

Aus:

LAURA FRAHM

Jenseits des Raums

Zur filmischen Topologie des Urbanen

April 2010, 428 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 33,80 €,
ISBN 978-3-8376-1121-2

Filmische Räume entfalten sich jenseits bekannter Raumkoordinaten. Sie erschließen einen Grenzbereich, in dem sich bildräumliche Fixierungen und ein bewegtes, transformierendes Raumdenken überkreuzen.

Dieses Buch fasst die Räumlichkeit des Films anhand des Konzepts der filmischen Topologie neu. Das theoretische Fundament hierzu wird im Rekurs auf zentrale Positionen der Raum- und Filmtheorie gewonnen, während Raumdynamiken im Zuge einer Historiographie der filmischen Metropole im frühen Stadtfilm, im Film noir sowie im Episodenfilm punktuell beleuchtet werden. In der aktuellen Raumdebatte setzt die filmische Topologie neue Impulse und öffnet zugleich den Blick auf die Bedingungen und Möglichkeiten einer medialen Raumtheorie.

Laura Frahm ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1121/ts1121.php

INHALT

Vorwort

7

Einleitung

13

I. Raumtheoretische Grundlagen und Topologien

35

Raubegriffe und Raumkonzepte: Drei Zugriffe auf den Raum

45

Entwicklungslinien des relationalen Raums

68

Die drei Wendungen der Topologie

81

Das Glatte und das Gekerbte

101

II. Der filmische Raum: Ein topologischer Entwurf

105

Dispositiver, medialer und modaler Raum

118

Von den filmischen Orten zum filmischen Raum

135

Der filmische Raum und die Bewegung

146

Topographien und Topologien des filmischen Raums

167

III. Metropolen in Transformation: Eine Zwischenbetrachtung

179

IV. Die Produktion von Sichtbarkeit: Zum frühen Stadtfilm der zwanziger Jahre

199

Topologien der Ambivalenz: Die Entgrenzung der Gegensätze

208

Bewegungstopologien und die Rhythmen der Metropole
225

Abstrakte Topologien: Im Wechselspiel der Künste
241

V. Das Unsichtbare der Metropolen:

Film noir der vierziger und fünfziger Jahre
257

Polare Topologien: Die Verschränkung des Gegensätzlichen
269

Die Ausweitung der Metropole und Topologien des Transfers
281

Netztopologien: Die Verknüpfung der Noir-Stadt
293

VI. Fragmentierte Sichtbarkeiten:

Episodenfilme der achtziger und neunziger Jahre
307

Mikrotopologien und die Fragmentierung der Metropole
321

Zwischenräume, Übergänge und Transittopologien
336

Topologien des Zufalls: Das Denken der Welten
349

VII. Epilog. Zwischen Topographie und Topologie:

LOS ANGELES PLAYS ITSELF
367

VIII. Schlussbetrachtung

385

Literatur

399

Filmographie

419

Abbildungsverzeichnis

423

Danksagung

427

VORWORT

Der Gedanke, es könne ein Jenseits des Raums geben, scheint zunächst genau so paradox wie die Annahme vom Ende (oder dem Anfang) der Zeit: Was immer Anfang und Ende hat, liegt bereits *in* der Zeit, benötigt und schafft sie. Und genau so bettet doch die Differenz von Diesseits und Jenseits das, was ihr unterworfen wird, unhintergebar in den Raum ein und generiert überall, wo sie Anwendung findet, Raum. Jenseits des Raums kann uns deshalb eigentlich nur eines erwarten: Raum.

Und dennoch ist es etwas völlig anderes. Raum diesseits und jenseits des Raums ist nicht dasselbe; beide unterscheidet etwas ganz Grundlegendes, eine *topologische Differenz*, die den Unterschied zwischen inneren und äußeren Topologien konstituiert. Die topologische Differenz markiert nämlich die verschiedenen Herkünfte, aus denen der Raum hervorgeht. *Innere Topologien* lassen Raum aus unhintergebaren Bewusstseinsprozessen erstehen, aus einer allem Raum vorgängigen ‚Leibräumlichkeit‘, wie die Phänomenologie sie beschrieben hat. *Äußere Topologien* dagegen erschließen Raum durch Differenzenerfahrungen und Transformationsprozesse zwischen verschiedenen räumlichen Ordnungen. Sie haben ihren Ort daher in Handlungssystemen und Textstrukturen, wie sie vor allem im Poststrukturalismus analysiert worden sind.

Die Entdeckung dieser Differenz, die zunächst als operative Kategorie eingeführt wird, ist eine der Hauptleistungen der hier vorliegenden Studie. Das Potenzial dieser Differenz, die das Jenseits des Raums denkbar und, was mehr ist, vorstellbar, ja wahrnehmbar macht, ist kaum zu überschätzen.

Die Wahrnehmbarkeit der topologischen Differenz ist dabei keine nachträgliche Größe. Denn von innerer und äußerer Topologie konnten wir lange nichts oder nicht viel wissen. Da wir beide nie zugleich sehen konnten, waren wir nicht in der Lage, in dem jeweils anderen, ausgeschlossenen Raum, im Raum jenseits des Raums – im Sinne der obigen Paradoxie – etwas anderes als die Fortschreibung des Raums zu sehen. So lange also war der Raum stabil und homogen, eine Menge oder Summe von Aufenthaltsorten. Erst als wir die innere Topologie des Bewusstseins im Außenraum wahrnehmen und die äußere Topologie der Handlung als Innenraum erfahren konnten, änderte sich das. Nun wurde Raum, statt als unendliche Fortschreibung, als topologische Differenz zwischen verschiedenen beteiligten

Topologien sichtbar. Wir konnten jetzt Raum instabil, dynamisch und in Bewegung wahrnehmen, seine Dilatationen und Kompressionen, seine wandelnden Ausdehnungen und Aggregatzustände sehen. Aus dem Raum als – feste – Form wurde der Raum als – formbares – Medium.

In seiner neu sichtbar und erfahrbar gewordenen Beweglichkeit und Transformationsfähigkeit zwischen Bewusstseinsraum und Handlungsraum konnte der Raum jetzt vor unseren Augen über seine eigenen Grenzen hinauswachsen in das, was jenseits des jeweiligen Raums liegt. Er konnte auch auf sich selbst zurückkommen und dann das, was nicht Raum ist, was außerhalb des Raums liegt, mitbringen. Und statt nun jenseits des Raums immer noch und immer nur auf Raum zu stoßen, zeigte sich das Jenseits des Raums als ein Anderes des Raums – und dennoch im Raum, nämlich – eben in topologischer Differenz – als Veränderung des Raums; und als unausgesetzte Veränderung wiederum dieser Veränderung.

So wenig wie wir den Raum des ganz Kleinen, Mikroskopischen, oder des ganz Großen, das Universum, unbewehrt wahrnehmen können, so wenig können wir auch ins Jenseits des Raums einfach hineinblicken. Um Erfahrungen mit der Transformation des Raums, dem Jenseits des Raums und der topologischen Differenz zu machen, bedürfen wir eines technischen Hilfsmittels, eines Mediums, wie auch Mikroskop und Teleskop welche sind. Dieses Medium nun, mit dessen Hilfe wir ins Jenseits des Raums schauen können, ist der Kinematograph.

Die kinematographische Erfahrung eröffnet einen Raumtypus eigenen Rechts und Zuschnitts. Denn der Kinematograph ist nicht nur eine Maschine zur Wiedergabe und Konstruktion, zur Visualisierung und Montage des Normalraums. Filme spielen nicht einfach im Raum unserer alltäglichen, dreidimensionalen Erfahrungswelt. Vielmehr erzeugen sie einen komplett plastischen produktiven, deformierbaren, transformierbaren und generativen Raum, wie wir ihn in dieser Form ausschließlich durch den Kinematographen, zumindest aber erst seit dem Kinematographen haben können.

Aus dieser Logik erwachsen drei Verfahrensweisen, entlang derer der Film Raum erzeugt, repräsentiert und konzipiert. In aller Regel verfolgt er sie in einem Zug, einander eingeschrieben und verbunden. Sie können jedoch in einzelnen Filmen sehr unterschiedlich gewichtet, thematisiert und geformt sein. Dies sind, wie Laura Frahm entwickelt, erstens die polare Konstruktion, die über die Einsetzung und Überschreitung von Gegensätzen erfolgt wie etwa Innen und Außen, Rahmen und Fenster, Stadt und Land, Oben und Unten, Arm und Reich, Diesseits und Jenseits. Zweitens schafft der Film Raum durch Bewegungen, durch Ver- und Entrückungen aller Art sowohl der sichtbaren Objekte im Bild als auch des Bildes selbst. Eingeschlossen sind hier auch die Rhythmisierungen der Montage und die narrativen Bewegungen. Schließlich aber stiftet

Film Raum durch die Medialisierung, d. h. durch Verknüpfung des Verschiedenen, ja Inkompatiblen, durch Transformation, Überführung des Einen ins gänzlich Andere: ins Jenseits des Raums. Und genau hier haben wir es mit der topologischen Differenz zu tun.

Diese besondere Leistung des Kinematographien in der Erzeugung von Raum ist auch schon früh erahnt und umschrieben worden. Bereits ganz frühe Texte zum Film, erst recht die frühe Filmtheorie, sind davon beeindruckt. Es scheint auch so, als dass die filmische Artikulation der topologischen Differenz dabei unausgesprochen mitschwingt. An einem Beispiel jüngerer Theoriebildung, das Laura Frahm aufführt, kann das beobachtet werden: Gilles Deleuzes Film-Philosophie ist um die Leitdifferenz des Bewegungsbildes vom Zeitbild herum organisiert. Sie kann auf die topologische Differenz hin gelesen werden. Etwa führt Deleuze den Begriff des ‚beliebigen Raums‘ als eine zentrale Kategorie kinematographischer Raumbehandlung. Ein beliebiger Raum ist bar aller eigentlichen Raumeigenschaften innerer oder äußerer Art. Er fungiert rein funktional, indem er als selbstbewegliche Scharnierstelle im ohnehin bewegten Raum der Filmhandlung einen Wechsel der Bewegungsrichtung, eine Umschichtung des Raums usw. ermöglicht. Dieses Transformationspotenzial kann er nun in innerer oder äußerer Topologie entfalten. Im klassischen Bewegungsbild Deleuzes nämlich begegnet der beliebige Raum als Affektbild, und das heißt immer: an eine Subjektivierungs- oder Bewusstseinsinstanz gebunden, an ein Innen verwiesen. Der beliebige Raum des Bewegungsbildes spannt damit eine innere Topologie auf. Im Zeitbild dagegen wird der beliebige Raum äußerlich und ausdrücklich, unmittelbar entsubjektiviert in Bildern und Blicken wirksam: eine äußere Topologie.

Aber nicht nur der Filmtheorie, auch – und vor allem – dem Film selbst hat diese seine besondere Fähigkeit keine Ruhe gelassen. Der Film hat sich ständig selbst dabei beobachtet, wie er sich in die äußere Topologie jenseits des Denkraums ausdehnt und den Handlungsraum als innere Topologie aufnimmt und hereinholt. Die topologische Differenz laufend zu artikulieren, indem er sie überbrückt, war ihm nicht genug. Sie hat ihn vielmehr sehr beschäftigt, er hat sie ständig reflektiert und weiterentwickelt und so versucht, sich über sie klar zu werden. Er hat sich selbst unter die Bedingung des neuen Raumkonzepts und seiner Möglichkeiten gestellt, die er doch erst hervorgebracht hatte.

