

Berlin – Rausch und Lärm der Stadt

Sharon Coleclough

Ziel dieses Aufsatzes ist die Untersuchung filmischer Repräsentationen jenes Aufruhrs, den das urbane Leben der Moderne für die Einzelnen potentiell mit sich führt. Dabei wird das Konzept des Rausches hier im Sinne einer sinnlichen Überforderung sowohl der Figuren als auch der Zuschauer verstanden. Dabei wird insbesondere der Rausch der Stadt am Beispiel Berlins in den Blick genommen, einschließlich der Auswirkungen, die dieser auf die dort lebenden Menschen hat. Durch die Untersuchung solcher Repräsentationen Berlins lässt sich eruieren, wie die Stadt als Spiegel der Erwartungen und Erfahrungen der Figuren fungiert, sie aber mitunter auch erst entstehen lässt. Das filmische Berlin wird hier somit konkret im Hinblick auf expressionistische Interpretationen und die Behandlung der Stadt wie ihrer Bewohner betrachtet, wobei die Interaktion von Raum, Ort und Figur zu berücksichtigen ist. Wendet man diese Überlegungen auf modernere Interpretationen und Repräsentationen der Stadt an, wird die tiefe Verbindung zwischen der Verwendung von Stadtaufnahmen, der Erforschung der darin befindlichen Figuren und ihrer Reaktionen auf die Stadt sichtbar. Die Einordnung dieser modernen Wiederholung eines alten stilistischen und gattungsbildenden Verfahrens macht ein tieferes Verständnis des expressionistischen Ausdrucks möglich – und damit auch die genauere Profilierung des Konzepts ‚Rausch‘. Dabei greift dieser Text auf folgende filmische Werke zurück: *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (R: U. Edel, 1981), *Das Leben ist eine Baustelle* (R: W. Becker, 1997), *Lola rennt* (R: T. Tykwer, 1998), *Rammbock* (Rs: M. Kren und B. Hessler, 2010), *Victoria (Eins Zwei Fünf Acht)* (R: S. Schipper, 2015) und *Mute* (R: D. Jones, 2018).

Die Großstadt ist für den Film so zentral, dass die weitverbreitete Akzeptanz ihrer Wichtigkeit paradoxerweise eine genauere Untersuchung ihrer konkreten Bedeutung verhindert hat.¹ Der Prozess des Abfilmens einer Stadt führt zu einer eigentümlichen Beziehung zwischen Bild und Zuschauer sowie Setting und Figur. Vor dem Hintergrund der expressionistischen Prägung dieses Settings und seiner Verwendung entstehen zusätzliche semantische Schichten in einer real existierenden Umgebung wie Berlin. Indem die Wahl des Ortes naturgemäß intentional ist, offeriert sie bei der Betrachtung von Erzählung und Figurendarstellung eine Verbindung, die entweder offensichtlich sein kann oder erst einer Entschlüsselung bedarf.

Berlin kommt dabei ein ikonischer, aber herausragender Status zu, da die Stadt für das Publikum eine ganze Bandbreite von Dimensionen bereithält – sie bietet das großangelegte Spektakel eines Touristenzentrums gleichermaßen wie weniger bekannte, aber hochgeschätzte verstecktere Gegenden. Die Verbindungen zur Vergangenheit sind stark; sie liegen in der Architektur, in den Straßenverläufen und im historischen Wissen und halten so Interpretationen und Vorstellungen der Vergangenheit präsent, bergen Potential für die Stadt und die Art und Weise, wie ihre Bewohner mit diesen Möglichkeiten umgehen. Die Koexistenz der realen Bebauung und des Potentials für künftige Wiederaufnahmen ergibt eine interessante Mischung. Berlin im Film vor allem eine Stadt, die sich *selbst* repräsentiert statt nur Stellvertreterfunktion zu haben. Folglich hat Stadt für das Kino einen Eigenwert, der sich diskutieren lässt; sie fungiert nicht nur als Wirklichkeitsverweis mit potentieller Bedeutung. Diese Präsenz ist dem Rekurs auf *Rausch* innerhalb Berlins eigen. Eine Stadt, die derartige vielschichtig in ihrer Bedeutung ist, ermöglicht eine Reihe potentieller Effekte und prägt diejenigen, die sich in ihr aufhalten.

