

# Aus:

RALF BOHN, HEINER WILHARM (HG.)

## Inszenierung der Stadt

### Urbanität als Ereignis

März 2012, 372 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2034-4

Ausdrucksform der transformierenden Kraft von Metropolen ist die Differenz von Selbst- und Fremdinszenierungen, die Ökonomie von gesellschaftlichen und gemeinschaftlichen Beziehungen ihrer Bewohner.

Welche Reibungen ergeben sich zwischen Eventmarketing und Stadtfunktionalität? Aus unterschiedlicher Perspektive, von Gestaltung und Architektur, Urbanistik, Kunst, Wissenschaft, Philosophie, werfen die Beiträge ein Schlaglicht auf die aktuellen szenografischen Strategien und Techniken der Inszenierung des städtischen Raums und tragen zur szenologischen Reflexion der Stadt als Ereignis bei.

**Ralf Bohn** (Prof. Dr.), Professor für Medienwissenschaften, und **Heiner Wilharm** (Prof. Dr.), Professor für Designtheorie und Gestaltungswissenschaften, lehren am Fachbereich Design der Fachhochschule Dortmund und begleiten den Master-Studiengang »Szenografie und Kommunikation« wissenschaftlich und konzeptionell.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts2034/ts2034.php](http://www.transcript-verlag.de/ts2034/ts2034.php)

## INHALTSVERZEICHNIS

- 9 EINFÜHRUNG
- 35 ACHIM PROSSEK  
Bilder (k)einer Metropole  
Zur Inszenierung des Ruhrgebiets als Kulturhauptstadt Europas
- 51 PAMELA C. SCORZIN  
Risiko Relationale Szenografie  
Am Beispiel der RUHR.2010-Kunstprojekte
- 67 ADOLF WINKELMANN  
Zeugnisse des Dortmunder U
- 79 RALF BOHN  
Inszenierte Zeitgestalten  
Zu Adolf Winkelmanns Szenografie des U-Turms
- 99 DENNIS KÖHLER, MANFRED WALZ  
Viel Licht und starker Schatten  
Zur Gestaltung von Stadt und Region nach Einbruch der Dunkelheit
- 129 HOLGER MADER, ALEXANDER STUBLIĆ, HEIKE WIERMANN  
Simulationen über urbane Räume
- 145 BERNADETTE FÜLSCHER  
Kunststadt  
Über die Inszeniertheit von Städten mit künstlerischen Mitteln
- 163 EBERHARD SCHREMPF  
Psychotherapie für eine Stadt?
- 175 ERNEST WOLF-GAZO  
Cairo as Collage: Aspects of Metropolis

- 195 LUDWIG FROMM  
Situativ bestimmte Qualitäten im Raum  
Leibliche Dispositionen situativer Erfahrungen. Ein Studie
- 215 ANGELUS EISINGER  
Die offene Stadt und ihr historischer Kontext  
Eine historische Einordnung der Grenzen und Potentiale eines Konzepts
- 229 HEINER WILHARM  
Urbanität und Ereignis  
Über die Inszenierung von Architektur und Stadtraum
- 289 RALF BOHN  
Paris, Ruhr  
Zur geschichtsliterarischen Inszenierung von Urbanität
- 345 CHRISTOPH WEISMÜLLER  
Inszenierungen des Unbewussten der Metropole
- 363 DIE AUTOREN

## SZENOGRAFIE & SZENOLOGIE

Metropolen definieren sich durch ihre Wandlungsfähigkeit. Ausdrucksform ihrer transformierenden Kraft ist die Differenz von Selbst- und Fremdinszenierungen, die Ökonomie von gesellschaftlichen und gemeinschaftlichen Beziehungen ihrer Bewohner.

Zu ihrer Selbstdarstellung bedürfen Metropolen der Anerkennung von außen. Angesichts der zunehmenden Bedeutung attraktiver Stadtbilder wenden sich immer mehr Stadtplaner, Marketingexperten und Politiker an Auftrittsexperten, die Architektur und Atmosphäre szenografisch zu vermitteln wissen.

Welche Reibungen ergeben sich zwischen Eventmarketing und Stadtfunktionalität, zwischen „Hirn, Hand und Herz“ – wie Fritz Langs programmatische Formel für die Inszenierung „Metropolis“ lautete? Ob Darstellung und Selbstdarstellung den eigenen Bürgern oder Touristen zukommen, Inszenierungen von unten oder oben, Medienfassaden oder Street-Art das reale oder imaginierte Bild der Stadt bestimmen und von den Bewohnern akzeptiert, idealisiert oder verworfen werden – solchen Fragen gehen die Aufsätze auf allen Ebenen urbaner Ausdrucksform nach. Die Beiträge sind unter dem Eindruck des Kulturhauptstadtjahres RUHR.2010 entstanden. Aber nicht alle Aufsätze beziehen sich explizit auf dieses Event. Aus unterschiedlicher Perspektive, von Gestaltung und Architektur, Urbanistik, Kunst, Wissenschaft, Philosophie, werfen die Beiträge ein Schlaglicht auf die aktuellen szenografischen Strategien und Techniken der Inszenierung des urbanen Raums und tragen zur szenologischen Reflexion der Stadt als Ereignis bei.

Die Herausgeber danken der Fachhochschule Dortmund für die Förderung aus Forschungsmitteln.

Dortmund, Frühjahr 2012

Ralf Bohn, Heiner Wilharm

HEINER WILHARM, RALF BOHN

## EINFÜHRUNG

### 1. METROPOLIS

Kein „wirkliches“ soziologisches Objekt“ mehr entspreche der „Stadt“, resümiert George Lefèvre, einer der maßgeblichen Theoretiker von Stadtentwicklung und Urbanisierung, Anfang der 70er Jahre des letzten Jahrhunderts. Jedenfalls keines, wie es in den Debatten von Architektur und Stadtplanung, in den Konzepten der Politik auftauche. Anstelle dessen habe man es mit Bildern zu tun.<sup>1</sup> Zweifellos gilt dasselbe für die Historisierung der Stadtentwicklung, wie sie Lefebvre selbst an verschiedenen Stellen vorgenommen hat. Er selbst stand nicht an, es zu bezeugen. Die Zerlegung der Stadt in Typen und historische Exemplare vermag nicht gegen ihre Virtualität als Objekt zu intervenieren. Dennoch: Die Stadt verschwindet deswegen nicht im Imaginären. Umgekehrt, die Stadt entsteht aus der Imagination. Aus den Bildern heraus wird sie verwirklicht. Die Konstrukte der Darstellung sind vielfältig. In der Geschichte findet der Forscher „die historische Stadt“, die Stadt als Körper, der altert und sich auflöst. Da dieser Körper kein individueller Körper ist, sondern ein sozialer Organismus, bedeutet seine Auflösung nicht sein Ende, sondern seine Transformation. Eine Transformation in einen Organismus komplexerer Vernetzung – bei zunehmender Verdichtung der Strukturierung in einem mittlerweile globalen Prozess der Urbanisierung.

Die Darstellung seiner Genese auf einer Raum-Zeit-Achse verfährt linear. Sie führt zu Konstrukten, die am Beginn der Entwicklung städtischer Konzentration die „politische Stadt“ platzieren.<sup>2</sup> Die politische Stadt ist nicht nur politisch maßgeblich, sondern genauso ökonomisch, und meist auch in Fragen von Kult und Religion. Es handelt sich um die antiken Städte der Eroberer, um privilegierte Zentren der Machtausübung, die dem umgebenden Land ihr Siegel aufdrückten. Meist standen sie in Konflikt mit diesen Peripherien ihrer Einflussnahme. Aufgrund der Zentralisierung von Planung und Entscheidung, Erinnerung und Voraussicht, entwickelt sich mit der Teilung von Stadt und Land zugleich eine Trennung von Hand und Hirn. Die Stadt wird zu Geburtsort und Heimstatt des Logos.

Ökonomisch betrachtet akkumuliert die Stadt die Reichtümer und Werte, das Wissen und die Künste. Der Überfluss lässt Handel, Austausch und Verkehr

<sup>1</sup> Georges Lefèvre: *Die Revolution der Städte*. München (List) 1972, S.29; siehe den Beitrag Heiner Wilharm in diesem Band.