Zu diesem Zweck hat der Film seinen eigenen Aus- und Eingriff in den Raum beobachtbar gemacht. Er hat ihn gleichsam externalisiert. Er hat einen Gegenstand entwickelt, an dem er seine Raumgebungsverfahren in besonderer Weise experimentell erproben und fortentwickeln, auf den er sein eigenes Konzept des Transformationsraums bevorzugt projizieren konnte. Indem er diesem Gegenstand seine eigenen

Raumgebungs- und -umformungsverfahren unterstellte, konnte er sie nun beobachten und ihrerseits transformieren, ausgestalten.

Dieser privilegierte Gegenstand, an dem der Film seine topologischen Operationen ausführt wie an sich selbst, ist die moderne Metropole. Die Thematik des Städtischen ist es, die dem Film zum ausgelagerten Objekt wird, in dem der Film seine eigenen Verfahren in einen filmisch beschreibbaren Raum hinein verlagert. Der Stadt- oder Metropolenfilm schreibt der Stadt zu, was ihn selbst ausmacht, und tritt so in eine Reflexionsbeziehung zu seinen eigenen Spatialisierungspraktiken ein. Die Stadt oder die Metropole ist deshalb kein mehr oder weniger beliebiges filmisches Thema wie viele andere. Die moderne metropolitane Stadt ist nämlich ein Objekt, das (und vor allem ein Raum, der) ohne den Film überhaupt nicht wahrnehmbar wäre. Sie ist das Produkt eines Blicks und einer Erfahrung, die immer schon vom Film herkommt. Wenn uns die Stadt als ein Jenseits des Raums erschließbar ist, dann deshalb, weil wir diese Erschließbarkeit über den Kinematographen erschlossen bekommen haben.

Der Avantgardefilm der zwanziger Jahre etwa arbeitet zunächst auf der Basis relativ einfacher polarer Schemata, widmet sich dann jedoch der Entgrenzung und Auflösung genau dieser Strukturierungen. Gerade darin, in dieser Zerlegung des schon längst Gewohnten, immer unausdrücklich Gebliebenen, machen sie die grundlegende Konstruiertheit, insbesondere die Montiertheit des filmischen wie des metropoliten Raums deutlich. Später, im Film noir, übernehmen die Lichträume diese Funktion. Hell und Dunkel wirken in der Erzeugung von Rastern und Mustern, flächigen Bildgliederungen, Eingrenzungen und Ausgrenzungen unentwegt zusammen, ohne jedoch zu Zwischen- und Mittellösungen – etwa fein abgestuften Grauwerten – zu finden.

Auch die Bewegung, der Übergang zwischen den abgegrenzten Raumteilen und quer zu ihnen, als filmtypische Operation der Raumgenerierung wird in den Filmen selbst verhandelt. Im Avantgardefilm zum Beispiel geschieht dies, indem Bewegungsverdoppelungen, Bewegungsexzesse, aber auch Stillstellungen vorgenommen werden. Im Film noir wird der Raum, der von der Bewegung durchzogen wird und in dem sie sich vollzieht, ausgeblendet und durch bewegte Räume oder Bewegungsräume und -motive ersetzt wird: Fahrzeuge, meist Automobile und Telefone.

Schließlich verwirklicht der Avantgardefilm eine Art der äußeren Topologie, indem er nämlich die Zugriffe anderer Medien auf den Filmgegenstand, die Metropole, reflektiert. Fotografie, Malerei, Poesie werden in den Filmtext aufgenommen und vom Film zugleich integriert wie von ihm in ihm und durch ihn unterschieden, sodass ein abstrakter Medienraum aufgespannt wird, durch den sich der Film wiederum als ein beweglicher Raum innerhalb dieses Raums hindurch bewegen kann und der hier

bildthematisch mit dem Raum der Metropole identifiziert wird. Im Film noir kommt die topologische Differenz da zum Austrag, wo der Stadtraum als unsichtbares Netz inszeniert wird. Die unwahrscheinlichsten Querverbindungen sorgen dafür, dass das eben noch Ausgeschlossene, Abwesende dennoch das Anwesende steuert und dominiert. Das geschieht etwa als Omnipräsenz der Korruption, in der jeder Eintrag im Raumnetz als etwas anderes fungiert als das, was ihn als Ort eigentlich ausmacht.

Der Stadtfilm der achtziger und neunziger Jahre dann verlässt sich mehr und mehr auf die Erfahrung und Artikulation topologischer Differenz. Es gibt hier nicht mehr eine Strukturgebung, eine Beweglichkeit, eine Transformation, aus der der Raum hervorgeht, in dem sie sich zugleich vollziehen, sondern deren mehrere. Keine kann die andere ersetzen, ergänzen oder gar erfassen. Zwischen dem sichtbaren Raum und dem unsichtbaren, dem sensiblen und dem intelligiblen Raum, eben dem Bewusstseins- und dem Handlungsraum, durch deren Trennung sich moderne Raumkonzepte so profilieren, gibt es dabei zunehmend keine Grenzziehung mehr. So treten New York und Los Angeles gar nicht mehr als Ganzes oder als Summe aus Teilen auf. Sichtbar werden Einzelwelten, Binnenräume, Mikrotopologien, die in sich funktionieren, ohne Hinblick auf andere, neben ihnen vorkommende Welten und deren Binnenraum.

LOS ANGELES PLAYS ITSELF schließlich setzt sich mit einer Stadt auseinander, die ohne Film (und ohne die Film) überhaupt nicht denkbar wäre. Die Bewegung des Bildes wird zu einer Bewegung durch die historische Tiefe und der historischen Transformation dieser Bilder und damit der Stadt. Und schließlich wird, so eine der Aussagen des Films, die Stadt sich ihrer selbst bewusst, nicht ohne Außenweg über den Ort, an dem ihre Vorstellung ihrer selbst sichtbar werden kann. Und in einem Zug damit vollzieht sich die Selbstbewusstwerdung des filmischen Raums. Aus der Reflexion des Films auf den städtischen oder metropolitenen Raum resultieren also im Zuge der Filmentwicklung Blicke des Films auf seinen Blick, bildet sich ein transformierbarer Raum räumlicher Transformation. In der Folge bildet der Film dann verdichtete Konzepte aus, regelrechte Auffassungen von einem Raum, wie er nur nach einem Durchgang durch das Jenseits des Raums möglich wird.

Bislang aber haben diese kinematographischen Konzepte und Auffassungen, die aus dem Stadt- und Metropolenfilm erwachsen, noch nicht zu einem Dialog mit den Begriffen, Argumentationen und Theorien gefunden, die vor allem in der Soziologie, der Kulturwissenschaft und der Philosophie, aber auch in anderen Wissenschaften, um den Raum gezogen worden sind. Sie sind in die derzeit so hoch entwickelte Theoriedebatte um Raum-Denken und Raum-Konzepte noch nicht eingebunden.

Laura Frahms große Studie nun ändert dies. Sie zeigt, wie Film Raum überschreitet, transformiert und reflektiert; und zwar insbesondere den Raum dieser seiner eigenen Operationen, den er also ebenfalls überschreitet, transformiert und reflektiert. Dabei spricht sie dem Film-Raum ein Reflexionspotential zu, das den Modellen und Konzepten der begrifflich arbeitenden Raumtheorien, insbesondere der jüngeren Debatten in den Kultur- und Sozialwissenschaften und in der Philosophie, funktional äquivalent sind, auch wenn sie im Medium des bewegten Bildes – statt der Theoriesprache – gefasst sind.

Die Übersetzung der filmisch verfassten Konzepte vom Jenseits des Raums und von der topologischen Differenz in Begriffssprache und theoretisch verfahrenende Argumentation ist die Hauptleistung dieser Studie. Sie erstellt nicht weniger als ein originäres, transformables Konzept des Raums, vom Jenseits des Raums gesehen, das filmbasiert ist, das aber letztlich theoretisch-philosophisch zu verstehen ist. Die kinematographisch begründete Differenz der inneren und der äußeren Topologie, die Laura Frahm einführt, kann nun verwandten Konzepten, etwa der berühmten Dichotomie vom glatten und gekerbten Raum bei Gilles Deleuze oder anderen Konstrukten rezenter Raumtheorien wie derjenigen von Topologie und Topographie bei Stephan Günzel oder von Ort und Raum bei Michel de Certeau beigelegt werden. Zur inneren Topologie nunmehr des Konzepts gehört dann auch, dass es nach innen binnendifferenziert ist, sodass es als Entwicklungs- und Transformationsgeschehen deutlich wird. Zu seiner äußeren Topologie gehört, dass es gegen solche anderen Konzepte konturiert ist, insbesondere aber mit ihnen in produktiven Wechsel- und Überkreuzungsverhältnissen steht.

Es ist deshalb so wichtig wie wunderbar, dass Laura Frahms *Jenseits des Raums* nun einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden kann. Diese Arbeit hat jede Aufmerksamkeit verdient und wird der weiteren Debatte jenseits des Spatial Turn entscheidende Impulse verleihen.

Weimar, im Januar 2010

Lorenz Engell

EINLEITUNG

Der Blick fällt auf eine Baustelle. Überall liegen Bretter, Stahlrohre, Träger und andere bauliche Versatzstücke; der Film läuft im Zeitraffer ab, und in Sekundenschnelle lässt sich mitverfolgen, wie das Gebäude – das Star Theatre in Manhattan – aufgebaut wird, Stock für Stock, wie der Dachstuhl errichtet und die Fassade mit Markisen, Schautafeln und Schriftzügen versehen wird. Dann hält die Bewegung des Films kurz inne, der Zeitraffer wird angehalten und der Blick für eine Weile auf das fertiggestellte Theater freigegeben, um im nächsten Moment wieder einzusetzen; nun jedoch in umgekehrter Bewegungsrichtung. Auf einmal sieht man, dass das Star Theatre, eben noch errichtet, wieder abgebaut wird, um am Ende der drei Minuten, die der Film dauert, wieder bei der Ausgangssituation angelangt zu sein: der Baustelle.

Was hier beschrieben wird, ist der Verlauf von *DEMOLISHING AND BUILDING UP THE STAR THEATRE*, einem im Jahr 1901 von Frederick S. Armitage für die *American Mutoscope and Biograph Co.* gedrehten Kurzfilm, aufgenommen aus den gegenüberliegenden Büros der Filmproduktionsfirma, in einem Abstand von jeweils vier Minuten. Dieses frühe Filmdokument lässt sich als Gründungsurkunde der filmischen Raumkonstruktion lesen, und dies aus drei Gründen: Denn was in diesem kurzen Beispiel vorgeführt wird, sind nichts weniger als drei Stufen bzw. drei *Logiken der filmischen Transformation*, die bei aller Schlichtheit und Einfachheit ihrer Ausführung dennoch auf einen zentralen Kern der Möglichkeiten der filmischen Raumkonstruktion verweisen.