In der Konsequenz geht es hier entsprechend darum zu untersuchen, wie Berlin im Kino benutzt und repräsentiert wurde, wobei indes nicht nur die Verwendung im Wortsinne eine Rolle spielt. Vielmehr gilt es den Auswirkungen Berlins auf seine Bewohner nachzugehen. Somit bewegen sich die nachstehenden

¹ „So central is the city to film that, paradoxically, the widespread implicit acceptance of its importance has mitigated against an explicit consideration of its actual significance“ (David. B. Clarke: Introduction: Previewing the Cinematic City; In: David. B. Clarke (Hg.): *The Cinematic City*. London: Routledge 1997, S. 1-18, hier S. 1).

Ausführungen weg von der bloßen Analyse der direkten Repräsentation im Sinne eines *mise-en-scene* hin zu einer genaueren Erkundung der Repräsentation und Erhöhung des Realen in Parallele zum Erzählten. Diese Art von Expressionismus offeriert dem Zuschauer in seiner originalen Form visuelle Repräsentationen innerlicher Traumata und Gefühle über die *mise-en-scene*, die für diese moderne Erkundung von Berlin und *Rausch* charakteristisch ist. Betrachtet man *Rausch* als Eindruck und Abdruck einer Figurenentwicklung, lässt sich über eine Sichtweise hinauskommen, die Örtlichkeiten lediglich als Kulisse behandelt, in der Figuren sich bewegen. Stattdessen geht es darum, die Art und Weise nachzuvollziehen, mit der der Film der lokalen Umgebung durch Auswahl und Figureninteraktion Bedeutung verleiht. Dabei macht es der Rekurs auf neuere filmische Werke möglich, Ton und Farbe ebenso einzubeziehen wie die *mise-en-scene* im klassischen expressionistischen Kino. Die Tatsache, dass dem modernen Kino mehr Möglichkeiten zum Ausdruck innerer Emotionen zur Verfügung stehen, ändert nichts am Wert dieser expressionistischen Tendenz im Kino; im Gegenteil zwingt sie den Zuschauer verstärkt, sich auf diese Möglichkeiten einzustellen, statt in einer passiven Konsumentenhaltung zu verbleiben. In der Untersuchung der realen und erzeugten Berlin-Bilder lässt sich die Bedeutsamkeit von Lokalitäten erfassen. Neben der Wirkung auf die Charaktere sind weiterhin besonders Rückschlüsse auf die Verbindung der Innen- mit der Außensicht durch die filmische Vermittlung möglich.