<sup>2</sup> Wir bleiben bei dem Beispiel der Lefèvre'schen Forschung.

florieren. Doch hat die politische Stadt mit den Anfeindungen des Marktes zu kämpfen. Der Markt liegt zuerst außerhalb der Mauern. Die Einbeziehung des beweglichen Eigentums, von Markt und Warenverkehr und der dazu gehörigen Gewalten in die Stadt geschieht im europäischen Abendland erst gegen Ende des Mittelalters. Nicht Agora oder Forum sind nun Mittelpunkt der Stadt, sondern der Markt ist es. Die „Handelsstadt“ ist geboren. Für Lefebvre ist damit ungefähr die Mitte der Raum-Zeit-Linie bezeichnet, die seine historiografische Illustration beherrscht. Nur wenige Jahrhunderte später bemerkt man einen „Kippvorgang“, dessen Bewegung in den Mauern der Handelstadt begann. Die Stadt bestimmt die Art der Vergesellschaftung des gesamten Territoriums. Stadluft beginnt, frei zu machen. „Das Land? Es ist nun nicht – oder nichts – mehr, als die ‚Umgebung‘ der Stadt, ihr Horizont, ihre Grenze. Der Dorfbewohner?“ In seinen eigenen Augen hört er auf, für den Grundherren zu arbeiten. „Er produziert für die Stadt, für den städtischen Markt“. Dort, „auf dem Markt findet er den Weg in die Freiheit“. Die Freiheit der Stadt begünstigt die Freiheit des Gedankens, der sich die Stadt selbst zum Gegenstand seiner Spekulation macht. In einer Mischung von Wahrnehmung und Vorstellung, Erkenntnis und Kreativität wird die Stadt in die Perspektive gerückt, zugleich in der Malerei und in der geometrischen Darstellung. Lefebvre glaubt, dass sich hiermit die Achsen der Betrachtung grundsätzlich verschoben hätten, dass so erstmals ein Überblick über die Stadt als Ganzes ermöglicht worden wäre. Ein Blick, der nur von oben denkbar ist; zugleich „Blick des Geistes“ und „Blick der Macht“, ein Blick, der sich „auf die Vertikale“ richtet.<sup>3</sup>

Der Übergang von der handwerklichen zur industriellen Produktion stürzt die Stadt in die Krise. Erneut geht es um die Frage von Integration und Absorptionsfähigkeit der Stadt. Denn die Industrie ist dem konkreten Ort nach eigenen Gesetzen verbunden, nach Maßgabe von Energiequellen, Rohstoffen, Transportwegen und Ressourcen der Arbeitskraft. Letzteres rückt sie in die Nähe der Städte; ebenso zieht sie die dort angesiedelte Konzentration von Markt, Tausch und Kapital an. In dieser Art verbindet sich die Industrie mit der Stadt und transformiert sie. Sie greift auf die Städte über oder schafft neue, schafft die „Industriestadt“. Die historische Stadt beginnt sich aufzulösen, die Industriestadt kündigt eine weitere kritische Phase an, einen weiteren historischen Kippvorgang auf dem Weg in die Urbanisierung im Weltmaßstab: „Die Nicht-Stadt und die Anti-Stadt erobern die Stadt, durchdringen sie und führen – indem sie sie sprengen, und ins Maßlose aufzulähen – letztlich zur vollständigen Urbanisierung der Gesellschaft, wobei das Stadtgewebe die Reste der von der Industrie bestehenden Stadt überdeckt“.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Ebd., S.15-19.

<sup>4</sup> Ebd., S.20.

Zweifellos ist die historiografische Modellierung eine Art, den Gegenstand „Stadt“ zu verflüssigen, sie zu inszenieren, in unterschiedliche Einstellungen und Szenen zu gliedern und ein entsprechend farbiges und vielgestaltiges Panorama vor Augen zu führen. Normativen Vorstellungen davon, was und wie eine Stadt sein sollte, kommt diese Art begrifflicher und operativer Relativierung des Umgangs mit der Stadt nicht entgegen. Nicht nur Politiker halten sich lieber an eine positiv(istisch)e Bestimmung ihres Gegenstands, an *ein* Bild für alle. Dass diese Strategie selbst wiederum oft genug damit einhergeht, sich mit ‚historiografischen‘ Mitteln Legitimation zu verschaffen, unterstreicht die Herkunft der „Stadt“ aus den Geschichten über sie, ihre mythische Genealogie. Eine zeitgemäße Aktualisierung des Mythos über die vernetzten medialen Apparate und Institute der – freilich unterschiedlich – informierten Gesellschaften gehört zu den gewöhnlichen Ereignissen urbaner Wirklichkeit. Entsprechend vielgestaltig fallen die Effekte aus, die als Vorstellungen zweiter Hand das Erleben der Stadt prägen und die verschiedensten Entwürfe für ihre Zukunft beeinflussen.

Zur Darstellung der Raum-Zeit-Achse, die Lefèvre seiner historischen Konstruktion zu Grunde legt, wählt er eine Grafik, die eine waagerecht verlaufende Linie zeigt.<sup>5</sup> Auf der so gebildeten Skala lässt sich in Prozentwerten von 0 bis 100 die Verdichtung des Urbanisierungsprozesses eintragen. Die Skala ist numerisch, allerdings nicht grafisch aufsteigend dargestellt. Die erstaunliche Bemerkung Lefèvres, dass es in dieser Organisation der Raum-Zeit zu einem Umbau der Raumentwicklung kommt, und zwar aufgrund der Bewegung der Objekte und Ereignisse selbst, die er auf dem linearen Zeitstrahl anordnet, führt nicht zu einer Umorganisation der Diagrammatik. Obwohl eine solche Operation die Argumente des Soziologen durchaus zu unterstreichen vermöchte. Im Resultat sehen wir die Achse senkrecht angeordnet. Was die Gestaltung betrifft, ist dieser Blick des Geistes und der Macht, von dem Lefèvre spricht, offenbar ein szenografischer Blick, ein Blick des Gestalters aus der Höhe seines Entwurfs auf das intendierte Werk. Der Entwurf wird hier nicht als das noch Unvollendete langsam sich Formende vorgestellt, sondern das konzeptionell und planerisch detailliert vorliegende Ganze einer Darstellung. Allerdings versteht sie sich als Plan einer Realisierung im Sinne tatsächlicher Ereignisse. Die *Betrachtung* der aufgerichteten Linie geschieht mithin nicht mehr von der Seite oder von unten, aus einer Ansicht, die wechselnde Orte, Zeiten und Räume beschert, sondern von oben. Räume und Zeiten eröffnen sich einer Zusammenschau, erscheinen im Lichtkegel *eines* szenografischen Entwurfs – jedenfalls wenn man unterstellt, dass es nicht bei einem einmaligen Wahrnehmungsergebnis bleibt, sondern, was so herausgegriffen erscheint, zur Darstellung gebracht wird. Dieser Blick

<sup>5</sup> „wollen wir eine Achse zeichnen, 0 ----- 100%, die von der nicht existenten Urbanisierung [...] bis zur gänzlichen Vollendung des Prozesses gehen soll. Diese Achse, die die Wirklichkeit des städtischen Geschehens symbolisiert, verläuft sowohl im Raum als auch in der Zeit“. Ebd., S.13.

wird sich spätestens im Augenblick der Verlagerung der Achsen – einer Operation, die auf sein Konzept zielt – der Betrachtung selbst bewusst. Und doch, Lefèvre weist immer wieder nachdrücklich darauf hin, soll dies einer Bewegung der Gegenstände selbst, einer Bewegung der Stadt, geschuldet sein, zumindest dieser Bewegung entsprechen. Der „szenografische“ Blick beinhaltet mithin ein Zweifaches, ein epistemologisches, ein theoretisch gestalterisches, wie ein szenografisches, ein praktisch gestalterisches Konzept. Der szenografische Blick ist zugleich der Blick der Szenografie. Die Stadt wird perspektivisch betrachtet. So erhellt der Gedanke einer materialen Erdung der Darstellungsresultate. Ein erstes Mal in Perspektive zu versetzen, darf als historisches Ereignis gelten. Als die Perspektive erfunden wurde, war den Baumeistern und Künstlern der Zusammenhang von Perspektive und Szenografie bewusst. Sebastiano Serlio definiert die Perspektive im Kontext seiner Architekturtheorie von 1545<sup>6</sup> anknüpfend an Vitruv. Er favorisiert drei Methoden planerisch grafischer Darstellung, die *Ichnographie*, die Zeichnung der Grundrisse, die *Orthographie*, den Aufriss der Fassaden, und die *Szenographie*, die Darstellung im Sinne einer komplexen Aufsicht und Ansicht, des Raums, die den Rahmen eines möglichen szenischen Geschehens vorstellt. Serlio wählt diese Begrifflichkeit mit Rücksicht auf die Praxis der Architekten in der Diktion Vitruvs. In der Systematik Serrios selbst war die *Szenographie* identisch mit einer Definition des räumlichen Blicks, der neu konzipierten Perspektive. Seither haben wir uns daran gewöhnt, perspektivische Betrachtungen und Darstellungen nicht in Konflikt mit Beschreibungen und Tatsachenbehauptungen treten zu lassen. Umso erstaunlicher, dass wir der Kunst, die nichts anders tut, als der geschilderten Achsenverschiebung zu entsprechen und die Dinge ‚von oben‘, szenografisch, in den Blick zu nehmen, zumuten oder erlauben, gleichviel, dass ihre Tatsachen ganz eigene Qualitäten ins Licht zu setzen vermöchten.