Da ist zunächst die Aufzeichnung von Bewegung als erste Stufe der filmischen Transformation, die als Sichtbarmachung einer räumlichen Veränderung und Umformung inkraft tritt. Da ist zweitens der Einsatz des Zeitraffers als zweite Stufe der filmischen Transformation, welcher der abgefilmten Wirklichkeit nicht inhärent ist, sondern eine spezifisch filmische Form der Bewegungserzeugung (neben anderen möglichen Formen) bezeichnet, die in diesem Fall zu einer Beschleunigung und Steigerung der Bewegung führt. Und da ist drittens der Faktor der Umkehrbarkeit beider Bewegungen – der äußeren wie der inneren –, der sich als Paradoxie und als Kuriosum in den Film einschreibt. Denn bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass sich die Figuren zu Beginn rückwärts

bewegen, was bedeutet, dass die Zeitspur nicht allein deutlich beschleunigt, sondern gleichzeitig umgekehrt wird, wodurch die filmische Transformation allein in Rückgang auf das zuvor Dagewesene (wie in der ersten Hälfte des Films) oder aber als Vorausdeutung auf die ausstehende räumliche Dekonstruktion zu begreifen ist (wie in der zweiten Hälfte), um am Ende wieder genau dort anzugelangen, wo der Film seinen Anfang genommen hat: am Endpunkt einer räumlichen Transformation.¹

Während im ersten Fall die Transformation auf das Sichtbare bezogen wird und damit auf das, was sich als Gegebenes in den Film einschreibt (als Aufbau und Abbau eines Gebäudes), so erfolgt im zweiten Fall die Transformation in Bezug auf das Unsichtbare bzw. auf das allein durch den Film Sichtbare, das dem Film als Medium der Bewegung unmittelbar eingeschrieben ist und das sich in jeder filmischen Raumkonstruktion mitteilt (als Bewegtheit des Mediums selbst). Die dritte Stufe der Transformation bezeichnet dann die Umkehrung und Wendung dieser ersten beiden Transformationsstufen, insofern sie das Paradoxe in die Raumkonstruktion einführt, das ebenso auf die Transformation des Sichtbaren bezogen ist, wie es auf die spezifisch filmische Bewegtheit des Mediums abzielt und beide Seiten in eine Endlosschleife überführt, die weder einen eindeutigen Anfang noch ein eindeutiges Ende kennt.

Nun wäre es zu kurz gefasst, die Komplexität der filmischen Raumkonstruktion in einer dreifachen Transformationsdynamik der sichtbaren, der beschleunigten und der paradoxierten Bewegung des filmischen Bildes aufgehen zu lassen, ebenso wie es zu kurz gefasst wäre, den filmischen Raum allein auf seine innere und äußere Bewegung hin zu befragen. Vielmehr dienen diese drei Szenarien der filmischen Raumkonstruktion als erste Zeichen einer Transformation, die im Laufe der Ausführungen dieser Studie bzw. im Zuge der Entwicklungsdynamiken der filmischen Metropole als eine vielfältige Struktur unterschiedlicher, sich überlappende und teilweise auch widersprüchlicher Transformationsstufen entfaltet werden. Unter diesem Blickwinkel werden auch die Filme, die im Zentrum der Betrachtungen stehen, immer wieder auf ihre Artikulationen eben dieser Transformationsräume des Films hin befragt, während sie gleichzeitig zu einzelnen Momenten verdichtet werden, in denen das Transformative des filmischen Raums auf besondere Weise hervortritt.

1 Dabei ist festzuhalten, dass die Umkehrung der filmischen Bewegung in der Frühzeit des Films keine Seltenheit war und auch nicht als ‚räumliche Umkehrung‘ begriffen, sondern vielmehr als Kuriosum des Mediums Film aufgeführt wurde; vgl. hierzu etwa Gunning, Tom: „An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator“, in: Linda Williams (Hg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press 1995, S. 114-133.

Dabei verweisen die drei Szenarien filmischer Bewegung in DEMOLISHING AND BUILDING UP THE STAR THEATRE auf einen gemeinsamen Kernpunkt, welcher den raumtheoretischen Ausführungen dieser Studie zutiefst eingeschrieben ist: Filmische Räume sind Räume, die weder mit dem Verständnis eines in sich geschlossenen, grundsätzlich unbewegten und unbeweglichen Behälterraums zu vereinen sind, noch mit denjenigen Raumkonzepten, denen ein Mindestmaß an Stabilität und Materialität unterlegt wird, wie es in der Geschichte des Raumproblems, selbst in ihren progressivsten Konzepten, immer wieder versucht wurde.² Denn filmische Räume sind selbst in Bewegung, es sind genuin bewegte Räume, die einer kontinuierlichen und mehrschichtigen Transformation unterliegen.³ Dabei äußert sich die Transformation des Raums durch den Film nicht allein in einer spezifisch filmischen Bewegung, die stets – wie die ersten beiden Transformationsstufen verdeutlichen – zwei Seiten hat, sondern ganz grundlegend in den Konstruktionsmechanismen eines übergreifenden filmischen Raums aus einzelnen räumlichen Versatzstücken.

Dieser Aspekt verweist unmittelbar auf die zweite Eigenschaft filmischer Räume: Sie sind konstruierte Räume, in denen potenziell jeder Anschluss und jede Raumfolge möglich ist und die zugleich als paradoxe Raumkonstruktionen in Erscheinung treten können – und darauf verweist die dritte Transformationslogik des filmischen Raums. In dieser Hinsicht entziehen sich filmische Räume einer unmittelbaren Rückführung auf den materiellen Raum, oder präziser gefasst: Selbst wenn sie auf einen

-
- 2 Besonders deutlich wird dies im Raummodell der klassischen Mechanik bei Isaac Newton als ‚absolutem, wirklichen Seienden‘, das in der Folgezeit immer wieder mit dem Modell des sogenannten ‚Container-Raums‘ kurzgeschlossen wird und an dem sich aktuelle Raumdiskurse nach wie vor abarbeiten; vgl. Newton, Isaac: *Die mathematischen Prinzipien der Physik*. Hg. v. Volkmar Schüller. Berlin/New York: de Gruyter 1999. Doch selbst in der Relativitätstheorie Einsteins geht es in Abgrenzung zu Leibniz’ monistischer Position um eine Rückbindung des Raums bzw. des Feldes an seine materiellen Gegebenheiten und damit letztendlich um einen modifizierten Dualismus von Raum und Materie; vgl. von Weizsäcker, Carl F.: *Aufbau der Physik*. München: dtv³1994, S. 261ff.
- 3 Diesen Aspekt nimmt auch Erwin Panofsky in seinem einflussreichen Essay *Stil und Medium im Film* zum Ausgangspunkt, um den Film noch einmal auf seine besondere „Dynamisierung des Raumes“ und seine „Verräumlichung der Zeit“ hin zu lesen: „Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an [...]. Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.“ Panofsky, Erwin: *Stil und Medium im Film*. Frankfurt/M.: Campus 1993 [1936/47], S. 17-48, hier S. 23.

materiellen Raum zurückgeführt werden, so geschieht dies allein im Durchgang durch eine komplexe filmische Transformation, die sich als solche im Film wiederum mitteilt, wodurch filmische Räume in ihrer dritten Eigenschaft als mediale Räume in Erscheinung treten.

Aus diesen ersten Vorbemerkungen wird bereits ersichtlich, dass es dieser Arbeit in erster Linie um die Herleitung eines spezifisch filmischen Raumkonzepts geht, das in der Lage ist, diese einzelnen Transformationsstufen und Eigenschaften des filmischen Raums in einem umfassenden Konzept zu integrieren. Das Konzept der *filmischen Topologie*, das hier vorgeschlagen wird, bringt besonders zwei Facetten in die Diskussion des filmischen Raums ein: Erstens steht die filmische Topologie für die Möglichkeit, den Prozess der filmischen Transformation als die grundlegende, immanente Raumlogik des Films zu begreifen; und zweitens birgt sie das Potenzial, die filmische Raumbildung als Überlagerung unterschiedlicher Topologien und damit als eine komplexe räumliche Struktur zu begreifen, die sich jeweils hinsichtlich ihrer Anordnungs- und Beziehungsgefüge verschiebt und modifiziert. Dabei markieren die sichtbare, die beschleunigte und die paradoxierte Bewegung, die hier als erstes, wesentliches Zeichen einer filmischen Transformation eingeführt wurden, lediglich den Anfangspunkt dessen, was die filmischen Entwürfe des Urbanen an Raumtransformationen hervorbringen werden.

Die Transformation wird zu einem Schlüsselbegriff dieses Buchs, indem sie nicht allein denjenigen Punkt bildet, auf welchen die raum- und filmtheoretischen Herleitungen im ersten Teil konsequent zulaufen, sondern indem auch die filmischen Topologien der Metropole, die im zweiten Teil dieses Buchs entwickelt werden, von einem transformativen, bewegten Raumdenken zutiefst durchdrungen sind. Der filmische Raum wird hier als ein genuiner Transformationsraum begriffen, der von einem gänzlich anderen Punkt der Raumbetrachtung ausgeht: Er erschließt ein Jenseits des Raums, in dem nicht mehr jene Abbildungs- bzw. Repräsentationsverhältnisse greifen, die gerade im Bereich des Stadtfilms allzu oft die entscheidende Bestimmungsgröße markieren. Vielmehr geht es in diesem Buch um die Ergründung eines spezifischen Potenzials des Films: um das Potenzial, komplexe Räume aus einzelnen, sich überlappenden Topologien zu generieren, mithin um das Potenzial, ein spezifisch filmisches Raumdenken freizusetzen und damit nicht zuletzt um das Potenzial einer filmischen Raumtheorie, zu weiterführenden Aussagen über die Implikationen filmischer, medialer und in letzter Konsequenz auch philosophischer Räumlichkeit zu gelangen.⁴

4 Die begriffliche Differenz zwischen ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘ wird in diesem Buch in Anschluss an die raumtheoretischen Ausführungen von Stephan Günzel mit der Differenz zwischen dem, „*wie Raum bedingt*“

Damit positioniert sich die Arbeit zuallererst innerhalb einer aktuellen, sehr breit geführten Raumdebatte, die eine schier unüberschaubare Fülle an Konzepten und Perspektiven, an Neufassungen und Rückdatierungen des Raums hervorgebracht hat. Die Omnipräsenz räumlicher Konzepte in der gegenwärtigen Forschungslage birgt dabei sowohl eine Problematik als auch eine große Chance: Problematisch daran ist, dass die Diskussion mittlerweile übersättigt scheint bzw. dass zunehmend bemängelt wird, der allgemeine Fokus auf den Raum verstelle wiederum andere zentrale Fragestellungen.⁵ Demgegenüber stehen jedoch auch die Errungenschaften einer breit geführten Raumdebatte, die mittlerweile so weit fortgeschritten ist, dass eine Diskussion räumlicher Konzepte nicht mehr darin aufgehen muss, so die zentrale These, eine grundlegende Dynamisierung und Flexibilisierung der Raumkategorie in Abgrenzung zu statisch operierenden Raumvorstellungen zu postulieren und zu begründen. Mit anderen Worten: Eine dynamische und prozessuale Konzeption des Raums muss nicht mehr den Zielpunkt der theoretischen Auseinandersetzung bilden, sondern die grundlegende Relationalität und Prozessualität des Raums kann mittlerweile als Prämisse jeglicher weiteren Theoriebildung zum Raum zugrunde gelegt werden.

