Im Film entwerfen wir die Stadt

Autor(en): **Eisinger, Angelus**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **55 (2013)**

Heft 333

PDF erstellt am: **02.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-864160

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

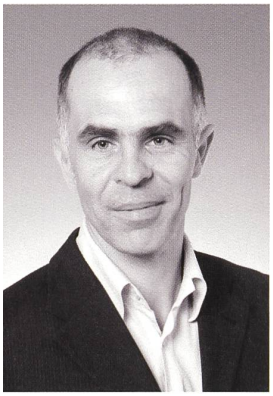
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Im Film entwerfen wir Stadt

Während Stadt immer mehr zum vordringlichen Beobachtungs- und Bestimmungsraum unseres Seins und seiner Bedingungen wird, entzieht sie sich zusehends unseren Erwartungen und kulturellen Selbstverständnissen. Die damit verbundene Frage, wie sich Stadt künstlerisch und kulturell dennoch fassen lässt, stellt sich bereits seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts und führt uns nach Paris. Dort wandelte sich die Stadt im Zuge der baulichen Umwälzungen unter Baron Haussmann nach 1850 zu einem intellektuellen und künstlerischen Laboratorium, in dem für die Moderne gleichsam archetypische Deutungsfiguren entstanden, die bis heute die künstlerische Annäherung an Stadt anleiten. Diente das turbulente und neuartige Strassenleben anfänglich hauptsächlich der künstlerischen Selbstfindung des baudelaireschen Flaneurs, loteten die Impressionisten in den sechziger und siebziger Jahren in ihren Kompositionen von Einsamkeit, Isolation und Verlust städtischer Gemeinschaft die psychologischen Abgründe der neuen prototypischen urbanen Konstellationen aus.



Diese fundamentale Erschütterung des Verhältnisses von Stadt und Individuum prägt im neunzehnten Jahrhundert weite Teile des westlichen Stadtdiskurses. Gegen Ende des Jahrhunderts erfindet dann die Grossstadt gewissermassen ihre eigenen Orte der Selbstreflexion. Reportage, Feuilleton und deren Agent, der Journalist, dringen in das *terrain inconnu* der Stadt vor und breiten anschliessend ihre Entdeckungen vor der Leserschaft aus. Aber es ist erst das Medium Film, das mit dem atemberaubenden Tempo der urbanen «éternelle du transitoire» (Baudelaire) mithält. Regisseure wie Tati, Fellini, Godard, Antonioni oder auch Robert Altman setzten ihren – imaginierten oder porträtierten – Städten nicht nur Denkmäler, sondern sie schufen Resonanzräume über das Urbane, die von anhaltender kultureller Irritation gegenüber der Stadt zeugten.

In einer rhapsodischen Geschichte der filmischen Annäherungen an New York lassen sich die Rhythmen und Verstärkungen dieser Irritationen sehr schön nachzeichnen. Steigen wir dazu in einem Moment ein, in dem es dem Kino möglich wird, die Totale über die Stadt zu etablieren, die der Kunst und der Literatur im Zuge der Entstehung der modernen Grossstadt abhanden gekommen ist: In der sich über mehrere Minuten hinziehenden fulminanten Eröffnungssequenz von Jules Dassins Film noir THE NAKED CITY von 1948 unterwirft sich die Kamera mit ihren aus dem Flugzeug gedrehten Bildern förmlich Manhattan. In einem unablässigen Wechsel mit Ausschnitten aus dem New Yorker Alltag binden die Kamerafahrten von oben diese Stadtfragmente ein. So ordnet der Film Bezüge und setzt an die Stelle des gegen den Menschen gerichteten Chaos, das zum Beispiel den *basso continuo* von Dos Passos' «Manhattan Transfer» darstellte, die Vorstellung eines riesigen, aber planvoll agierenden Räderwerks, in dem die Gerechtigkeit am Ende siegen kann.

Allein: Die Totale als ordnender Vermessungspunkt New Yorks blieb eine Episode aus der Boomzeit der Stadt, was das filmische Schaffen in der tiefen Krise der siebziger Jahre rasch spiegelte. Nun dominierte im urbanen Narrativ das Motiv des Fragments: In der Eingangssequenz von MANHATTAN, Woody Allens wohl vollendetster Liebeserklärung an New York, vernehmen wir aus dem Off eine männliche Stimme, welche die in opulentes Licht getauchten und in berückenden Schwarzweisskontrasten gehaltenen Aufnahmen von Strassenszenerien begleitet. Die Stimme gehört dem Schriftsteller Isaac Davis, der in rascher Folge Anfänge für einen Roman entwirft und sie ebenso rasch wieder verwirft. Nähert sich ein Einstieg New York in romantischer Überhöhung, fokussiert ein zweiter die virulente Gewalt, während ein dritter Davis' Zuneigung in die Sprache eines überschäumenden pubertären sexuellen Begehrens fasst. Anfang um Anfang reihen sich aneinander, um schliesslich in die eigentliche Geschichte zu münden. Dabei entsteht eine perspektivische Auffächerung, die sich festen Zuschreibungen enthält.

Martin Scorsese dagegen entwirft in seinem praktisch zeitgleich entstandenen TAXI DRIVER die Stadt nur mehr über düstere Deutungsfiguren von Apokalypse und Gewalt, Drogensucht und Isolation, die keine Relativierung mehr erfahren. Auch hier lässt sich die Eröffnungssequenz als Manifest lesen: Durch die regennassen Windschutzscheiben seines Taxis erscheint Travis Bickle, der Hauptfigur, das nächtliche Manhattan als verworfenes Schauspiel. In dieser Eintrübung der Beziehung zwischen Beobachter und Metropole kündigt sich die fundamentale Zerrüttung zwischen Individuum und Stadt an, die der von Paul Schrader geschriebene Plot dann ausbreitet.

Mitten in einer existenziellen Krise der Stadt gedreht, vermitteln beide Filme nicht mehr länger zwischen den Bruchstücken und dem Ganzen. Die grosse Erzählung der Stadt verstummt, an ihre Stelle treten mythische Verkürzungen. In LOST BOOK FOUND richtete der New Yorker Dokumentarfilmemacher Jem Cohen 1996 seine Kamera genau auf das Ephemere, um das Ganze unter die Lupe zu nehmen. Den Finger an der Record-Taste durchstreift er mit seiner Kamera Stadträume in benjaminscher Manier. So notiert die Kamera das Beiläufige und macht es zum Mikroskop, das die Banalität und Vergänglichkeit der alles durchdringenden Warenwelt freilegt. Filmische Bewegung erhält hier ihre Ursprünglichkeit zurück: Sie knüpft Beziehungen über Distanz. Darin liegt durchaus Programmatisches für die weitere Rolle des Films in unseren Beziehungen zur Stadt: Auch wenn Stadt alles ist, was uns geblieben ist, wird sie nie wieder mehr sein als ein Korpus voller lückenhafter Erzählungen, eigensinniger Bildsequenzen und subjektiver Impressionen. Durch diese Bedeutungslandschaften navigieren uns Filme. Ihren Spuren folgend, öffnet sich uns Stadt.

Angelus Eisinger
Direktor der Regionalplanung Zürich und Umgebung (RZU)