Im Kino wird die Großstadt tendenziell als aufregend und als Raum potenzieller Möglichkeiten dargestellt. Dies gilt nicht notwendigerweise für die Figuren im Film, wohl aber für die Zuschauer, die in der Repräsentation einen fernen Ort in kondensierter Abbildung erleben, wobei Erfahrung und Raum im Bild zusammengeführt werden. Da die physische Präsenz aus Zuschauersicht nicht das Entscheidende ist, ist die Abbildung von Orten vermittelter Natur; sie lenkt die Wahrnehmung des Publikums und kann damit umfassender wirken als eine bloße visuelle Wiedergabe. Raum und Ort werden somit adaptiert wie manipuliert, womit dem Setting, nämlich Berlin, eine größere Intensität verliehen wird. Erst aus dieser repräsentativen Emphase heraus entsteht die überwältigende Wirkung der Metropolis, die ihre Bewohner in sich ‚eingliedert‘. Durch diese vermittelte Darstellung lassen sich expressionistische Verfahrensweisen hinsichtlich der Beziehung zwischen Großstadt und Figuren besser erfassen. Denn so werden Orte aushandelbar – notwendige Elemente, aber doch nicht zwingend solche, die im Zentrum des Werks stehen. In vielen Filmen fungiert die Großstadt als Gefäß für die sich in ihr abspielenden Geschichten. Darüber hinaus jedoch markiert das Setting den Lebensabschnitt der Figuren und weckt Erwartungen bzw. lenkt die Perspektive der Zuschauer*innen. Entscheidend kommt hinzu, dass die Verwendung einer Hauptstadt repräsentativen Charakter für das gesamte Land besitzt, der in ihr ebenso abgebildet wird, wie damit die Protagonisten verortet werden, wenn sie zum ersten Mal auf dem Bildschirm erscheinen. Deshalb verwendet das Kino häufig ikonische Bauwerke in den Eröffnungseinstellungen, auch wenn diese nicht unmittelbar für das Erzählte von Bedeutung sind, weil sie in ihrer Funktion als Abbild der Stadt die Authentizität der Handlungsorte für das Publikum unterstreichen. Tatsächlich sind es diese Vorspanne, die die ‚Essenz‘ des Ortes evozieren und konstruieren.² Diese Essenz ist das eigentlich Interessante im Hinblick auf das ‚Rausch‘-Konzept und die Möglichkeiten Information durch Ausdruck zu vermitteln. Die Betonung des Handlungsorts konfrontiert die Zuschauer*innen mit einer Stadtfantasie, wie sie die Regie anvisiert, wohingegen die realen Lebensverhältnisse übersehen werden und der Ort vor allem hinsichtlich seiner Funktion Bedeutung erlangt: „We live in an age in which film has become the frame of reference for our urban existence, and our activities and thoughts are intertwined with screen-based realities”.³ Wie Koeck andeutet, provoziert die spezifische Verbindung zwischen narrativer Dimension, Figuren und Umwelt Überlegungen zu Verwendung und Behandlung von Orten innerhalb filmischer Kunstwerke. Herausragende Sehenswürdigkeiten verleihen der visuell erfahrbaren Stadt eine gewisse Größe und

² Vgl. Les Roberts: *Film. Mobility and Urban Space A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press 2012, S. 128.

³ Richard Koeck: *Cine Scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. London: Routledge 2013, S 6.

markieren ihr Ausmaß. Folglich wird die Erfahrung intensiviert, während das Publikum vorgeblich auf Distanz gehalten wird. Die Distanz vermittelt einen Eindruck von der Größe und überwältigenden Natur der Metropolis und etabliert sie als potentiellen Gegenspieler der Protagonistin bzw. des Protagonisten. Die Ausmaße des Orts machen ihn zum Angreifer, nicht zum Schutzraum; sie bedrängen das Individuum statt ihm Sicherheit zu geben.