Die gegenwärtige Raumdiskussion hat damit, wie diese ersten Beobachtungen zeigen, ein neues Stadium erreicht. Sie steht an einem Punkt, an dem sich zwei unterschiedliche Entwicklungsperspektiven eröffnen: Eine Möglichkeit ist es, die Relationalität und Wandelbarkeit des Raums noch konsequenter weiter zu denken und an die Grenzen dessen zu gelangen, was unter Raum bzw. Räumlichkeit überhaupt noch zu fassen ist – und an diese Grenzpunkte werden wir im Bereich der Diskussion

und dem, „*wie Räumlichkeit bedingt ist*“, kurzgeschlossen, wobei Günzel unter Räumlichkeit „die Möglichkeit einer Beschreibung räumlicher Verhältnisse hinsichtlich kultureller und medialer Aspekte“ versteht; vgl. Günzel, Stephan: „Raum – Topographie – Topologie“, in: ders. (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2007b, S. 13-29, hier S. 13.

- 5 Vgl. Lippuner, Roland; Lossau, Julia: „In der Raumfalle. Eine Kritik des spatial turn in den Sozialwissenschaften“, in: Georg Mein und Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken. Über den strategischen Gebrauch von Medien*. Bielefeld: transcript, 2004, S. 47-63. Auch der Historiker Karl Schlögl äußert in seiner Betrachtung des Wechselverhältnisses von Raum und Geschichte, er halte „eine Geschichtsschreibung, die nun (nach einer langen Zeit einer gewissen Blindheit oder Unaufmerksamkeit) partout zu einer ‚Geschichte von Räumen‘ werden will, für einen Irrweg und eine Sackgasse“; vgl. Schlögel, Karl: „Räume und Geschichte“, in: Günzel 2007a, S. 33-51, hier S. 33.

des filmischen Raums bzw. der filmischen Topologie immer wieder stoßen. Eine andere Möglichkeit ist es, und dies soll vor allem in den raum- und filmtheoretischen Grundlegungen dieser Studie entwickelt werden, von diesem Punkt ausgehend wiederum Fragen nach möglichen Rückdatierungen der aktuellen Raumdebatte bzw. nach einer erneuten Fundierung des Raums zu stellen, nun jedoch unter den Bedingungen „kultureller, sozialer und mediengebundener Räumlichkeit“.⁶

Bringt man diese Aussagen mit dem eingangs aufgerufenen Szenario dreier Transformationslogiken des filmischen Raums zusammen, so wird die Zielrichtung dieser Arbeit unmittelbar deutlich: Es geht um eine Neu-konzeption des filmischen Raums unter der Prämisse einer umfassenden, mehrstufigen filmischen Transformation und zugleich vor dem Hintergrund einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Raumdebatte, aus deren Errungenschaften wiederum zentrale Konsequenzen für die theoretische Konzipierbarkeit des filmischen Raums gezogen werden sollen. Denn nimmt man die theoretischen Implikationen der aktuellen Raumdebatte, zumindest in ihren progressivsten Konzepten, ernst, so scheint eine Modifizierung der bisherigen Konzepte des filmischen Raums ein folgerichtiger und notwendiger Schritt. Und dies nicht allein, um im filmtheoretischen Bereich einen entscheidenden Richtungswechsel im Raumdenken zu vollziehen, sondern um zudem zu weiterführenden Aussagen zur Konzeption medialer Formen von Räumlichkeit zu gelangen.

Für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Phänomen des filmischen Raums findet sich jedoch auch noch ein zweites, weiterführendes Argument. Denn betrachtet man die einschlägigen Arbeiten in diesem Bereich, so fällt auf, dass hier dem filmischen Raum in seiner medialen Spezifik kaum Rechnung getragen wird. Es zeigt sich vielmehr das Paradox, dass diese filmischen, bewegten Räume, wie sie am Beispiel von *DEMOLISHING AND BUILDING UP THE STAR THEATRE* in einer dreistufigen Logik der filmischen Bewegung aufgerufen wurden und die nur den Anfangspunkt dessen bilden, was der Film an Raumentwürfen hervorbringen wird, in den meisten Fällen vor dem Hintergrund eines Raumkonzepts analysiert werden, das in seiner (impliziten oder expliziten) Referenz auf einen weitgehend unbewegten, statischen Raum weit hinter den Möglichkeiten des Films zurückfällt und damit das spezifische Potenzial der filmischen Raumkonzeption schlichtweg untergräbt.

Genau an diesem Punkt setzt die vorliegende Studie an, wenn sie ein Konzept des filmischen Raums vorschlägt, das auf einer relationalen und topologischen Raumvorstellung basiert, deren besonderer Gewinn darin besteht, den Übergang von einer euklidischen Raumvorstellung hin zu

6 Günzel 2007b, S. 13.

einem Denken des Raums in Strukturen und Relationen zu vollziehen, das in dieser Ausrichtung stets auf eine Transformation (im Sinne einer Umformung ebenso wie im Sinne einer Prozessualität) bezogen ist.

Für den Bereich des Films ist das Potenzial, das diese beiden raumtheoretischen Zugänge bieten, noch bei Weitem nicht voll ausgeschöpft.⁷ Denn konzipiert man den filmischen Raum als grundlegend relational-topologischen Raum und begreift man die filmische Raumkonstruktion in jeglicher Hinsicht in Bezug auf die beiden Faktoren von Relation und Transformation, so wird nicht allein dem Substanzdenken des (filmischen) Raums jegliche Grundlage entzogen, sondern im gleichen Zuge lassen sich auch die bewegten, konstruierten und medialen Räume des Films nicht mehr als Ableitungen aus einem grundsätzlich statischen, unbewegten Raum und damit nicht mehr als zweiter Schritt innerhalb der filmischen Raumkonstruktion begreifen. In anderen Worten: Es geht in dieser Arbeit nicht mehr um ein statisches Raumkonzept, das dann durch den Film in irgendeiner Weise ‚in Bewegung‘ gebracht wird, sondern in der relationalen und topologischen Raumvorstellung bilden die Relation und die Transformation den Ausgangspunkt jeglicher Konzeption des Raums und damit den *Nullpunkt räumlichen Denkens*. Dabei geht es keineswegs darum, den filmischen Raum in einer unendlichen, entgrenzenden Transformationsbewegung und einer hochgradig dynamisierten Raumkategorie aufgehen zu lassen, ebenso wenig, wie es darum geht, jeglicher Materialität des Films eine grundlegende Absage zu erteilen. Den Zielpunkt bildet hier vielmehr ein Wechsel der Blickrichtung auf den filmischen Raum, oder präziser: das Einnehmen einer Position am anderen Ende des Spektrums, bei welcher das Transformationspotenzial des filmischen Raums den Ausgangspunkt seiner Konzeption bildet.

Die Grundlage für eine derartige Konzeption des filmischen Raums bildet das Verständnis des Films als eines Mediums, das grundlegend auf Transformation und Prozessualität hin ausgerichtet ist; eines Mediums also, das sein Potenzial erst dann in vollem Maße entfaltet, wenn es ganz

7 Erste wichtige Grundlegungen zu diesem Themenkomplex finden sich vor allem in dem bereits erwähnten Sammelband von Stephan Günzel: *Topologie* (2007), wobei insbesondere die beiden Artikel von Ute Holl: „Risse und Felder. Zur Raumwahrnehmung im Kino“, S. 85-98, und von Marc Ries: „Zur Topologie des Kinos. Und darüber hinaus“, S. 297-308 hervorzuheben sind. Auch Ulrich Meurer wendet sich den filmischen Artikulationen eines neu gefassten Raumkonzepts zu; er verhandelt dieses jedoch einerseits unter dem Überbegriff der Topographie und konzentriert sich dabei andererseits vornehmlich auf eine postmoderne Raumästhetik; vgl. Meurer, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München: Wilhelm Fink 2007.

in seinen räumlichen Relationen aufgeht, deren Konstruiertheit, Bewegtheit und Medialität es in jedem Schritt seiner Konstruktion mitdenkt. Denn geht man davon aus, dass Medien „ihren Status als wissenschaftliches, d. h. systematisierbares Objekt gerade dadurch [gewinnen], dass sie das, was sie speichern, verarbeiten und vermitteln, jeweils unter Bedingungen stellen, die sie selbst schaffen und sind“⁸, so wird auch der Zugriff auf den filmischen Raum immer nur und ausschließlich unter denjenigen medialen Bedingungen zu finden sein, die der Film selbst produziert und die ihm selbst innewohnen. Dabei ist anzumerken, dass der hohe Grad an Relationalität und Reflexivität des Films *als Medium*, den diese ersten Aussagen unmittelbar implizieren, nicht in jedem Film zu finden sein wird bzw. sich eine Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten des Mediums nicht in jedem Film auf unmittelbare, sichtbare Weise mitteilt. Dennoch ist die Vorstellung des Films als Indikator und mehr noch, als Motor eines umfassenden Wandels⁹, einer Veränderung und Umformung auf das Tiefste in der Geschichte des Films (und insbesondere des Stadtfilms) verankert, was sich nicht allein in den theoretischen Konzeptionen des filmischen Raums, sondern insbesondere auch in den Konfigurationen der filmischen Metropole zeigen wird.

Die Metropole bildet in dieser Studie sowohl den Ausgangspunkt als auch den Zielpunkt einer vielschichtigen filmischen Transformation. Denn das Urbane wird durch den Film auf besondere Weise sichtbar und hörbar gemacht, während es sich selbst zutiefst in die filmische Raumkonstruktion einschreibt. Es entsteht ein zweiseitiger Prozess der Generierung des Raums, in dem sowohl der Film als auch das Urbane ihre je eigene Form von Räumlichkeit produzieren, wodurch sich zwei komplexe räumliche Systeme gegenüber stehen, die im Prozess der filmischen Raumkonstruktion untrennbar ineinandergreifen.¹⁰ Dabei zeichnet sich vor dem Hintergrund des bisher Gesagten bereits ab, dass es in dieser Studie weniger um die Korrespondenzen und Differenzen zwischen den gebauten Strukturen der Stadt einerseits und ihrer filmischen Inszenie-

8 Engell, Lorenz; Vogl, Joseph: „Vorwort“, in: Claus Pias et al. (Hg): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA 2002, S. 8-11, hier S. 10.

9 Vgl. hierzu die grundlegenden Ausführungen von Lorenz Engell zum Konzept des modernen Films, der ein „Eigenkonzept als Bild des Wandels“ entwirft; vgl. Engell, Lorenz: *Bilder des Wandels*. Weimar: VDG 2003, insbes.: „Zeichen und Werden des modernen Films“, S. 8-21.