Schauen wir auf die Inszenierung der Stadt, findet sich ihre mythische Genealogie, wie sie in der Historisierung verschiedener Stadien und Typen ihrer Entwicklung zum Ausdruck kommt, in der künstlerischen Dramatisierung ihres Schicksals nicht zufällig genau an derjenigen Stelle der linearen Betrachtung, die Lefèvre als kritische Agglomeration und Zeitpunkt der zweiten Krise, der Negation der Stadt oder ihrer beginnenden Explosion und Implosion, markiert hat. Verlassen wir die lineare Betrachtung des Historikers und versetzen uns in die Perspektive des Künstlers oder Szenografen, heißt dies nichts anders, als dass die zeitgenössische Stadt, die Stadt der Moderne, dort im Bewusstsein ihrer mythischen Wurzeln ins Bild gesetzt erscheint, in den Szenarien und Szenen

<sup>6</sup> Die Ausgabe von 1584 ist bei der Heidelberger Universitätsbibliothek online erreichbar. Sebastiano Serlio: *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese* (Buch 1-7), Venetia 1584, auf: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/digit/serlio1584>. Ital. Text: Sette libri dell'architettura, Forni (Sala Bolognese), 1978, Bd. 1, *Libri I.-IV.*; Bd. 2. *Libri V.-VII.*

solcher Herkunft. Sie illustrieren indes keine nur erfundene Geschichte, sondern, ganz analog zur historiografischen Konstruktion, eine solche Erzählung, die dem Leben der Stadt selbst entspringt. Die Rede ist von Fritz Langs *Metropolis* von 1927, nach dem Drehbuch von Thea von Harbou. Der Bezug zu diesem wegweisenden Film ergibt sich aus dem Titel des diesem Aufsatzband zugrunde liegenden 3. *Scenographers' Symposium 2010* an der FH Dortmund, anlässlich der Kulturhauptstadt Europa. RUHR.2010: „*Metropolis. Mit Herz und Hand. Zur Inszenierung und Selbstinszenierung der Metropole.*“

Die Vertikale wird in *Metropolis* zum dominierenden Gestaltungsprinzip. Trägt die strukturelle, wenn man so will, szenografische Analogie, in der die vertikale Betrachtung in der Theorie mit der Krise der Industriestadt verbunden ist, erschließt sich eine ganze Reihe dramaturgischer und szenischer Optionen der filmischen Umsetzung. Betroffen von diesem szenografischen Konzept ist nicht allein die Organisation des Stadtkörpers, das „Objekt Stadt“, oder die ästhetische Organisation des Plots und seiner Dramatisierung im Aufeinandertreffen der Akteure. Auch der Körper der *Metropolis*, der Mutterstadt, erscheint nach historischem und zugleich mythischem Vorbild angelegt. Wie die antiken Metropolen sich in weitab ihres angestammten Territoriums liegende Gebiete ausdehnten und sie besetzten, auf die Gefahr hin, dass die Durchblutung des Gesamtorganismus kollabierte, so vergleichbar die Turbulenzen in der Entwicklung der Stadt, als sie sich auf den Trümmern der historischen Handelsstadt mit den neuen Bedingungen der Verstädteter durch Industrie und Industrialisierung neu erfinden musste, so vergleichbar Langs *Metropolis*, sie sich von der Höhe eines lenkenden Verstandes bis in die Tiefen historischer, sozialer und mentaler Dissoziation erstreckte. Denn es fällt schwer, die Direktions- und Verwaltungsetagen der hier gegenwartsnah bis zukunftsträchtig inszenierten Metropole als integrierendes Hirn einer Stadt zu verstehen, trotz der panoptischen Halluzinationen, die indes dem Ausblick aus großer Höhe geschuldet scheinen. In der Höhe unterscheiden sich die Auflösungen der filmischen Szenografie von denen der theoretischen. Die Theorie liefert Erklärungsentwürfe, denen folgend sich die theoretische Darstellung inszeniert, der Film zeigt die Disparitäten, ohne dass das ins Bild gesetzte Szenario eine Erklärung der verschiedenen Verwerfungen beinhalten müsste. – Vergleichbar unterschiedliche Perspektiven begleiten den Wechsel von mehr exemplarisch empirischen und theoretisch analytischen Passagen im Duktus der diversen Beiträge unseres Bandes. –

Beginnen wir mit der Topografie. Das Normalniveau, den Boden der städtischen Ausdehnung durch Beobachtung auszumachen, ist so gut wie ausgeschlossen. Wenn überhaupt, sollte es von oben gelingen können. Doch Überblick ist von hier aus nicht zu gewinnen; der Blick ist rundum begrenzt. Weder reicht er in die umgebende Weite – sie ist von tiefe Straßenschluchten begrenzenden Wolkenkratzern verstellt – noch in die Tiefe – hier wird es den Augen

verwehrt, die vielen Trassen des Verkehrs zu durchdringen und an ihrem Grund einen verlässlichen Boden auszumachen. Dass die Zuschauer den Boden der Stadt szenisch beträten, um sich derart illusionär zu versichern, dass die Metropole einen solchen Grund überhaupt besitzt, hat der Regisseur für den, der von hier oben blickt, nicht vorgesehen. Von hier aus gibt es kein erkennbares Handeln. Die Bilder von der Stadt bleiben bei sich. Alles ist Bild und Bild von Bild. Die Entwurfszeichnungen des Filmarchitekten Otto Hunte aus dem Jahr 1925 zeigen dieses Grundlose der Stadt deutlicher noch als die späteren Bilder des Films selbst.<sup>7</sup>



Abb.1  
*Bodenlose Stadt.*  
Huntes Stadtpanorama für  
Metropolis.

Dass die Bilder auf sich selbst verweisen, eröffnet zwei sich ergänzende Aspekte. Es ist Ergebnis der Konzentration des Geschehens, der Ereignisse auf die metropolitane Hermetik, die sich darin ausdrückt, dass alles Wesentliche ‚im Inneren‘ oder auch ‚in der Tiefe‘ passiert. Zugleich resultiert es als Einsicht in das ‚Außen‘. Der Blick wird auf die Medialität selbst gelenkt. Zu ihr gehört nicht nur, was sich als solches zeigt, die Werbefassaden, das Licht, der Verkehr. Zu ihr

<sup>7</sup> Bilder unter: [http://bemyownstylist.blogspot.com/2009\\_10\\_01\\_archive.html](http://bemyownstylist.blogspot.com/2009_10_01_archive.html); (Zugriff 10.2011).

gehört das Mediale generell, das im filmischen Bildermachen auf sich, das eigene „Innere“ der Darstellung, auf den szenografischen Entwurf der *Metropolis* wendet. Der Blick aus dem Turm in luftiger Höhe, der den Mächtigen vorbehalten ist, ist ein Blick in den Spiegel. Die Gesichter, die hier herausschauen dürfen, gehören selbst zu den Media Screens. Oberflächen und Botschaften der Türme rundum verheißen dasselbe. Was sich spiegelt, erscheint zuweilen verzerrt. Je nachdem, ob die Entsprechungen einer mehr demokratischen oder mehr autokratischen Façon huldigen.<sup>8</sup> Doch dieser Unterschied scheint vernachlässigenswert.