Dabei werden die markanten Denkmäler in vielen Fällen als vorhandener Hintergrund eingesetzt, nicht als Hauptattraktion, lassen aber eine expressionistische Lesart zu, besonders im Hinblick auf das moderne Berlin, wenn sie häufig eine Bewegung einrahmen und insofern Wegmarken bilden statt das Zentrum der Reise zu sein. Zusätzlich macht ihre Einbindung eine Kommentierung des inhaltlich Erzählten möglich. In *Das Leben ist eine Baustelle* findet sich das Publikum auf dem Alexanderplatz mit Jan und Buddy, die darauf warten, eine Videokabine zu betreten und 1.000 Mark zu gewinnen. Der Alexanderplatz bleibt dabei weitgehend außerhalb des Bildes und zeigt sich als ‚leerer‘ Hintergrund und funktionaler Ort, an dem zwei Fremde aufeinandertreffen können. Aus der Touristenattraktion wird ein alltäglicher Platz, ebenso leer wie die Leben der Protagonisten, deren Statusverlust sich innerhalb des ikonischen Orts nicht ignorieren lässt. Geht man dieser Spur weiter nach, hat die Geschichte Berlins zur Folge, dass die Stadt sowohl Teil des nationalen Gefühls ist als auch außerhalb von ihm existiert; sie gehört dazu und unterscheidet sich doch signifikant. Wenn ein solcher Ort zur Kommentierung der Figuren verwendet wird, entsteht ein moderner Expressionismus, der gleichzeitig visuell fesselnd ist und Figuren isolieren und ausschließen kann. Nicht zuletzt werden temporäre wie dauerhafte Absperrungen eingesetzt, um Figuren von einander und von den Zuschauer*innen zu trennen. In *Lola rennt* ist Lola ständig durch architektonische Strukturen hindurch zu sehen – herausragende wie alltägliche. Durch dieses Staging und die Einstellungswahl bleibt sie nur aus der Entfernung sichtbar und immer gebrochen durch die städtische Bausubstanz. Die Trennung vom Publikum hat ihr Pendant auf Handlungsebene, denn Lola ist ohne Unterstützung oder Hilfe. Sie ist gleichzeitig zugehörig wie außenstehend, denn sie ist Teil der Stadt – sowohl auf visueller Ebene als auch hinsichtlich ihrer Charakterzeichnung (sie bewegt sich durch die Stadt in einer Art und Weise, die erkennen lässt, dass diese ihr gut vertraut ist); dennoch stehen ihr Aussehen und ihr Lebensstil in einem eindrücklichen Gegensatz zum Berliner Umfeld, sind als ‚Avantgarde‘ markiert und unterscheiden sich zu stark von den anderen Figuren, um dauerhafte Zugehörigkeit zu ermöglichen. In *Das Leben ist eine Baustelle* scheint die Stadt durchsetzt mit vorübergehenden Mauern, die Jan von anderen Menschen fernhalten. Die wiederkehrende Verwendung dieses Musters ist ein auffälliger Aspekt innerhalb der Situierung der Stadt zwischen Vergangenheit und Zukunft.

Die Verwendung vertrauter Umgebungen erhält demgegenüber einschließende Bedeutung; entsprechend bemühen sich die Figuren um Integration. In *Rammbock* steigt der Protagonist Michael auf das Dach eines Wohnblocks und blickt auf das brennende Zentrum Berlins mit dem Fernsehturm in der Ferne (Abb. 1⁴). Wichtig ist hier, dass diese Einstellung die erste Verwendung eines markanten Bauwerks ist. Die Handlung hat sich bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich in Berlin abgespielt, doch nur in diesem Moment bekommt Michael, der Tourist und Fremde, einen Blick auf *die* Stadt, die er zu sehen erwartet hatte. Auf diese Weise erscheint Berlin als Lebensraum oder genauer als *Überlebensraum*. Die Perspektive reflektiert den Umstand, dass viele, die in wohlbekannten Städten leben und selbst Teil der Stadt sind, doch eine Außensicht auf das Zentrum (und all das, wofür es steht) haben. Die Tatsache, dass Berlin von eben diesen Menschen zerstört wird, fungiert als Ausdruck von Michaels Enttäuschung angesichts seiner persönlichen Situation. Der ‚Rausch‘, der ihn umgibt, – als Klang und Überwältigung der Sinne – wird im Wortsinne zu seinem Feind. Ein ähnlicher Außenseitenstatus und das Bedürfnis zu seiner Überwindung lassen sich wörtlich wie im übertragenen Sinn in *Victoria* beobachten, wo die neugebildete heterogene Freundesgruppe auf ein Dach steigt – dem einzigen Ort, an dem sie ‚echte Berliner‘ sein können (Abb. 2⁵). Das Konzept des Blicks auf

⁴ *Rammbock*. 2010. Rs. Marvin Kren und Benjamin Hessler. DVD. Filmgalerie 451. Still from 00:37:13