10 Zur Komplexität der Stadt, die in den letzten Jahren verstärkt diskutiert wird, vgl. Eckardt, Frank: *Die komplexe Stadt. Orientierungen im urbanen Labyrinth*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, insbes. „Konturen einer komplexen Stadtforschung“, S. 187-231.

nung andererseits gehen wird, die allzu oft in Abgleich mit der komplizierten Kategorie einer ‚Wahrhaftigkeit‘ bzw. ‚Realität‘ der Stadt verhandelt werden¹¹, sondern in erster Linie um den Prozess der filmischen Transformation selbst, der sich zwischen diesen beiden Polen entfaltet. Der Film wird also einerseits mit Blick auf die Grenzen und Möglichkeiten seiner Raumkonstruktion untersucht. Andererseits, und darauf aufbauend, wird es jedoch darum gehen, das Urbane durch den filmischen Raum hindurch zu sehen, wodurch es immer schon als eine gewendete, eine transformierte und bewegte Form von Räumlichkeit in Erscheinung tritt, die dennoch ihre eigenen räumlichen Komplexitäten herausbildet.

Zu den einzelnen Kapiteln

Den Kernpunkt dieser Studie bildet die Herleitung, Entfaltung und Erprobung eines genuin filmischen Raumkonzepts: *der filmischen Topologie*. In drei eng verzahnten Schritten werden zunächst raum-, dann filmtheoretische Diskurse dargelegt und einer topologischen Wendung zugeführt, um anhand der daraus entwickelten Thesen die filmischen Entwürfe der Metropole als filmische Topologien neu zu lesen. Vorbedingung für ein derartiges Vorgehen ist ein zentraler Richtungswechsel im Raumdenken und zugleich ein raumtheoretisches Experiment: die (zeitweise) Verabschiedung von Materialität und Stabilität des Raums zugunsten eines flexiblen, dynamischen Raumdenkens, die Dispersion des Räumlichen zugunsten seiner Neuformierung unter topologischem Blickwinkel. Denn die Topologie verlangt, den Raum zunächst zu vergessen, ihn ganz aufzugeben und hinter sich zu lassen, um ihn dann erneut wieder in die Betrachtungen hineinzuholen und unter neu gesetzten Prämissen des Raumdenkens weiterzuentwickeln; eine Grundbewegung, die der inneren Anlage dieses Buchs zutiefst eingeschrieben ist.

Das topologische Raumdenken durchdringt den übergreifenden Argumentationsgang ebenso wie die einzelnen Kapitel: Es markiert den Horizont der raumtheoretischen Zugriffe ebenso wie deren (potenzielle) Überschreitung und Umkehrung. Es bewirkt eine Neuordnung der bisherigen Positionen zum filmischen Raum, indem es sie in Bezug auf genuin transformative Formen filmischer Räumlichkeit fokussiert. Als solche Raum überschreitende Figur schreibt es sich schließlich in die Stadtfilme ein und variiert ihre räumlichen Anlagen zu filmischen Topologien. Diese ersten, zunächst abstrakten Aussagen verweisen auf einen zentralen Punkt: Der vorliegenden Studie geht es keinesfalls darum, die Topologie

11 Auf die (ironische) Wendung dieser Perspektive in einem Meta-Film zu Los Angeles wird im Epilog dieses Buchs am Beispiel von LOS ANGELES PLAYS ITSELF (Thom Andersen, 2003) näher eingegangen; vgl. Kap. VII.

auf den Prüfstein zu legen, sie allein auf ihre Anwendbarkeit und Fruchtbarkeit für die Konzeption des filmischen Raums hin zu testen. Denn im Blick des Films wandelt sich auch die Topologie; sie wird modifiziert und aufgefächert in einzelne filmische Figuren; sie teilt sich auf in innere Topologien und äußere Topologien, die rückwirkend wiederum Einfluss auf die zu Beginn entfalteten theoretischen Positionen nehmen.

Vor dem Hintergrund dieser doppelten Bewegung lässt sich die Arbeit in zwei Richtungen lesen: Die erste Richtung betrifft ihren stetigen, fortschreitenden Argumentationsgang, die schrittweise Entfaltung der topologischen Perspektive, der mit jedem Kapitel neue Bedeutungsebenen verliehen werden, indem eine kontinuierliche Ausdifferenzierung der ersten Prämissen in Gang gesetzt wird. Dieser ersten, scheinbar klar auf ihren Zielpunkt ausgerichteten Argumentationslinie unterliegt jedoch noch eine zweite, konträre Linie, in der die entwickelten theoretischen Positionen und Leitdifferenzen des filmischen Raums einer kontinuierlichen Befragung unterzogen werden. In diesem flexiblen, modifizierenden Denken werden die theoretischen Positionen stets beweglich gehalten, fließen die am Film entwickelten Raumlogiken wiederum in die ersten topologischen Annahmen ein und modifizieren die Ausgangsbedingungen, ebenso wie sich einzelne raumtheoretische Linien quer durch die Arbeit hindurchziehen und kontinuierlich neue, teilweise paradoxe Querverbindungen entstehen lassen. Im Folgenden soll das Ineinandergreifen beider Linien schrittweise durchgespielt und nachgezeichnet werden.

Folgt man der Arbeit zunächst entlang ihrer primären Argumentationslinie, so markieren die *Raumtheoretischen Grundlagen und Topologien* den Anfangspunkt. Dieses grundlegende, erste Kapitel betrifft im Wesentlichen die raumtheoretische Wegbereitung für das filmische Raumkonzept. Dabei steht die Arbeit vor der doppelten Herausforderung, die mittlerweile exzessiv geführte, breit gefächerte Raumdebatte zu bewältigen und zugleich zu einer klaren, eigenen Positionierung zu gelangen. Die Entwicklung wesentlicher Prämissen der Raumkonzeption bzw. die Erarbeitung spezifischer Zugriffe auf den Raum erfolgt einerseits mit Blick auf das Feld aktueller Theoriebildung zum Raum, andererseits in Bezug auf die Geschichte des Raumproblems. In Abgrenzung zu aktuellen Raumkonjunkturen wird das Augenmerk zunächst auf zwei zentrale Raumwenden – den Spatial Turn der achtziger Jahre und den Topographical Turn dieses Jahrzehnts – gerichtet, um nicht allein den Kontext und Hergang eines zunehmend präsenter werdenden Topological Turn zu erläutern, sondern im selben Zuge anhand der (begrifflichen) Unterscheidung von Topographie und Topologie den Weg für eine der zentralsten Leitdifferenzen dieses Buchs zu bereiten. Diese Differenz für eine Weile beiseite lassend, steigt die Studie einstweilen in die Geschichte der

Raumtheorie ein, deren vielfältige und oftmals divergente Perspektiven stets mit Blick auf die Theoriebildung des filmischen Raums zu drei zentralen Zugriffen auf den Raum verdichtet werden: erstens die Differenz von Ort und Raum, zweitens die Überkreuzung von Raum und Bewegung in einer dynamischen RaumZeit und drittens die Auffächerung in einzelne Dimensionen bzw. Sinnordnungen des Raums.

Die Grundlegungen der Ort-Raum-Differenz reichen zurück bis in die antiken Vorstellungen von *topos* (Aristoteles) und *chôra* (Platon). Sie bilden den Ausgangspunkt, um von dort aus in einzelnen Schritten die Auffächerung des Räumlichen in das Punktueller, Begrenzte, Statische des Ortes einerseits und das Bewegte, Ausgedehnte, Übergreifende des Raums andererseits mit ihren wechselnden und teilweise widersprüchlichen Polen bis in die Frühe Neuzeit zu verfolgen. Mit dem Konnex von Raum und Bewegung erfolgt ein Zeitsprung in das frühe 20. Jahrhundert, in dem die raumtheoretischen Positionen, wie anhand der ineinandergreifenden Linien von Mathematik, Physik und den Künsten verfolgt wird, in einer umfassenden Dynamisierung der Raumkategorie konvergieren. Diese Verdichtung zu einer unauflösbaren RaumZeit ist jedoch nur eine Seite des raumtheoretischen Diskurses um 1900. Denn in dem Moment, in dem die Gewissheit um den *einen* Raum zunehmend ins Wanken gerät, öffnet sich zugleich der Blick auf einzelne, sich überlappende Sinnordnungen des Räumlichen, setzt eine Auffächerung der Raumkategorien ein, die hier exemplarisch anhand der Trias des materiellen, des sozialen und des symbolischen Raums ausgearbeitet wird.

Mit den drei Zugriffen auf den Raum sind zentrale Grundlagen für die Betrachtung des filmischen Raums gelegt, wenngleich sie ihn noch nicht vollständig erfassen; sie bilden die notwendige Bedingung für die Betrachtung des filmischen Raums, nicht jedoch seine hinreichende. In anderen Worten: Die Ausgedehtheit, Dynamisierung und Dimensionalität des Räumlichen vermag zwar an die Grenzen des Raumdenkens zu gelangen, bleibt jedoch letztendlich, selbst in ihrer Abgrenzung, auf einen fixierbaren Raum bezogen. Erst mit dem relationalen, dann mit dem topologischen Raum lässt sich jenes Jenseits des Raums erschließen, in dem sich die filmische Räumlichkeit entfaltet. Denn es ist selbiges Vergessen und Neudenken des Raums, wie zuvor angesprochen, das den relationalen und topologischen Raumvorstellungen zugrunde liegt, wenn sie die Relation und die Transformation als Nullpunkt von Räumlichkeit setzen, um von dort aus alle Aussagen zum Raum abzuleiten.

Das relationale Raumdenken wird anhand zweier zentraler Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz ergründet: einerseits in einem Briefwechsel mit Samuel Clarke aus den Jahren 1715/16 und andererseits in seiner frühen mathematischen Abhandlung *De Analysti Situs* von 1693.

Ausgehend von der grundsätzlichen Infragestellung des Raums als „absolutes wirkliches Seiendes“ (Newton) wird der Raum bei Leibniz als „Ordnung des Nebeneinanderbestehens“ (*spatium est ordo coexistendi*) und damit allein aus seinen Beziehungsstrukturen und Lagerrelationen heraus definiert. Der Raum wird hier zu einer selbstbezüglichen, allein aus sich selbst heraus denkenden Figur, die nicht mehr auf einen materiellen Substantraum rückführbar ist, sondern gerade im Monismus von Raum und Materie aufgeht. Als solche ‚abstrakte Relationalität‘ setzt er sich deutlich von der zentralen Newton’schen Dichotomie von absolutem und relativem Raum ab, zieht mit diesen gleichzeitig aber auch ein Spannungsfeld auf, das insbesondere in den neueren Positionen der Raumsoziologie zu einem zentralen Denkmodell avanciert. In einer weiteren Zuspitzung wird die Relationalität des Raums als ‚dritte Position‘ diskutiert, die sich einerseits in Henri Lefébvres dreistelligem Modell einer *Production of Space*, andererseits, und in Fortführung der Thesen Lefébvres, in Edward Sojas Konzept des ‚Thirdspace‘ abzeichnet, wo sie als Überscheidungs- und als Rückkopplungsfigur des Räumlichen inkraft tritt.