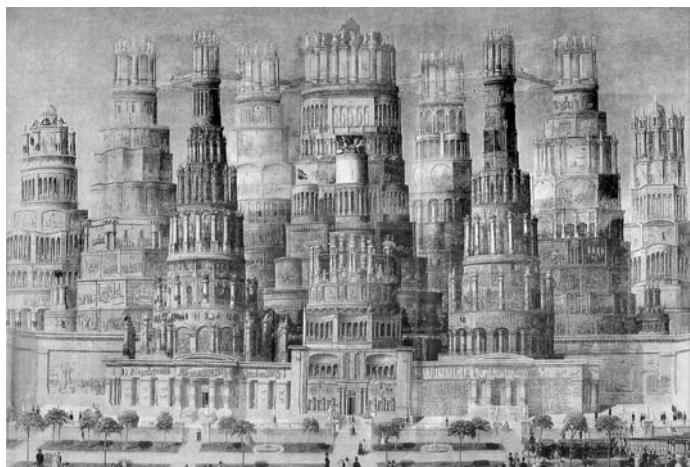


Abb.2  
*Die demokratische Stadt.*  
 Erastus Salisbury Fields,  
 1876.

Spiegeln mithin tut sich die Stadt nur an ihren Oberflächen. Im Inneren hingegen offenbart sie sich. Allerdings letzten Endes nach Maßgabe der Szenografie, in einer Perspektive von oben, die sich zwar szenisch relativiert, dies aber vorsieht. Derart ist das Äußere auf das Innere bezogen. Auf den Etagen der Direktion erweist sich die Darstellung der Metropole auf der Höhe der Zeit, sogar visionär.<sup>9</sup> Ihre Bilder zeigen, dass ihre Zukunft auf Geschwindigkeit und Beschleunigung programmiert ist, auf Information und Austausch. Was den Oberflächen nicht anzusehen ist: irgendwo muss die notwendige Energie bereit

<sup>8</sup> Dieser Spiegelungseffekt – auf gleicher Höhe – ist zum Beispiel deutlicher zu beobachten in der Visualisierung Walt Disneys *Experimental Prototype Community of Tomorrow, or EPCOT – Community Projekt für Florida*. Siehe [http://paleo-future.blogspot.com/2007\\_04\\_01\\_archive.html](http://paleo-future.blogspot.com/2007_04_01_archive.html). (Zugriff 11.2011) In dieser Art auch schon in Erastus Salisbury Fields Darstellung aus dem Jahr 1876: *Historisches Monument der Amerikanischen Republik*. Eine Selbstdarstellung der demokratischen Stadt! (Museum of Fine Arts, Springfield, Mass.).

<sup>9</sup> „In einer phantastischen Stadt Metropolis, gefügt aus Zukunftstürmen und Zukunftsstraßen, leben die Arbeiter unter der Erde“... (Fred Hildenbrandt: *Metropolis*. Rezension Berliner Tageblatt 11.01. 1927, <http://www.filmhistoriker.de/films/metropolis.htm>; (Zugriff 8.2011)).

gestellt, müssen die passenden Technologien und Techniken entwickelt werden. So nahe liegend dieser Schluss, so wenig bekannt indessen sind dem normalen Menschenverstand die genauen Kausalitäten. *Metropolis* macht uns schlau. Die Energien stammen aus dem Inneren; sie verweisen auf die Inszenierungsma schine und ihre Geheimnisse. Auch dienen sie keineswegs allein der Darstellung nach außen, sondern ebenso der Strukturierung der Stadt selbst, ihrer Möglichkeit, sich ereignishaft zu entfalten. Lauter Geschichten. Die Kommunikation zwischen den Instanzen im Inneren nutzt durchaus auch schon neueste Medien; sie schicken sich an, die angestammten Rechte des Umgangs in leiblicher Präsenz zu überformen und das Szenische selbst zu prägen. Die Gesamtinszenierung der Szenografie indes enteignet die Szenen zu einem zum Ganzen verbundenen Werk, das trotz aller Einzelgeschichten ‚von oben‘ dirigiert wird, dieses Geheimnis aber verschwinden machen soll. Die unterschiedlichsten narrativen Stränge vermitteln die Botschaft ‚untergründig‘, ‚im Innern‘, und modulieren sie; Geschichten von Vätern und Söhnen, Müttern und Söhnen, Männern und Frauen, Eltern und Kindern, Kapital und Arbeit, Ökonomie und Kunst, Technik und Religion, Information und Energie, von Hirn, Herz und Hand, von Hell und Dunkel, bunt und eintönig, schnell und langsam... Die modernen Apparate dienen der Verständigung wie der Information auch nach innen, freilich einseitig und derart als Instrumente der Kontrolle und der Überwachung, hinein in die Tiefe der Stadt gerichtet, sie detektierend. Zuallererst, um das Funktionieren der Großen Maschine zu überwachen, von dem das Leben der Stadt abhängt.

Die Technologie der Maschine weist die Metropole als Stadt im Umbruch aus, auch ohne Rebellion oder Unfall. Die Produktivkräfte genügen den Produktionsverhältnissen nicht mehr. Das Regiment der Metropolis ist dabei, sich elektrisch informationell zu revolutionieren, während ihre Versorgung noch abhängig ist von der Energetik einer schwindenden Welt. Soziale Konflikte, Konflikte der Verständigung sind zu befürchten. Historisch erscheint diese Stadt als Noch-Industriestadt. Doch schaut man aus ihr heraus, spiegelt sich in den Medienfassaden die Global City. Was ihren Grund ausmacht, ist von hier auf den ersten Blick nicht zu ermitteln, auf einen zweiten, aus anderer Perspektive, allerdings sehr wohl. Dass der Blick aus dem Turm, rundum, nur die Höhe zeigt und von daher kein Leben am Grund ersichtlich ist, entspricht der Arbeitsteilung von Dramaturgie, Szenografie und Regie auf der einen, Narration, Auflösung und Szenifikation auf der anderen Seite. Das Geschehen am Boden wird in Szenen des Plots entfaltet. Hier erfahren wir von dem, was Sache ist. Dahinter verbirgt sich die Strategie einer Szenografie, die ihre Macht als reales Geschehen und legitimiert durch Herkunft inszeniert. Deshalb dürfen derartige Szenen dem auf sich selbst gerichteten Blick der Szenografie aus der Höhe nach draußen nicht begegnen. Tatsächlich können wir auch nur erschließen, dass wir uns topo-

grafisch auf solchem Grund befinden, nicht an den Fundamenten oder an den Wurzeln, sondern auf ebener Erde. Ohnehin eine relative Lage. Fritz Lang bietet uns drei Szenarien am Boden und folglich, wenn nicht ganz außerhalb, in der Vorstadt, im Schatten der Türme und Verkehrstrassen. Wir begegnen der Hütte des Künstlers und Erfinders und der Kathedrale, deren isoliertes Bild als ganz eigene Stadt aus Stein erscheint – wenngleich kein Himmlisches Jerusalem; dies müssen wir in den Türmen rundum imaginieren. Im Unterschied zur Heimstadt des Künstler-Efinders, der über okkulte Mächte gebietet, liegt die Zentrale der magischen Vermittlung von Hirn und Hand nicht im Schatten der Türme. Es handelt sich um zwei eigenständige – um nicht zu sagen bodenständige – Eingänge in das Innere der Metropole, die auch nur aus dem Geschehen drinnen zu entschlüsseln sind. Ganz wie der dritte Zugang über eine externe Heterotopie: das Stadion. Kunst, Religion, Sport, welche Vision der medialen Qualitäten weltweiter Urbanisierung und ihrer Ereigniskultur.