⁵ *Victoria*. 2015. R. Sebastian Schipper. DVD. Still from 00:25:03

die Stadt wird besonders durch Victoria in Szene gesetzt, eine spanische Touristin, die kein Deutsch spricht und aus deren Perspektive die Stadterfahrung in diesem Film erzählt ist. Die Gruppe der Männer, die sie kennen lernt – Sonne, Boxer, Blinker und Fuß –, sind gleichfalls Ausgestoßene, die sich selbst als der Stadt zugehörig bezeichnen und das Recht einfordern, gesehen und gehört zu werden. Diese Selbstzuschreibung erscheint als Gegensatz zu ihrem geringen Status innerhalb der Stadt; selbst ihr Blick auf Berlin von dem erhöhten Aussichtspunkt aus vermittelt nur einen Einblick in das, was ihnen eigentlich zusteht. Vom Dach aus erscheint der Rausch als sozialer Druck, als ‚Spaßbremse‘ und Auslöschung ihrer Stimmen, gerade nicht als Sprachrohr.

Während das Konzept des Rausches im Kern den Druck bezeichnet, der durch eine Überreizung der Sinne entsteht, lässt sich an Fällen wie diesem der Effekt von Stille und Klaustrophobie studieren, der damit einhergeht. So eigentümlich es erscheinen mag, ‚Rausch‘ mit Stille zu verbinden, ist daran zu erinnern, dass sich im Rausch audio-visuell die Extreme der städtischen Erfahrung ausdrücken; somit schließt der Rausch sein Gegenteil – die Ruhe, Dunkelheit und Leere – mit ein. Beide Pole können gleichermaßen Einengung und Befreiung für verschiedene Figuren bedeuten und es sind diese Kräfte, die das expressive Zusammenspiel von Stadt und Mensch auszeichnen. Überträgt man so das expressionistische Potential auf die jüngere Filmgeschichte, lässt sich die Beziehung zwischen Setting und Protagonist*in im Film genauer untersuchen. In *Victoria* und *Rammbock* ist es die aufgezwungene Ruhe, die die Ausdrucksmöglichkeiten der Charaktere erzeugt und im Umkehrschluss eine andere Interpretation Berlins hervorbringt. Gleichermaßen lässt sich der diametrale Gegensatz zwischen dem stummen Protagonisten in *Mute* und der überwältigenden wie rauschartigen futuristischen Umgebung beobachten, in der er lebt. In all diesen Fällen werden die Charaktere in irgendeiner Weise als Fremde gezeichnet – entweder sind sie bloße Besucher oder sie werden durch sozialen Druck und Erwartungen zu Außenseitern gemacht. Das Außenseiter-Motiv zieht sich durch die genannten Filme durch; die Art und Weise, wie dieser Außenseiterstatus zur Navigation innerhalb der Stadt eingesetzt wird, ist ein zentrales Moment der Charakterzeichnung auf ihrer individuellen Reise.

Die Farben Berlins dienen zur filmischen Abgrenzung und Identifikation der Stadt, wobei vor allem Orange und Grau-Grün als für Berlin charakteristische Töne eingesetzt werden. Da diese Farben für das Hollywood-Kino unüblich sind, zementieren sie den visuellen Sonderstatus der Stadt. Etwa stehen die orangefarbenen Fliesen der Messedamm-Unterführung paradigmatisch für Berlin. Ebenso gehören zur Berliner Farbpalette die grau-grünen Fassaden der Wohnblöcke im Ostteil der Stadt wie der der Nachkriegsbauten, die die Architektur des 19. Jahrhunderts ergänzen. Farben wie grau oder grün schaffen eine Verbindung zu den Regierungs- und Geschäftsvierteln. Funktionale Gebäude dieser Art konfrontieren Konzepte von Autorität mit der Unabhängigkeit und Coolness des Orange, mit dem die Stadt ebenfalls assoziiert wird.