Das topologische Raumkonzept, wie es im Bereich der Mathematik Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelt wird, greift in vielerlei Hinsicht die Ideen des relationalen Raums auf und verleiht ihnen eine signifikante Wendung. In drei historischen Schnitten werden hier drei zentrale Facetten bzw. drei Wendungen des euklidischen Raumkonzepts durch das topologische Raumdenken herausgearbeitet: erstens der Übergang von der Quantität zur Qualität bzw. Modalität bei Johann Benedict Listing, zweitens der Übergang von metrischen zu n -dimensionalen räumlichen Mannigfaltigkeiten bei Bernhard Riemann und drittens der Übergang vom Substanzendenken des Raums zu seiner Transformativität in Felix Kleins Erlanger Programm. Indem die Topologie kontinuierlich (topologische) Räume aufeinander abbildet und ineinander überführt, wird die *Transformation* zu ihrem Grundprinzip, die sich einerseits auf die Vergleichbarkeit räumlicher Strukturen, andererseits aber auch auf die Ununterscheidbarkeit räumlicher Relationen beziehen lässt.

Die Bezugnahme auf die Topologie dient folglich einerseits dazu, die Facetten eines Raumkonzepts zu umreißen, das in allererster Linie auf der Vorstellung einer stetigen Transformation des Räumlichen basiert. Andererseits, und darauf aufbauend, wird jedoch auch eine signifikante Ausdifferenzierung der topologischen Perspektive in Gang gesetzt. Die Topologie wird hier zum Ausgangspunkt genommen, um zwei gegensätzliche Aspekte des topologischen Denkens zu entwickeln, die auch für die Ergründung filmischer Räumlichkeit von entscheidender Bedeutung sind: eine ‚Topologie des Innen‘ und eine ‚Topologie des Außen‘, die unter Einbeziehung ausgewählter Positionen der Phänomenologie und

des Poststrukturalismus dargelegt werden. Die innere Topologie greift die mengentheoretische Definition der Topologie über die ‚inneren Punkte‘ auf und deutet diese in Richtung einer intrinsischen Betrachtungsweise aus, die in dem topologischen Geflecht einer unvordenklichen und unhintergehbaren Leibräumlichkeit aufgeht. Demgegenüber verbindet sich die äußere Topologie unter Einbeziehung der Thesen von Homotopie und Homologie mit einer extrinsischen Position der Raumbetrachtung, die einerseits mit der Zwischenräumlichkeit der *différance* und andererseits mit dem Bordismus als Wiedereinführung des Außen in Form heterotoper (An-)Ordnungen in Zusammenhang gesetzt wird.

Den zentralen Markierungspunkt und zugleich die Rahmung des ersten Kapitels bildet die Differenz zwischen Topologie und Topographie, die in einem letzten Schritt anhand der Denkfigur des glatten und des gekerbten Raums in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris *Mille Plateaux* (1980) erneut aufgenommen und nun – im Durchgang durch das erste Kapitel – nicht mehr allein in begrifflicher, sondern vielmehr in konzeptueller Hinsicht diskutiert werden kann. Im Rekurs auf das Gekerbte (als Dimensionales, als Metrisches) und das Glatte (als Nicht-Dimensionales, als Nicht-Metrisches) wird es möglich, die divergenten Raumvorstellungen von Topographie und Topologie, die in der aktuellen Raumdiskussion allzu oft in eins gesetzt werden, auf den Punkt zu bringen und sie zugleich als zwei unterschiedliche räumliche Sinnordnungen für die Theoriebildung des filmischen Raums fruchtbar zu machen.

Im zweiten Kapitel *Der filmische Raum: Ein topologischer Entwurf* nähert sich die Arbeit erneut dem Phänomen des filmischen Raums, nun jedoch im Zuge einer filmtheoretischen Auseinandersetzung, die sich an ganz anderen Kernfragen orientiert und ganz neue Linien in die Diskussion einbringt. Die Gratwanderung, die in diesem Kapitel vollzogen wird, begründet sich vor allem darin, die filmtheoretischen Positionen einerseits für sich selbst stehen zu lassen bzw. sie aus ihrer spezifisch filmischen Logik heraus zu begreifen, andererseits jedoch auch nicht mehr hinter die bisherigen Aussagen zum Raum zurückzufallen. Auf der einen Seite lässt sich dieses filmtheoretische Kapitel folglich als eine konsequente Weiterführung der im ersten Kapitel entwickelten Thesen begreifen, indem es die zentralen raumtheoretischen Linien aufgreift und im Hinblick auf den Film weiterentwickelt. Auf der anderen Seite unterliegt ihm jedoch auch ein variierender Zugriff, denn der Film hat gerade die Eigenschaft, sich den ihm angelegten Raumzugriffen immer wieder zu entziehen. Er lässt eine andere Art von Räumlichkeit entstehen, die insofern topologisch ist, als sie das Räumliche suspendiert und in eine neue mediale Raumordnung überführt. Den filmischen Raum topologisch zu denken bedeutet daher, an einem grundsätzlich anderen Punkt anzusetzen

zen: bei der Medialität, der Konstruktivität und der Bewegtheit des filmischen Raums, die als drei Prämissen der Raumbetrachtung und zugleich als drei Grundlinien des Kapitels eingeführt werden. Als Verbindungsstück zwischen der Raum- und der Filmtheorie weisen sie einerseits zurück auf die im ersten Kapitel entwickelten Raumfragen der Ort-Raum-Differenz, dem Wechselverhältnis von Raum und Bewegung und den drei räumlichen Sinnordnungen. Andererseits umreißen sie jedoch auch drei zentrale Diskursfelder der Filmtheorie und stehen damit zunächst für drei divergente Konzeptionen des filmischen Raums.

Gemeinsam lassen sich die Aspekte der Medialität, der Konstruktivität und der Bewegtheit des filmischen Raums als Vorbedingungen für die Konzeption einer filmischen Topologie begreifen. Denn in ihnen hat bereits das räumliche Referenzsystem gewechselt: Sie setzen nicht mehr bei einem statischen, materiellen, noch ‚zu bewegenden‘ Raum an, um ihn im Folgenden zu dynamisieren. Vielmehr gehen sie unmittelbar von der Prämisse eines filmisch-bewegten Raums aus, ebenso wie sie sich deutlich vom Raumdanken der Relation und der Transformation durchdrungen zeigen. Den dreifachen Annäherungen an den filmischen Raum liegt damit zunächst eine ähnliche Zielrichtung wie dem ersten Kapitel zugrunde, indem sie gleichermaßen jenem *Richtungswechsel innerhalb des Raumdankens* zuarbeiten, der im topographisch-topologischen Zugriff seinen Zielpunkt findet. Entscheidend dabei ist jedoch, dass dies bereits im Durchgang durch die erarbeiteten Raumthesen des ersten Kapitels geschieht, die nun eine komplexere, dichtere Struktur erhalten.

Den ersten Schritt zur Ergündung des filmischen Raums markiert die Diskussion dreier unterschiedlicher Sinnordnungen des Raums, die in Anschluss an Joachim Paech als dispositiver Raum, medialer Raum und modaler Raum entfaltet werden.¹² Dabei kommt insbesondere – wie die erste Prämisse des filmischen Raums bereits besagt – der Ebene des *medialen Raums* eine zentrale Bedeutung zu, indem sie einerseits zwischen dem dispositiven und dem modalen Raum vermittelt, andererseits aber auch deutlich darüber hinausgeht. Denn das Mediale schreibt sich ebenso in die dispositive (An-)Ordnung des Kinos ein, wie es auch diejenigen Bedingungen setzt, unter denen der modale Raum überhaupt erst produziert werden kann. Dabei geht es weniger um eine trennende Bestimmung des Dispositiven, Medialen und Modalen, als vielmehr um die Herausarbeitung des Relationsgefüges des medialen Raums innerhalb dieser Trias. Der mediale Raum bezeichnet hierin zunächst einen

12 Vgl. Paech, Joachim: „Eine Szene machen. Zur räumlichen Konstruktion filmischen Erzählens“, in: Hans Beller u. a. (Hg.): *Onscreen/Offscreen. Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raums*. Ostfildern: Hatje Cantz 2000, S. 93-121.

abstrakten, unsichtbaren Raum, der allein über die komplexen räumlichen Beziehungen, die er zum dispositiven und zum modalen Raum unterhält, in Erscheinung treten kann. Denn in Bezug auf den dispositiven Raum, dessen theoretisches Fundament insbesondere im Zuge der Apparatus-Debatte gelegt wird, tritt das Mediale als Bruch medialen Gelingens inkraft, während es in Bezug auf den modalen Raum in einer zweifachen Überschreitungsfigur wirksam wird: in den selbstreflexiven Figuren des Films als Übergang der Unsichtbarkeit zur (potenziellen) Sichtbarkeit sowie in der einflussreichen Denkfigur von *cadre* und *cache* als Übergang von der Endlichkeit zur (potenziellen) Unendlichkeit.

Den zweiten Zugriff auf den filmischen Raum bildet die Frage nach der Ort-Raum-Differenz, die im Bereich des Films insbesondere durch André Gardies entfaltet wird.¹³ Dabei geht es einerseits um eine Weiterentwicklung der bisherigen Thesen zum dispositiven, medialen und modalen Raum, andererseits wird jedoch auch die zweite Prämisse – die *Konstruiertheit* des filmischen Raums – in die Überlegungen einbezogen. Auf dieser Basis wird ein umfassendes Konzept des filmischen Raums entwickelt, das deutlich über die Betrachtung singulärer filmischer Orte hinausgeht. Mehr noch: Indem der filmische Raum als Synthese einzelner, miteinander in Kontakt tretender filmischer Orte aufgefasst wird, rücken zugleich die spezifischen Relationen in den Vordergrund; einerseits als eine dynamische Kategorie, die zwischen beiden Seiten vermittelt und kontinuierlich neue Verknüpfungen herstellt, durch die auch der filmische Raum immer wieder seine Beschaffenheit ändert; andererseits, und in abstraktem Sinne, als eine zirkuläre Beziehung, durch welche die filmischen Orte unablässig auf den filmischen Raum einwirken und umgekehrt. Die Ort-Raum-Relationen des Films lassen sich in erster Hinsicht über das Verhältnis von Aktuellem und Virtuellem näher greifen, insofern dem ‚virtuellen‘ filmischen Raum die Eigenschaft zugesprochen wird, durch die filmischen Orte immer wieder aktualisiert zu werden und dadurch zugleich seine Beschaffenheit zu ändern. In zweiter Hinsicht zielt die Ort-Raum-Relation unmittelbar auf das Verhältnis von Ensembles und Ganzem (Deleuze), denn im filmischen Raum wird das sich beständig transformierende ‚Dividuelle‘ des Ganzen wirksam, das die einzelnen filmischen Orte niemals ganz geschlossen sein lässt, sondern sie stets auf eine übergreifende, modifizierende Größe bezieht.