Genie und Wahnsinn des Erfinders führen nur scheinbar über Wissenschaft, naheliegender über Meta-Physik in die Tiefe der Stadt. An den Fundamenten der Metropole, in den Katakomben noch unter den Residuen der Arbeit, stoßen wir auf ihre Wurzeln: das Heilige. Gleicherweise wird es beglaubigt von der Heiligen Jungfrau wie der babylonischen Hure, zwei Rollen ein und derselben Person. Der Weg der beiden Marien in die Tiefe und wieder zurück an die Oberfläche verbindet die mittelalterlich anmutende Hütte des Magiers Rotwang mit dem profanisierten Tempel, vor dessen Portal beide Figuren ihr Schicksal finden, Scheiterhaufen und Glaubensglück. Der Weg des „anonymen Mädchens“ Maria, das vor unseren Augen gleicherweise eine Persönlichkeitsspaltung wie eine Spiegelung erlebt, zwei Verdopplungen gewisserweise, erschließt dem Zuschauer die Stadt im Inneren und in ihrer ganzen Tiefe. Es sind Effekte, derer die Szenografie generell mächtig ist. „Maria“ ist hier der Name des Mediums. Seine erste Message bestätigt: Die Stadt ist eine Sache des Glaubens, der Imagination und der Halluzination. Schließlich werden Marias und Rotwangs Pfade von Freder gekreuzt. Er gilt als der Erste unter den „Söhnen“. Sie belagern die extravaganten Amüseretagen der Stadt, die *cultura hortorum*, und dominieren die nicht fern liegenden Stätten des Körperfults, die nicht weniger Medieninteresse verdienen wie die Fassaden. Der Ertüchtigung der Söhne im Sport korrespondiert als militärische Formierung der Arbeit, wie sie sich noch am vermeintlich gütlichen Ende von *Metropolis* in den Szenen vor der Kathedrale präsentiert, in denen sich alle Protagonisten zusammenfinden, tot oder lebendig.

Die Große Maschine fungiert nicht nur als ökonomischer Index. Als energetische Quelle und Lebensspenderin der Stadt ist sie zugleich Zeichen einer bestimmten Gesamtdarstellung, einer Selbstinszenierung. Die Selbstinszenierung tritt so in Konkurrenz zur ‚Inszenierung von oben‘. In theoretischer Betrachtung konkurrieren Inszenierung qua Szenografie und Inszenierung qua Szenifikati-

on.<sup>10</sup> In den Szenarien des Plots ist die Maschine geeignet, unterschiedlichen Schichten von Historie und Mythos, Realität, Imagination und Halluzination, die disparaten Gegenstände mit den Handlungen und Ereignissen zu verlinken. Die Maschine ist ein Medium wie Maria, deren Aufgabe ausdrücklich darin besteht, die Vermittlung zu betreiben, weniger mit konkreten Aufgaben zwischen Hirn und Hand, wie es oberflächlich scheint, als überhaupt, um ein Dazwischen zu etablieren, die Stadt als Ort der Vermittlung, als Medialität zu besetzen.<sup>11</sup> Daraus röhrt ihre diesbezügliche Rolle als Vorläuferin. Sie wartet auf ein neues Medium und verheißt eine neue Mediatisierung, die im Narrativ überzeugenderweise die neue Generation der Direktion, Freder, der Sohn des Joh Fredersen, übernehmen soll. Joh Fredersens, dessen zukunftuntaugliche Industrie Tausende Arbeiterkinder der Gefahr zu ertrinken ausgesetzt hat.

In der Topografie der Senkrechten, die an den aufrechten Gang, die menschliche Gestalt erinnert, befindet sich die Maschine wohl in der Tiefe, aber doch auch im Zentrum, in der Herzgegend. Die sie bedienen und warten, arbeiten auf der Höhe ihrer produktiven Kraft, wohnen und leben indes auf einer elementareren Ebene des Städtischen, freilich noch über den Katakomben der Verheißung, zu denen sie hinabpilgern. Das Hirn der Szenografie, so die Geschichte über die Prioritäten von Dramaturgie und Narrativ in *Metropolis*, vermag sich in der Konkurrenz nur unter Schwierigkeiten durchzusetzen, nicht zuletzt aufgrund informationeller und kommunikativer Schwierigkeiten im System. Die „Herzmaschine“ wiederum arbeitet einem GAU entgegen. Wir erleben die Urbanität in der Krise. Doch ist dies nur die Beleuchtung eines einzelnen Drehbuchs. Die Szenografieverantwortung wechselt gerade von den Ingenieuren zu den Entertainmentprofis. Fragt man nach der Heimstatt der Kultur in der Metropole, findet man sie, abgesehen von den Orten des Mittlerkultes an den Fundamenten der Stadt, in den „Gärten der Söhne“ und in der „mondänen Lebewelt des Yoshiwara“. Man wird man sich die räumliche Verteilung in dem großen Zylinder der Stadt so vorstellen, dass weit oben „im Licht“, doch unter den Direktions- und Managementetagen, Balkone herausragen, die dem Spiel und Vergnügen vorbehalten sind. Gedacht sind diese Räumlichkeiten für die „Söhne der Herren“. Hier haben sie „ihren Klub und ihre Gärten, Gespielinnen werden ihnen dressiert“.<sup>12</sup> Vermittelt über diese internen Medieninstitute nimmt der Wandel der Metropole seinen Fortgang. Hier werden die neuen Stücke auf

<sup>10</sup> Wobei die medientheoretische Bewertung eines Films – Langs *Metropolis* – keinen Zweifel daran lassen kann, dass die Szenifikation der Szenografie unterworfen ist. Für die Rezeption, den Umgang mit *Metropolis*, gilt dies nur bedingt.

<sup>11</sup> „Der Schriftsteller, der den Film lieben lernte, [...] liebt ihn noch jetzt und liebt ihn trotzdem und liebt ihn gerade und außerdem und läßt ihn nicht im Stich. Er weiß, daß er ihn verteidigen muß, [...], weil zum Beispiel dieser Mittler im Grunde gar nichts tut, als hinundherrennen“; Hildenbrandt, *Metropolis*, a.a.O.

<sup>12</sup> Ebd.

den Spielplan gesetzt. Die „gute Maria“, die diesen Wandel betreibt, begegnet hier oben im Garten dem, den sie ganz unten den Sklaven der Arbeit als neuen Heiland verkündet. Die „böse Maria“ trifft hier oben, im Kunstlicht der Berliner Club- und Barszene, auf die *Jeunesse Dorée*. Dass sie sich demnächst ebenfalls auf eine verträglichere Variante der Regieführung verpflichten lassen sollte, scheint unwahrscheinlich. Doch gibt es auch hier im Innern keinen anderen Ausblick als den einer Spiegelung. Gewaltanwendung und verträglicher Umgang gehören beide zum Spiel. Auf diese Weise erweist sich die Ausstattung der Kultur als bedeutsamer Katalysator des städtischen Verkehrs. Die Kultur beherbergt die überlebensfähigen Medienmaschinen.

Verfolgt man den Weg der beiden Mariengestalten im Detail, legen sie einen Pfad durch die Stadt, der vom gegenwärtigen Boden der magischen Praktiken zu den Fundamenten des Kults und der Liturgie hinab geht, von dort aus, veranlasst durch die Krise von Technologie und Ökonomie, nach oben und, nachdem sich die alte Magie mit den avanciertesten Formen der Vergesellschaftung kultureller Identität verbunden hat, zurück zum ursprünglichen Ausgangspunkt führt. Eine ganze Runde im Prozess der Urbanisierung ist dargestellt und vollendet. In vergleichbarer Weise beschreibt Freder diese Bewegung. Nach der Begegnung in den Gärten nimmt auch er den Weg in die Tiefe, teilt heilandgerecht das Los der Maschinensklaven und drängt, nachdem er von der scheinbaren Revolte (die ausgerechnet die gute Maria, die nichts anderes tut, als zum Aufschub der Vermittlung zu animieren, anführen soll) erfahren hat, derart geläutert zur Reform der Verhältnisse. Nur eine Weile kann er gehindert werden, den Stab zu übernehmen. Mediälität und Medien gehen mit in eine nächste Runde der Inszenierung. Sie wechseln lediglich ihre Gestalt. Ihre Botschaften bestehen weiterhin darauf, diese Entwicklung als tatsächlichen Fortschritt zu propagieren, als reale Entwicklung zu größerer Effektivität, auch weniger Gewaltsamkeit in der Durchsetzung zusehends urbaneren Zusammenlebens.

Ein Blick auf die mit solcher Zukunft zugleich thematisierte Vergangenheit lässt daran zweifeln. Der aktuelle Kult greift weit in den Mythos zurück, der von Zukunft der Türme berichtet. Von hier aus betrachtet scheint die Zukunft besiegt. Kaum kann es verwundern, dass die Zwangsobsessionen der Gotteskrieger, die die Medienbilder solcher Inszenierung für realitätsgerechte Erlebnisse nehmen, dem Mythos des Turmbaus huldigen. *Metropolis* tut es auch; allemal da so die Schuldfrage ein für alle Mal erledigt, delegiert werden kann. Turmbau, Urbanität bedeutet Hybris.<sup>13</sup> Ein gewichtiges *Quid pro quo*. Statt die Hybris der Perspektive, nach Serlio also der „Szenographie“ und der aus solcher Perspektive gerechtfertigten Ansichten und Entscheidungen, zu thematisieren, werden die Bilder, die sich aus dem Blickwinkel des Perspektivs bieten, für bare Münze

<sup>13</sup> Zu weiteren relevanten Ebenen und Achsen der Topografie und Topologie der Stadt siehe den Beitrag von Christoph Weismüller in diesem Band.