Diese Farben sind so tief im Bild Berlins verankert, dass die Figuren mitunter die Farbpalette der Stadt übernehmen und somit gleichermaßen zu ihr gehören wie hervorstechen. Dies gilt für Lola in *Lola rennt* mit ihrem grün-grauen Outfit und ihrem orange-roten Haar – Marker, die sie mit der Stadt verbinden und doch auch ihren marginalisierten Status symbolisieren. Sie ist ebenso Außenstehende wie ein notwendiger Teil von Berlin. In vielen Filmen müssen die Protagonist*innen Berlin verlassen, um Erlösung und Freiheit zu finden: In *Christiane F.* färbt die Titelfigur ihr Haar orange. Auf den ersten Blick handelt es sich hierbei um eine Hommage an David Bowie. Doch die Entscheidung ist auch Ausdruck ihres Eintauchens in den Berliner Untergrund und unterstreicht auf visueller Ebene die zunehmende Verbindung zu Berlin. Dass sie sich aus dem Einfluss der Stadt nur durch den Umzug in die ländliche Isolation befreien kann, markiert die metaphorische wie reale Anziehungskraft der Stadt: das Chaos, für das sie steht, und die Distanz, die nötig ist, um sich von diesem erholen zu können. Auch in *Mute* führt die Flucht aus dem Berlin der Zukunft aufs Land und damit zurück in eine ‚gute alte‘ und weniger technisierte Zeit. Das audio-visuelle Berlin ist in diesem Film völlig den Erfordernissen des technischen Fortschritts unterworfen; diejenigen, die damit nicht einverstanden sind, werden ausgeschlossen. In *Victoria* entfernt sich die Titelheldin schließlich von ihren nächtlichen Abenteuern, wenngleich nicht aufs Land, so doch in eine anscheinend friedvollere Zukunft; die

Dunkelheit bleibt zurück und ein neuer Tag liegt vor ihr. Gerade vor dem Hintergrund jener rauschartigen Stille, die als Beengung erscheint, steht das Tageslicht für eine andere Art von Ruhe, die Frieden verspricht nicht Bedrängnis (Abb. 3⁶).

Die Attraktion Berlin für die Filmschaffenden liegt demnach in seiner Geschichte wie seiner Architektur. Die Art und Weise, wie Regisseur*innen diese Elemente nutzen, definiert für das Publikum das Bild der Stadt wie das der Figuren, die sich in ihr bewegen. Indes ist wichtig, dass Berlin auf menschlicher Ebene vor allem Lebensort ist, in dem sich persönliche Schicksale im Licht der Geschichte abspielen; in der kinematographischen Erfahrung und im Auseinandertreffen derer, die nicht vollständig dazugehören, aber dennoch die Stadt ihr Zuhause nennen, zeigt sich Berlin im Kleinen von Augenblicken bestimmt, die sich in den Zwischenräumen zwischen Monumenten und touristischen Attraktionen ergeben. Wie daran deutlich wird, kann die Stadt überwältigen und ihre Bewohner*innen ‚einordnen‘ – beides Aspekte des Rauschkonzepts, die unmittelbare Wirkung auf die Erfahrungswelt der Protagonist*innen haben. Indem manche Figuren die Stadt dadurch spiegeln, dass sie entweder Teil von ihr werden oder sie verlassen müssen, um nicht von ihr verschlungen zu werden, demonstriert sich die Macht des Urbanen in seiner expressionistischen und narrativen Funktionalisierung im Film. In den meisten Fällen müssen sich diejenigen, die bleiben, innerhalb der Stadt Rückzugsräume schaffen, um dem Einfluss Berlins Herr werden zu können. Für alle, die sich zur Flucht gezwungen sehen, bleibt Berlin ein wichtiger Markstein auf ihrem Weg, der ihr ihre Persönlichkeit prägt. Letzten Endes werden die Figuren in beiden Fällen nicht vom Rausch übermannt; vielmehr lernen sie aus der Erfahrung und entwickeln auf ihrer Basis neue Lebensentwürfe innerhalb und außerhalb der Stadt.

⁶ *Victoria*. 2015. R. Sebastian Schipper. DVD. Curzon Artificial Eye. Still from 02:08:13