Die dritte und letzte Annäherung in diesem Kapitel bildet die Prämisse des filmischen Raums als *bewegtem Raum*, in welchem die spezifische filmische Bewegtheit in zwei Seiten aufgeschlüsselt wird: Die erste Seite betrifft die sichtbare, quantifizierbare Bewegung im Film, während die

13 Vgl. Gardies, André: *L'espace au cinéma*. Paris: Meridiens Klincksieck 1993, insbes. Kapitel „Le lieu et l'espace“, S. 69-72.

zweite Seite die unsichtbare, qualitative Bewegung des Films umfasst; eine Differenzierung, die als ‚äußere‘ und ‚innere Bewegung‘ auch die Positionen der frühen Filmtheorie durchzieht, so etwa die sowjetische und die französische Schule der zwanziger Jahre und dreißiger Jahre. In einem zweiten Schritt, und darauf aufbauend, wird es um die Zuspitzung des Verhältnisses von Raum und Bewegung in den Kinobüchern von Gilles Deleuze *L'image-mouvement* (1983) und *L'image-temps* (1985) gehen¹⁴, durch die es nicht allein möglich wird, an die Grenzen der filmischen Bewegung zu stoßen, sondern – und besonders im Zuge der Diskussion der beliebigen Räume des modernen Films – darüber hinaus zu gehen und ein ‚Jenseits der Bewegung‘ aufzuziehen, das sich im Übergang von der Bewegung zur Zeit, vom Raum zur Topologie konstituiert. Indem die Transformation hier zum zentralen Faktor avanciert, lassen sich Deleuzes Aussagen zum beliebigen Raum zugleich als Anhaltspunkte zweier genuin topologischer Konstellationen begreifen, mit denen die ‚innere Topologie‘ und die ‚äußere Topologie‘ näher an Kontur gewinnen. Während im ersten Fall die Umgebung des Affekts in der Großaufnahme des Bewegungsbildes als ‚reine Potenzialität‘ in Erscheinung tritt, die auf eine intrinsische Form der Raumbetrachtung abzielt, so zeigt sich im zweiten Fall ein genuin extrinsisches Raundenken, im Sinne einer Einführung des Außen in die Topologie, das in den Zeitbildern des modernen Films als räumliche Dissoziation konfiguriert wird.

Ausgehend von diesen drei Prämissen wird der filmische Raum im Spannungsfeld von filmischer Topographie und filmischer Topologie verortet. Während die *filmische Topographie* den Blick in Richtung der städtischen Strukturen und mehr noch, in Richtung der Verhältnisse zwischen dem gebauten Raum der Architektur (materielle Ebene), dem gelebten Raum der einzelnen Figuren (soziale Ebene) sowie dem symbolischen Raum und den räumlichen Repräsentationsformen (symbolische Ebene) lenkt, setzt sie sich mit dem Sichtbaren der filmischen Raumkonstruktion auseinander und fragt danach, welche Repräsentationstechniken und Gestaltungsmechanismen im Film am Werke sind. Die *filmische Topologie* bezeichnet hingegen die abstrakte, übergreifende Ebene des filmischen Raums, bei der Fragen des Mediums bzw. der medialen Spezifik auf den Plan gerufen werden, die nicht in jeder Einstellung und nicht in jedem Film unmittelbar zu entdecken ist, sondern sich oftmals auf sehr versteckte Weise in die einzelnen Einstellungen einschreibt – als

14 Deleuze, Gilles: *Cinéma I. L'image-mouvement*. Paris: Editions de Minuit 1983; sowie *Cinéma II. L'image-temps*. Paris: Editions de Minuit 1985; im Folgenden werden durchgängig die deutschen Übersetzungen der beiden Kinobücher, *Das Bewegungsbild* (1997a) und *Das Zeit-Bild* (1997b), beide Frankfurt/Main: Suhrkamp, zitiert.

das Topologische, das Paradoxe und das Unerklärliche und damit als das, was das Ganze stets zum Denken hin öffnet. Damit bewegt sich die filmische Topologie nicht im Bereich des unmittelbar Sichtbaren, das heißt des unmittelbar im Bild Gegebenen, sondern bezeichnet ein bestimmtes Potenzial und eine bestimmte Qualität des filmischen Raums.

Das Wiederaufgreifen der Leitdifferenz von Topographie und Topologie ist an dieser Stelle insofern entscheidend, als sie eine Präzisierung und Justierung der bisherigen Thesen zum filmischen Raum ermöglicht. Denn wenngleich in diesem Buch konsequent der topologischen Perspektive zugearbeitet wird, so bedeutet dies keineswegs die vollständige Verwerfung des Topographischen. Im Gegenteil: Die filmische Topographie wird zu einer unerlässlichen Voraussetzung der filmischen Topologie, indem sie den Blick auf das richtet, 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. Erst auf dieser Basis kann die filmische Topologie als das begriffen werden, was den filmischen Raum stets auf das Werden, auf das Prozessuale bezieht (als Unsichtbares, als Mediales, als Glattes) und somit das transformative Potenzial des Filmischen freisetzt. Als zwei ineinandergreifende Sinnordnungen des filmischen Raums sind die filmische Topographie und die filmische Topologie ohne einander nicht denkbar. Erst in ihrem Zusammenspiel eröffnen sie das Potenzial, den filmischen Raum neu zu fassen. Denn sie führen die Medialität, die Konstruktivität und die Bewegtheit des filmischen Raums zu einer Synthese, während sie eine Überschreitung und Neuformierung des Räumlichen bewirken.

In der Hinwendung zu den Metropolenfilmen im dritten Kapitel *Metropolen in Transformation: Eine Zwischenbetrachtung* scheinen die Thesen zur Konstruktion des filmischen Raums zunächst greifbarer zu werden, und zwar in dem Sinne, dass sich die Filme nun mit einem (vermeintlich) klar umgrenzten Gegenstand – der Metropole – auseinandersetzen. Im selben Zuge wird das Verhältnis von filmischer Topologie und filmischer Topographie jedoch auch weitaus vielschichtiger, denn gerade aufgrund der hohen räumlichen Komplexität der Metropole werden diese beiden Logiken der Raumkonstruktion nicht allein kontinuierlich ineinander verschachtelt, sondern im selben Zuge ausdifferenziert und multipliziert. Im Blick auf die filmische Metropole, deren Grenzpunkte hier in einer allgemeinen Perspektive auf das 20. Jahrhundert umrissen werden, wird deutlich, dass der Film nicht allein darin aufgeht, filmische Topologien im Sinne abstrakter Raumstrukturen und -relationen zu generieren, sondern dass er vielmehr das Potenzial hat, eine Reihe divergenter, sich überlappender Topologien herauszubilden. Diese stehen wiederum in einem Spannungsverhältnis zur filmischen Topographie, die

sich in ihrem Blick auf das Urbane an den vielschichtigen und wechselnden Strukturen der Metropolen kontinuierlich neu auszurichten hat.

Die Historiographie der filmischen Metropole, die in dieser Studie punktuell und ausschnittshaft nachvollzogen wird, lässt sich folglich als Wechselspiel zwischen den topographischen und topologischen Facetten des filmischen Raums lesen. Ihren übergreifenden Argumentationsbogen gewinnt sie dabei aus der Frage nach der Sichtbarkeit bzw. der Unsichtbarkeit der filmischen Metropole, die im frühen Stadtfilm, im Film noir und im Episodenfilm jeweils unterschiedliche Gestalt annimmt, während ihren Referenzpunkt stets die filmische Topographie bildet. Demgegenüber durchkreuzt die filmische Topologie diese Linien und lässt kontinuierlich neue Querverbindungen zwischen den einzelnen Phasen entstehen. Sie ist das, was sich der schrittweisen Abfolge dieser drei Filmkomplexe entzieht, wengleich sie das Topographische nicht vollkommen aufgibt. Sie bezeichnet eine Potenzialität des filmischen Raums, die ständig in Bewegung ist und die jenseits der aufgezogenen Kategorien von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit agiert, indem sie stets neue Raumdynamiken generiert. Dabei wird in den Filmkapiteln der Blick darauf gelenkt, inwiefern sich die topologischen Facetten der Raumkonstruktion jeweils zu einzelnen filmischen Topologien verdichten, die ebenso verschiedenartig sind wie sie eine Reihe abstrakter Korrespondenzen aufziehen. So treten in jedem Kapitel drei Grundfiguren der filmischen Topologie bzw. drei aufeinander aufbauende Transformationslogiken des filmischen Raums hervor, die in den einzelnen Filmen jeweils als selbstbezügliche, innere Topologie, als ausgreifende, bewegte Topologie und als rückkoppelnde, äußere Topologie entfaltet und verdichtet werden.

Diese Linie aufgreifend, diskutiert das vierte Kapitel *Die Produktion von Sichtbarkeit: Zum frühen Stadtfilm der zwanziger Jahre* zunächst die Grundlegungen der filmischen Stadt, die hier – wengleich bereits eine Fülle früherer Beispiele existiert – eine entscheidende Ausrichtung erhält. Dabei nähert sich das Kapitel den filmischen Stadtentwürfen der zwanziger Jahre von drei Seiten und zugleich ausgehend von drei unterschiedlichen Phasen des frühen Stadtfilms. Das erste Teilkapitel setzt sich unter dem Aspekt der *Topologien der Ambivalenz* insbesondere mit dem frühen Weimarer (Straßen-)Film auseinander, so etwa mit Karl Grunes *DIE STRASSE* (1923) und Georg Wilhelm Pabsts *DIE FREUDLOSE GASSE* (1925), um hierin die Wechselwirkungen und Verschränkungen von Innenraum und Außenraum, von Stadt und Land, von Tag und Nacht auszuloten, die zumeist in einer Rückbestätigung der Geschlossenheit und Selbstbezüglichkeit der Stadt münden. Demgegenüber beschäftigt sich das zweite Teilkapitel der *Bewegungstopologien* mit den unterschiedlichen Arten der Bewegungserzeugung und des bewegten Ausgreifens

des Blickfeldes in die Innen- und Außenräume der Stadt, die in den Filmen der Neuen Sachlichkeit – als Beispiele werden hier etwa DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, 1924) und MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, 1930) angeführt – auf dynamisch-abstrakte Weise durchgespielt werden. Erst mit BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT (Walter Ruttmann, 1927) und DER MANN MIT DER KAMERA (Dziga Vertov, 1929) wird die (topologische) Bewegtheit des Films jedoch derart an ihre Grenzen geführt, sodass sie einerseits in einer abstrakten Reihung großstädtischer Elemente aufgeht und andererseits selbst als Medium der Sichtbarmachung städtischer Bewegung reflektiert wird.

In einem dritten Schritt geht es am Beispiel der *abstrakten Topologien* um die Reflexion dieser beiden Konstruktionsmechanismen der sich verdichtenden Ambivalenz einerseits und der multiperspektivischen Bewegung andererseits in einer Gruppe amerikanischer Avantgardefilme, die als frühe Stadtsinfonien den Bezugspunkt des Städtischen auf eine abstrakte, dritte Position (sei dies nun die Lyrik, die Musik oder auch die Fotografie) lenken, die sich gleichermaßen in den filmischen Raum einschreibt wie sie ihn zu seiner Entgrenzung führt. In Filmen wie MANHATTA (Charles Sheeler, Paul Strand, 1920/21) und SKYSCRAPER SYMPHONY (Robert Florey, 1929) wird diese Dynamik als Wechselspiel der Künste im Modus einer Mediendifferenz von lyrischen, visuellen und rhythmischen Strukturen lesbar. Die Produktion von Sichtbarkeit, mit der sich die frühen Stadtfilme auf je eigene Weise auseinandersetzen, gerinnt dabei in einzelnen Filmen, so etwa in TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND (Robert Flaherty, 1927), zu konkreten Bildern der Fabrikation des Städtischen, welche die filmische Metropole als ein sich unablässig selbst reproduzierendes räumliches Gebilde erscheinen lassen.