Abb.3  
*Stadt im Umbruch.*  
 New York, nach dem 11.  
 September.

genommen und als solche beurteilt; nur um auf demselben Weg mit anderen Bildern aus anderer Perspektive konfrontiert und verurteilt zu werden. Die babylonischen Architekten und Bauherren haben ihr Bestes getan. Die Krise war eine Krise der Kommunikation, die mit den Produktionsverhältnissen nicht Schritt halten konnte. In anderen Fällen schickt der Herr in solch kritischen Situationen seine Engel. Sie sorgen für Verständigung und Rettung. Michel Serres hat uns erklärt, dass es sich bei Engeln um Boten, Vermittler, mithin Medien handelt.<sup>14</sup> Nicht anderes erzählt Fritz Lang mit seiner *Metropolis*. Historisch, das heißt in den Imaginationen der Erinnerung einer Vergangenheit, erfolgt der Einsturz und traumatisiert die Memorialität selbst – in weitaus den meisten Fällen eine Darstellung also. Dies gilt als Bedingung, die Affekte der Betroffenen in entsprechendem Sinne *realiter* modulieren zu können.<sup>15</sup> Szenografisch inszenatorisch gehört zur Affektmodulation das Spiel mit den Alternativen, mit der Skala der Möglichkeiten. Der Turm zu Babel stürzt ein und verschüttet alles unter sich, was lebt. Von der Metropole Langs wissen wir nicht, was aus Turm und Türmen wird. Die letzte Szene stellt an ihre Stelle – gleicherweise heuchlerisch wie verräterisch – die säkularisierte Kathedrale, vor der die Arbeitermassen, wenn nicht

<sup>14</sup> Engel sind es nämlich, die nach Serres für die Globalisierung des Urbanen durch universale Medialisierung einstehen müssten, eine „Welt, die zugleich durchmischt, lodern, streng, hermetisch, panisch, heiter und offen ist“; ebenso „für eine Philosophie der Kommunikation, die von netzförmigen Systemen und Störfaktoren durchzogen ist und zu ihrer Begründung einer Theorie der Mannigfaltigkeiten, des Chaos, des Lärms und des Rauschens bedarf“. Michel Serres: *Die Legende der Engel*. Frankfurt am Main (Insel) 1995.

<sup>15</sup> Siehe dazu exemplarisch die Analyse Brian Massumis zur Angstromulation der New Yorker in der Folge der Anschläge des 11. Septembers über die einschlägigen „Ereignis-Medien“, allen voran das Fernsehen. *Angst (sagte die Farbskala)*, in: Brian Massumi: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*. Berlin (Merve) 2010, S.105-130.

im Tumult, dann in Reih und Glied antreten. Die „M-Maschine“, das Herz der Lang'schen *Metropolis*, erweist sich als Moloch, dem die Kinder der Armen geopfert werden. Ein Hinweis auf die zukünftige Entwicklung der Technologie, die nicht mehr auf solche Ressourcen setzen muss. Die einschlägigen Szenen zeigen, dass es nicht die Herrschenden sind, die solches Unglück verschulden, sondern die Betroffenen selbst – auch wenn sie in Langs Inszenierung nicht wie im Mythos von Baal ihre Kinder verbrennen, sondern ersaufen lassen. Freilich, sie wurden vom Bösen verführt zum Aufstand gegen die Maschine; doch vermochten sie die Mittlerworte der guten Maria von der Agitation der bösen Maria nicht zu unterscheiden. Aber wer kann das schon? Ganz konsequent bleibt es den Engeln überlassen, die Kinder nach oben zu führen. Wenn auch nur auf den Boden der Tatsachen. Rettung gibt es immer nur medienvermittelt.

Der Moloch, die M-Maschine ist selbstverständlich schuldlos, trotz ihres monströsen Aussehens. Sie hätte sich vielleicht, ohne den Anschlag des Mobs, durchaus konvertieren, technologisch und technisch anpassen lassen. Groth, der untadelige „Meister der Herzmaschine“ und ihr Verteidiger – der neben Brigitte Helm höchst gelobte Götz George –, verkörpert das beispielhafte Verhalten eines stets dienst- und opferbereiten, pflichtergebenen Anwenders. Die Große Hure Babylon der Geheimen Offenbarung erweist sich als mehrfache Obsession, des besonderen Narrativs wie der Szenografie. In ihrer Figur erscheinen nicht nur die zu Filmbildern entwickelten Halluzinationen der Apokalypse mit Shelly'schen Szenen Frankenstein'scher Experimente und Maschinenmensch-Phantasien der Science Fiction collagiert. Ebenso fließen Männerphantasien ein, in denen Hel (das Wunschobjekt des einen, Ehefrau eines zweiten und Mutter eines Dritten) von Frankenstein als humanoider Robot konstruiert und zu zum Leben einer allseits begehrten Mata Hari erweckt wird, derweil das Bild der Göttin als Statue im Heiligtum der Stadt Verehrung genießt, ein Palladium. Hel ist die Verbor-



Abb.4  
„Jede Epoche träumt von einer schöneren Welt“ –  
*Robotic-Angel*.  
Nach der Comic-Vorlage  
METROPOLIS von  
Osamu Tezuka, Japan 2001,  
107 min, 35 mm, Farbe,  
Deutschef assung,  
Regie: Rintaro  
(ShigeyukiH ayashi),  
Drehbuch:  
Katsuhiro Otomo.

gene, die sich Verbergende, und so die Verbergende, die unsichtbar Machende, eine wahre Patronin des MediaLEN. Für Federsen verkörpert sie die Mutterstadt, die *Metro-Polis*; für Rotwang – wie für Freder, der als Engel allerdings den Inzest wittert und sich vorerst an die wohltätige Doppelgängerin der wiedergeborenen Mutter, die Mutter Maria hält – eine ihrer medialen Zukünfte, ihrer technischen oder sozialen Zukünfte. Dass dort die Zukunft der Rotwang'schen Träume ausgeschlossen sein sollte, nur deshalb, weil ein genialer Erfinder vom Dach fällt und ein Prototyp des Robotzeitalters verbrennt, wäre alles andere als eine überzeugende Inszenierung. Doch nur vom theoretischen, vom szenologischen Standpunkt aus gesehen.

Alle historischen Konstrukte, alle mythologischen Genealogien der Metropole führen in die Gegenwart ihrer Inszenierung, sei es der Szenografie, sei es der Szenifikation, ganz wie Lefèvre diagnostiziert. Nichts, allerdings, weist darauf hin, dass die angeblich der Vergangenheit angehörigen Geschichten nicht auch zukünftig der Ausdehnung des Urbanen zur Verfügung stünden. Der Handschlag der Schlusszene erfolgt über das Autodafé hinweg. Die Vergangenheit ist wie die Zukunft die Gegenwart. Allerdings gehört es, wie bemerkt, zur besonderen Kunst der Inszenierung, zum gegebenen Zeitpunkt verschwinden zu machen. Und erklärlich ist, dass der *Metropolis*-Kritiker Hildenbrandt, nachdem er die Vorstellung verlassen hatte, die Macht der Verführung der Szenografie und die Potenzen ihrer transmedialen Weiterungen verspürte. Denn, so war andernfalls zu lesen,

das alles kann dem Schriftsteller einige noch nicht gehörte Klänge nicht übertönen,  
einige noch nicht gesehene Farben nicht verwischen, er hört den unsterblichen Ton eines



Abb.5  
Fritz Lang: *Metropolis*.  
Schlusszene.

