, Manuel, 1989, *The Informational City*, Cambridge: Blackwell.
- Castells, Manuel, 1991, "Die zweigeteilte Stadt - Arm und Reich in den Städten Lateinamerikas, der USA und Europas", in Tilo Schabert (Hg.), *Die Welt der Stadt*, München: Piper, 192-216.
- Czarniawska, Barbara, Joerges, Bernward, Rottenburg, Richard, 1994, *Metropolen: Ordnung und Unordnung. Überlegungen zu einem gemeinsamen Forschungsprogramm*, Wissenschaftszentrum Berlin.
- Czarniawska-Joerges, Barbara and Pierre Gillet de Monthoux (eds.), 1994, *Good Novels, Better Management: Reading Organizational Realities in Fiction*, Reading: Harwood Academic Publishers .
- Davis, M., 1990, *City of quartz. Excavating the future in Los Angeles*. New York: Verso.
- Denzin, Norman K., (1991) 1992, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London etc.: Sage.
- Denzin, Norman K. and Yvonna S. Lincoln (eds.), 1994, *Handbook of Qualitative Research*, Sage.
- Dunaway, David King, 1989, *Huxley in Hollywood*. New York.
- Fainstein, Susan S., Ian Gordon and Michael Harloe (eds.), 1992, *Divided cities: New York and London in comparative perspective*, Cambridge, MA: Blackwell.
- Fainstein, Susan S., Harloe, Michael, 1992, "London and New York in the Contemporary World", in Fainstein/Gordon/Haloe, S. 1-28.
- Fanger, Donald, 1965, *Dostoyevsky and romantic realism. A study of Dostoyevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Garreau, Joel, 1992, *Edge City. Life on the New Frontier*. New York etc: Doubleday.
- Harper, Douglas, 1994, On the Authority of the Image: Visual Methods at the Crossroads, in Denzin/Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, 393-412.
- Ipsen, Detlev, 1992, Rezension von Steinfeld/Suhr, *Soziologische Revue*,
- Joerges, Bernward, 1987, Computer als Schmetterling und Fledermaus, *Soziale Welt*,
- Joerges, Bernward, 1990, Images of Technology in Sociology, *Technology and Culture*,
- Klotz, Volker, 1969, *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München: Carl Hanser.
- Kracauer, Sigfried, *The Redemption of Physical Reality*,
- Kracauer, Sigfried, 1953, The challenge to qualitative content analysis, *Public Opinion Quarterly*, 16 631-642.
- Mollenkopf, John H., and Manuel Castells (eds.), 1991, *Dual City: Restructuring New York*, New York: Russel Sage Foundation.
- Mönninger, Michael, 1993a, "Schönheit aus Irrtum. Versuch, das Chaos der Städte zu verstehen", in *Städte bauen, Kursbuch* 112, 128-134.

- Mönninger, Michael, 19993b, "Die Vernichtung des Raumes - Zukunftsmodell Hongkong - die steingewordene Vision der Moderne", *FAZ*, 259, 6. Nov. 1993.
- O'Brien, Geoffrey, 1993, *The Phantom Empire*, New York: Norton & Company.
- Peeters, Benoit, Jaques Faton, Philippe de Pierpont, 1992, *Storyboard - le cinema dessiné*, Editions Yellow Now, Brüssel.
- Sassen, Saskia, 1992, "Hard Times in the City", in *The Times Literary Supplement*, September 18, 11.
- Sassen, Saskia, 1992, *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Savitch, Henry, 1992, *Post-Industrial Cities*, Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Schulte-Sasse, Linda, 1990, "Stadt und Heimat. Die Metropole im Film des Dritten Reiches", in Thomas Steinfeld & Heidrun Suhr (Hg.), in *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt/M.: Anton Hain, 133-158.
- Scott, A.J., 1988, *Metropolis: From the Division of Labor to Urban Form*, Berkeley, CA: University of California Press.
- Sobchack, Vivian, 1993, *The Address of the Eye. A Phenomenolog of Cinematic Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian, 1994, "The Scene of the Screen: Envisioning Cinematic and Electronic 'Presence'", in Hans Ulrich Gumbrecht and K., Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*. Stanford, CA: Stanford California Press.
- Steinfeld, Thomas, und Heidrun Suhr (Hg.), 1990, *In der großen Stadt. Die Metropole als kulturtheoretische Kategorie*, Frankfurt/M.: Anton Hain.
- Waldo, Dwight, 1968, *The Novelist on Organization and Administration*, Berkeley: Institute of Government Studies.
- Webber, Melvin M., 1964, "The Urban Place and the Nonplace Urban Realm", in M.: Webber et al. (eds.), *Explorations in Urban Structure*, Philadelphia.
- Wilson, Elisabeth, 1993, *The Sphinx in the City: Urban Life, The Control of Disorder, and Women*, Berkely: University of California Press.

ERWÄHNTE FILME

Außer Atem
Barfuß im Park
Batman's Return
Berlin Alexanderplatz
Big Bussiness
Black Rain
Blade Runner
Bombay
Boomtown
Brazil
Chinatown
Der Bauch des Architekten

Der Himmel über Berlin
Der Klöckner von Notre Dame
Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Geliebter
Der unsichtbare Dritte
Die Ehre der Prizzis
Die Günstlinge des Mondes
Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins
Die Waffen der Frauen
Die Zeit nach Mitternacht
Drowning by Numbers
Ein Amerikaner in Paris
Eins-Zwei-Drei
Es war einmal in Amerika
Frantic
Frühstück bei Tiffany
Heimat
Hotel du Nord
I brutti, i poveri e i ciattivi
Im Jahr des Drachens
King Kong
King Kong und die weiße Frau,
La pointe courte
La Reine Margot
Les amants du Pontneuf
Liebling Kreuzberg
Manhattan
Metropolis
Metropolitan
Milch und Schokolade
Möbius
Mozart
Naked
Omega Man
Pique Dame
Planet of Apes
Planet of Apes
Roma
Roma, città aperta
Rosemary's Baby
She's gotta have it
Short Cuts
Sleepless in Seattle
So fern und doch so nah
Someone to Watch over Me

Sophie's Choice
Stadtneurotiker
Symphonie der Großstadt
The Belly of an Architect
The Naked City
The Two Jakes
Tron
Überleben in New York
Vollmondnächte
West Side Story
Zazie dans le Métro