Die Beispiele des Film noir, die im fünften Kapitel *Das Unsichtbare der Metropolen: Film noir der vierziger und fünfziger Jahre* eingehend untersucht werden, weisen in vielerlei Hinsicht zurück auf die Raumkonstruktion der frühen Stadtfilme. Gleichzeitig betten sie jedoch das Räumliche in einen modifizierten Kontext ein: in die Doppelbödigkeit und Untergründigkeit einer Topologie des Verbrechens. Dabei steht auch hier zunächst eine Dreiteilung des filmischen Korpus im Vordergrund, die sich auf einzelne Phasen des Film noir bezieht. Denn die *polaren Topologien*, die in einem ersten Schritt beleuchtet werden, sind vor allem den frühen Beispielen eingeschrieben, so etwa PHANTOM LADY (Robert Siodmak, 1944) und DOUBLE INDEMNITY (Billy Wilder, 1944). Wie die Topologien der Ambivalenz des frühen Stadtfilms speisen sie sich aus dem permanenten Aufziehen von Gegensätzen, die hier jedoch in ein und dasselbe Bild integriert werden. Die Verhältnisse von Licht und Schatten, von Innen und Außen, von Realem und Imaginärem werden in den

polaren Topologien folglich nicht erst schrittweise ineinander überführt, sondern in ihrer Ununterscheidbarkeit von Beginn an ausgestellt.

Die *Topologien des Transfers*, die im zweiten Teilkapitel herausgearbeitet werden, betreffen insbesondere die Spätphase des Film noir. Hier wird die Geschlossenheit der Stadt der polaren Topologien in Richtung eines permanenten Zwischenzustands und Ausgreifens des Städtischen gewendet, das sich in einem weitreichenden räumlichen Umbruch befindet, wovon *THE ASPHALT JUNGLE* (John Huston, 1950) und *THE BIG HEAT* (Fritz Lang, 1953) ein deutliches Zeugnis ablegen. In dieser Transformationsbewegung, die Edward Dimendberg auf die treffende Formel eines Raumwechsels vom *centripetal space* hin zum *centrifugal space* gebracht hat, tritt zugleich eine permanente Ausrichtung auf das Außen hervor, das über die Bewegung erschlossen wird. Die Topologien des Transfers des Film noir folgen einer Logik der Verschiebung, insofern sie im unablässigen Übergang der Figuren von einer Stadt zur nächsten ihr zentralstes Motiv finden, was vor allem *GUN CRAZY* (Joseph H. Lewis, 1949) in allen seinen (Bewegungs-)Facetten durchspielt.

In einem dritten Schritt werden diese zwei räumlichen Dynamiken des Film noir wiederum einander zugeführt, indem sich die *Netztopologien*, die den Typus des *semi-documentary* weithin charakterisieren, sowohl in einem sich ausweitenden, bewegten, medial durchsetzten städtischen Raum als auch in hochgradig verdichteten, symbolisch aufgeladenen Bildern der Noir-Stadt artikulieren. Diese Raumordnungen können einerseits auf unterschiedliche Zeitebenen verteilt werden, wie im Fall von *CALL NORTHSIDE 777* (Henry Hathaway, 1948), oder aber sie werden, wie in *THE NAKED CITY* (Jules Dassin, 1948), dezidiert an eine Ikonographie des Verbrechens gekoppelt. Insbesondere letzteres Beispiel macht deutlich, in welchem hohem Maße die Konstruktion des filmischen Raums im Film noir einer Reflexion unterzogen wird. Denn mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der Noir-Stadt wird diese selbst bewegt; sie wird zu einer transportierbaren und verschiebbaren Topologie des Verbrechens, in der die Paradoxierung, die Ausdehnung und die Deformation des Raums zum zentralen Indiz einer umfassenden topologischen Umformung der filmischen Stadt werden, während sie das Unsichtbare und Unergründliche der Metropolen an die Oberfläche holen.

Den Abschluss dieses Blicks auf die Raumdynamiken der filmischen Metropole im 20. Jahrhundert bildet das sechste Kapitel *Fragmentierte Sichtbarkeiten: Episodenfilme der achtziger und neunziger Jahre*, das sich erneut in einem veränderten Bezugsrahmen positioniert. Und dieser neue Bezugsrahmen begründet sich vor allem darin, dass sich hier die sichtbare Fabrikation bzw. die Transformation des Urbanen nicht allein in die Bilder einschreibt, um dann in einem zweiten Schritt die Bilder

selbst zu verändern, wie in den beiden vorherigen Kapiteln zu beobachten ist. Im Gegenteil wird die umfassende Fragmentierung des Städtischen und die damit einhergehende Umkehrung räumlicher Verhältnisse im Episodenfilm unmittelbar in die mediale Konstruktion des Raums integriert – als Episodisches, als Fragmentiertes, als Ausschnitthaftes, kurz: als fragmentierte Sichtbarkeit der Metropole selbst.

Als Folge dieser Verschiebung des räumlichen und filmischen Referenzrahmens lassen sich zwei unterschiedliche Tendenzen im Episodenfilm beobachten. Auf der einen Seite erfolgt eine radikale Fragmentierung der Stadt bei gleichzeitiger Fokussierung einzelner Teilräume, wie am Beispiel von *NEW YORK STORIES* (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, 1989) und *SMOKE* (Wayne Wang, 1995) unter dem Aspekt der Herausbildung einzelner, verdichteter *Mikrotopologien* diskutiert wird. Dabei mündet die Fragmentierung jedoch keineswegs in eine Bezugslosigkeit der Teilräume und Figuren untereinander, sondern vielmehr in ein hoch komplexes Relationsgefüge, das *SHORT CUTS* (Robert Altman, 1993) sicherlich am deutlichsten in Bilder gefasst hat.

Auf der anderen Seite, und im Gegensatz zu dieser Verdichtung des Räumlichen und der Steigerung seiner Relationsgefüge, sind die *Transit-topologien*, die in einem zweiten Schritt diskutiert werden, von einer gegenläufigen Tendenz gekennzeichnet. Denn sie deuten die übergreifende Fragmentierung der Stadt in Richtung einer räumlichen Auflösung aus, in welcher die Stadt von einzelnen, ausgreifenden Bewegungsmodi und Bewegungslinien durchdrungen ist, wie sich etwa in *NACHTGESTALTEN* (Andreas Dresen, 1999) beobachten lässt. Im selben Zuge, und diese Raumdynamik liegt vor allem *ÜBERALL IST ES BESSER, WO WIR NICHT SIND* (Michael Klier, 1989) zugrunde, wird der Radius der Bewegung jedoch auch deutlich erweitert, indem er nun nicht mehr einzelne Städte, sondern vielmehr die gesamte Welt umfasst. Die Räume werden hier zu genuinen Transiträumen, in denen sich die innere Transformation der Figuren und die äußere Transformation der Metropolen überkreuzen.

Die Erweiterung des äußeren Bezugsrahmens bei gleichzeitiger Steigerung der inneren Relationalität ist auch den *Topologien des Zufalls* eingeschrieben, die in einem abschließenden Schritt betrachtet werden. Wie bereits in den abstrakten Topologien des frühen Stadtfilms und den Netztopologien des Film noir beobachtet, erfolgt hier die Raumkonfiguration über eine abstrakte, dritte Position, die insofern einen signifikanten Abstand in das Geschehen einzieht, als sie stets auf eine relationale Zwischenräumlichkeit bezogen bleibt. In *NIGHT ON EARTH* (Jim Jarmusch, 1991), in *MAGNOLIA* (Paul Thomas Anderson, 1999) und in *TIME CODE* (Mike Figgis, 2000) wird der relationale Charakter der Raumkonstruktion in Richtung des Zufälligen, des Ungewollten und häufig auch des

Fatalen verschoben, was sich zugleich als Aussage über die Ungreifbarkeit eines zu komplex gewordenen, unwägbaren Städtischen lesen lässt, das sich in den Filmen mit einer ‚Nichtgenerierbarkeit von Sinn‘ verbindet. Die Welt des Episodenfilms scheint oftmals aufgelöst in einzelne Relationen, die das ‚Ganze‘ der Stadt nur noch auf künstliche Weise von außen schließen. In diesem Sinne treten auch die Relationen nicht allein als Figuren der Verknüpfung inkraft, sondern zugleich als Figuren der Differenz und des Auseinandertretens, welche die exzessive Relationalität des Raums als Abstand und als Leere konfigurieren.

In ihrer inneren, konzeptuellen Ausrichtung verweisen die filmischen Topologien, die hier punktuell und in einzelnen Entwicklungsstufen in einer Perspektive auf das gesamte 20. Jahrhundert betrachtet werden, stets auf das Werden und auf das Prozessuale des filmischen Raums. Im Epilog dieses Buchs *Zwischen Topographie und Topologie*, der sich mit dem Experimentalfilm *LOS ANGELES PLAYS ITSELF* (Thom Andersen, 2003) auseinandersetzt, wird dieses Werden des filmischen Raums nun als Variation über die Entwicklung der filmischen Metropole lesbar. Dabei nähert sich Andersens Meta-Film, bestehend aus über zweihundert Filmausschnitten, seinem Gegenstand – der unzählige Male verfilmten und wieder verfilmten Metropole Los Angeles – auf unterschiedliche Weise und in drei differenzierten Zugriffen, während er im selben Zuge kontinuierlich die Grenzzonen und Übergänge zwischen einer filmischen Topographie und einer filmischen Topologie modelliert.

So führt der Weg über die umfassende topographische Vermessung der Filmstadt Los Angeles, deren filmische Orte minutiös in ihrer Geschichte nachgezeichnet werden (‚City as Background‘), über die verlorenen und verlassenen Viertel, denen nur noch der Film mit seinem spezifischen ‚sense of place‘ ein Leben zu verleihen vermag (‚City as Character‘), bis hin zu hochgradig reflexiven Räumen, in denen die Bewusstwerdung als Film an die Hervorbringung der Medialität des Raums gekoppelt wird (‚City as Subject‘). Andersen vollzieht mit seinem Film eine Historiographie der filmischen Metropole, in der einzelne visuelle Topoi herausgebildet, verdichtet und quer durch die gesamte Filmgeschichte hindurch verfolgt werden, um im nächsten Moment wieder an einem gänzlich anderen Punkt anzusetzen. In dieser ‚Stadtsinfonie im Rückwärtsgang‘ werden die Filme durchmischt und die Räume belebt, während in ihrer spiralförmigen, zyklischen Bewegung die Transformativität des Films und seiner Geschichte aufscheint. Und es ist eben jene zyklische Bewegung einer Neuordnung des Raums, die der Epilog in verdichteter Form betreibt, die in einer übergreifenden Perspektive auch dem vorliegenden Buch hinsichtlich des Entwurfs, der Entfaltung und der Variation einer filmischen Topologie unterliegt.