Märchens unwiderlegbar musizieren [...], und dieses Märchen sieht er übertragen in eine andere Sprache und Musik, in die schnelle und harte Sprache dieser und einer kommenden Zeit, in die tobende und blitzende Legende von Maschinen und Schaltbretern, in die jähre und herbe Sage vom Verfall des Menschen an Akkumulatoren, Wechselströme und Turbinen. Das geht in wunderbaren Bildern vorüber, das ist mehr als Trick und Einfall, das ist nicht aus dem kalten Handgelenk. Und das ist von einem gemacht, der es nicht nur kann, sondern der es hat. Ob also die Arbeiter einmal so hausen werden oder nicht, ob der künstliche Mensch ein alter Trick ist oder ein neuer, ob die Maschinen technisch erklärbar sind oder nicht, ob die wunderbar geschauten Perspektiven einer Zukunftsstadt so werden oder anders, ob dieses oder jenes ja oder nein, wie herrlich bleibt das Märchen.<sup>16</sup>

## 2. PROSPEKT DER LESARTEN

In den meisten der Beiträge zu städtischen Inszenierungen geht es um andere Gesten als Handreichungen und Versöhnnungen und um andere Blicke als die Hybris der Höhe. Unter dem *transversalen* Prospekt – dem ‚Durchblick‘ der Ereignisse der RUHR.2010 zu ihren *Bedeutungen* – ist festzustellen, dass die Autoren gegen eine Kommerzialisierung der Stadt, ihrer monologischen Narrative und Zwangsuniversalisierung votieren. Stattdessen wird eine, nicht nur für künstlerische Aktionen bestimmende, dialogische Auffassung in der Ökonomie der Selbst- und Fremddarstellung der Stadt und ihrer Bewohner angeregt. In Bezug auf die eher philosophischen Essays wird gefordert, dass nicht eine Dialektik von *gesellschaftlicher* Offenheit und *gemeinschaftlicher* Bindung sondern eine ökologische Balance mit wechselnden Bedeutungen Urbanität strukturiert.

Eine ‚ökologische Soziologie‘ soll, und hierzu dient der szenografische Aspekt einer Initiation atmosphärischer Setzung (u.a. Fromm), in einer dritten Perspektive, den szenografischen Akt der *Wahl einer ‚Lesart‘ der Stadt* mitbedenken, insofern die Stadt ihre Vitalität durch Möglichkeitsperspektiven (Verführungen, Entfremdungen, Findungen) erhält. Damit werden Images und Mythen des Urbanen nicht als dispositive Tauschmasse erfasst, denn die Möglichkeit Steine/Architektur umzustellen ist seltener, als Besucher, Akteure und Aktionen/Ereignisse, respektive ihre Strategen und Planer zu täuschen. Unter dem Ansatz des strategisch inszenierten Rollentauschs (Scorzins ‚Relationale Szenografie‘) wird ein metamorphotischer und anamorphotischer ‚Anarchismus‘ der Stadt zugleich in Balance von Dynamik, Statik und Transformation gehalten.

Die ‚Unbeherrschbarkeit der Metropole‘ macht gleichwohl auch ihren oft expansiven Freiheitsdrang aus: den ihrer Bewohner, Agglomerationen und Planungsperspektiven (Eisinger). Der Planbarkeit der Stadt soll die konservativ verwaltende Statik genommen werden, die in väterlicher Hoheit meint die Setzungsinitiativen über den mütterlichen Grund der *Metro-Pole* innehaben

<sup>16</sup> Hildenbrandt, *Metropolis*, a.a.O.

zu können. Planbarkeit heißt jetzt, das strategische Feld der Freiheit als Agora, Forum, Platz, Park, Boulevard oder Fest bewusst für ‚anarchische‘ Momente und Gruppen vorausschauend bereitzustellen. Dabei geht es nicht nur um Entfesselung der Räume, wie in Langs *Metropolis*, sondern um Zeitdispositionen und Bedeutungswandel, damit die Ereignisse nicht als unverbundene im Individuellen zerfallen: Dann privatiert die Stadt – als Schlafstadt, der das urbane Leben entzogen ist. Es müsste also der Ökonomie der Stadt eine ‚Ökologie der Gemeinschaft und Bedeutungen‘ als szenologisches Konzept geschrieben werden. Zumaldest für die diskurstheoretische Ebene war die RUHR.2010 ein Glücksfall, weil als Monolog, Dialog und ‚Tetralog‘ alle urbanen Ereignisformen fokussiert, gleichzeitig und zum Teil widerstreitend als Prospekt sich darboten. Wie diese ‚suburbane‘ These in den einzelnen Beiträgen aufgegriffen wurde, macht eine – subjektive – Lektüreübersicht deutlich.

Unter dem Gesichtspunkt einer Bewertung der RUHR.2010 beschäftigt sich ACHIM PROSSEK vom Standpunkt des Urbanisten mit dem Phänomen der Kulturhauptstadt. Als intimer Kenner der Forschungen um die Metropolregion Ruhr wagt er einen nicht nur auf das Jahr 2010 festgelegten, kritischen Blick über die Planungszeiträume seit der Internationalen Bauausstellung Emscher Park (IBA, 1989-1999). Ihn interessiert der Imagefaktor einer Region, die sich mit dem Event RUHR.2010 das Ziel gesetzt hat, sich vom altindustriellen Standort („Ruhrgebiet“) wegzbewegen und als lebendiger ‚Metropole Ruhr‘ wahrgenommen zu werden. Inszenierung als Metamorphose der Bedeutung – wie geht das? Ob die Inszenierungsformen des Kulturhauptstadtyahres dem alten Klischee oder dem neuen Ideal gedient haben, untersucht Prosssek sowohl begriffspezifisch wie auch an ausgewählten Inszenierungen, die als ‚Magnete‘ des Umfelds wie als ‚Möglichkeitsräume‘ wirken konnten. Dabei ist eben nicht entschieden, ob eine Inszenierung die Metropole oder die Metropole die Inszenierung hervorbringt, oder ob gar unter dem vereinigenden Begriff ‚Metropole‘ etwas ganz anderes gemeint war als der veraltete Gedanke der *Initiierung einer Ganzheit* – aus monologisch merkantilem Zwang.

Aus einer kunstästhetischen Perspektive untersucht PAMELA C. SCORZIN einige herausragende, unter dem Label der RUHR.2010 organisierte Kunstaktionen. Ihr geht es um die Darstellung einer Risikobereitschaft, die gegen den Sicherheitsmodus (siehe Prossek und Weismüller) der Veranstaltungen sich eine subversive Strategie im Sinne *Relationaler Szenografie* erlaubt. Wie ist der risikante Prozess der Identitätsstiftung über den Prozess der Bilderstehung und des Erinnerungsbildes einzubringen in eine Transformation von Gemeinschaft, die die Wandlungsfähigkeit einer Metropole an ihrem Sicherheitsbedürfnis, nicht nur der Menschen, sondern der Durchplanbarkeit der Aktionen bemisst? Die

Einbringung einer „Non-Ästhetik“ und eines „kreativen Risikos“ kann, nach Bourriauds Begriff einer *relationellen Ästhetik*, als *Relationale Szenografie* erklärt werden. Darunter versteht Scorzini Offenheit für eine partizipative Strategie, in der die Konstellationen von Besucher, Akteur, Regisseur (Szenograf) zeitweilig wechseln oder sogar offenbleiben können und somit Autorschaft nicht monologisch, nicht dialogisch, sondern kommunikativ ausspielen. Die dabei auftretenden „Verwirrungen“ führen zu der Wandlungs- und Selbstreflexionsfähigkeit, die dem Gedanken einer metropolitanen Kommunikation unterstellt wird und die dennoch unter der Bereitstellung eines szenografischen „Weltenraums“, einer atmosphärischen Situativität, nicht ins Beliebige abdriftet. Wie solche Markierungen und Demarkierungen der künstlerischen Strategie auch auf der RUHR.2010 plaziert werden konnten, die im Kontrast zu den gängigen Massenveranstaltungen – nicht als deren Ersatz – zu fungieren haben, dafür gibt Scorzins Beitrag eingängige Beispiele.

Einer der Szenografen, die direkt und mit einem Highlight – der komplexen LED-Großflächenbespielung des Dortmunder U – in die RUHR.2010 involviert war, ADOLF WINKELMANN, hat mit seinen *Fliegenden Bildern* ein ‚Leuchtturmprojekt‘ über das Jahr 2010 hinausgeführt. Die *Fliegenden Bilder* versteht er nicht als aufgepepptes Metropolenkino unter neuer Beamer- und LED-Technik, sondern er versucht mit eigenständigen Formaten und Bewegungsmustern, die immer auch ikonisch geerdet sind, eine andere Art der offenen und unterschweligen (stummen) öffentlichen Aufmerksamkeit zu dirigieren. Sein Beitrag in diesem Band kann denn auch nicht anders als ironisch auf die ‚Leuchtturmprojekte‘ der RUHR.2010 verweisen, um seine eigene, reale Leuchtturmfunktion immer wieder in Frage zu stellen. Die Zeugnisse des Dortmunder U, die Winkelmann historisiert, sind ein Satirespiegel auf die Großmannssucht mancher Metropolen-Szenografen und ihrer Sinngebungsoffensiven. Die Winkelmannschen Bildexperimente und die flanierenden Betrachter innerhalb und außerhalb des U, die einen Blick *riskieren*, dekonstruieren so – babylonisch – beständig und laufend die Bilderwartungen städtischer Mythen, Informations- und Lenkungszwänge.

RALF BOHN antwortet auf die frühromantische Strategie der Selbstironisierung mit einem Verweis auf das historische Konzept, das hinter der von Winkelmann gewählten Metapher des ‚Glöckners vom U‘ steht. Eine lange architektonische und ästhetische Tradition des Turmbaus und seiner Funktion sowohl als Zeitmaschine (Uhrturm), die in der Lage ist, Gesellschaft zur Gemeinschaft zu takten, fundiert sich nicht im Argument des Hochhausbaues aufgrund von Platzmangel. In der Taktung ist stets die gegen die Kirchturmuhren gerichtete Strategie der Verweise auf die Begrenztheit der Zeit sichtbar, ebenso wie die gegen sie gerichtete

Ranküne, der reinen, todesdrohenden Zeit, eine qualitative, szenische Zeit entgegenzusetzen. Das haben die Figuren- und Glockenspiele der Rathäusertürme, die gegen die tickenden drehenden Zeiger agieren, den astronomischen Uhren voraus. In der Tradition der *Szenifikation der Zeit*, die mit Wind und Wetter, den Jahres- und Tageszeiten spielt, steht auch der von Winckelmann programmierte Ereignisablauf. Dahinter steht die These, dass Rationalität nicht objektiv schicksalhafter Progression, wie z.B. dem technischen Fortschritt, sich anzudienen hat. Dieser Progress muss beständig an der szenischen Atmosphäre mit Bedeutung aufgeladener Situationen gebrochen werden, um ‚Hochtechnologie‘ beispielsweise überhaupt noch operativ – d.h. durch Design vermittelt, konsumierbar zu machen. Eine *Logik der Szenifikation* muss aus diesen Gründen sich vom Primat des ästhetischen Diskurses befreien und in den soziologischen, politischen und philosophischen eintreten.

Zum Thema der Lichtprojektionen und der Verwandlung der Stadt als einer Metropole, ‚die niemals schläft‘, geben DENNIS KÖHLER und MANFRED WALZ einen Befund ab, der sich nicht nur auf den Schwerpunkt der Lichtinszenierung innerhalb des Programms der RUHR.2010 bezieht. Großstädte als „Laboratorien der Moderne“ starten mittels Lichtinstallation – und die beginnt bei der Einführung des Gaslichts – den Versuch, das Wahrnehmungsbild von Naturvorbildern unabhängig zu machen. Die Folgen für den Rhythmus einer Stadt sind gravierend, zuerst in der Beleuchtungsfunktion, dann in der ästhetischen, schließlich in der sozialen. Dabei gilt es, die Unterscheidung zwischen punktförmigem Licht, dass spezifischen Einzelinteressen dient, und einer Gesamtbeleuchtung, die bewusst den Stadtraum gliedert, respektive ästhetische Schwerpunkte setzt, einzuführen. Damit aber wird auch die Unterscheidung von öffentlicher und privater Sphäre im nächtlichen Stadtraum problematisiert und planbar gemacht.

Insbesondere schließen Köhler und Walz die Frage ein, ob denn nicht auch die Architektur ihre Nachtseite als gestaltete zur Schau stellen kann. Die notwendigen technischen und ökologischen Innovationen seien mit den neuen modulierbaren Lichtquellen und Leuchtmitteln gemacht. Es gilt hinsichtlich dieser neuen Gestaltungsmöglichkeiten die Differenzierung von Lichtarchitekt, Lichtdesigner und Lichtzenografen auszuloten und das Planungswesen dahingehend zu strukturieren.

Auch HOLGER MADER, ALEXANDER STUBLIĆ und HEIKE WIERMANN agieren im Umfeld urbaner Licht-, Video- und Tonproduktion und stellen in ihrem Beitrag eigene, weltweit installierte Projekte vor, die die aktuellen Trends der licht- und bildprojektiven Stadtgestaltung in teilweise komplexe, mobile, simulative und dissimulative Formen überführen. Dabei legen sie ihren Schwerpunkt auf die Übergangszonen Innen-Außen. In dem Projekt der Galerie HBK Saar oder des

Schaufensterraums von der Linden in Mühlheim oder der Flowing Space, Stadhalle Mühlheim, werden solche Trennungen thematisiert, irritiert und überwunden.

Gerade durch die relationalen Inszenierungen der Raumdurchdringung, des Zwielichtes und der Auflösung von Lichtraum und Architekturraum, gewinnen die künstlerischen Aktionen einen Reiz, der der Funktion des Lichtes eine neue Dimension abgewinnt, nämlich die, Räume nicht in hell und dunkel zu unterscheiden, sondern sie choreografisch – insbesondere dann, wenn auch Videoprojektionen eingesetzt werden – als dynamische Bildwelten zu semantisieren und zu inszenieren.

Mit der Darstellung von ökonomischer und kultureller Durchdringung der Stadt beginnt BERNADETTE FÜLSCHER ihren Beitrag. Dabei geht sie von einer Elementbestimmung urbaner Inszenierung in Architektur, Design und Kunst aus. Da sich ‚Elemente‘ in der Inszenierung verändern und somit – nach Baudrillard – auch die Realität, also die nicht inszeniert gesetzte Situativität, bedarf es einer Präzisierung des Element-, Werk- und Projektbegriffs. Wenn Realität in der Inszenierung selbst eine Umwertung ihrer Elementerfahrung erfährt, zur Simulation oder Hyperrealität wird, folgt daraus eine ‚Stadt ohne Eigenschaften‘, die sich nur noch um einen ‚Mythos‘, eine Erzählung fiktiv – wenn auch in einer gemeinschaftlichen Fiktion – bestimmen lassen kann.

Wie ist ein ‚Archiv der Kunststadt‘ möglich? Die Stadien der Destabilisierung der Realität als Elementarität sind: Effekt (Präsentation), Image/Story (Umformung), Simulation (Bedeutungs-/Lageveränderung) und Konstruktion ohne Vorbild. Wie die Entwicklung einer Transformation – von der Reproduktion bis zur Konstruktion – sich im urbanen Raum organisiert, erläutert Fülscher an Projekten der Schweizerischen Landesausstellung *Expo.02* und an Inszenierungsobjekten der Stadt Zürich, ausgehend vom Ornament bis zur Großplastik und Architektur. Dabei bleibt offen, ob es eine geplante Kunststadt, im Gegensatz zur Künstlichkeit der Stadt und zur ‚Natürlichkeit‘ ihres Außenraumes, geben kann. Die Aufrechterhaltung einer Fiktivität als gemeinschaftsstiftende Ganzheit bleibt – bei aller Elementarität, die häufig nur durch Autorschaft und Werkzuschreibung begünstigt ist – die wichtigste Aufgabe der Durchdringung von Kultur und Ökonomie.

Nach der Zürcher Perpektive widmet sich EBERHARD SCHREMPF einer weiteren ‚Kulturstadt‘: Graz, europäische Kulturhauptstadt im Jahr 2003.<sup>17</sup> Graz war weniger mit einem Metropolenanspruch als mit dem der historischen Aufarbei-

<sup>17</sup> Vgl. Karl Stocker, Erika Thümmel: *Die Exkstase der Theorie*. Theoretische Konstruktionen und gestalterische Entscheidungen. In: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Ereignis*. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie, Szenografie & Szenologie Bd. 1, Bielefeld 2009, S.329-348.

tung beschäftigt. Im Umfeld einer der größten erhaltenen barocken Innenstädte ist insbesondere die unrühmliche Geschichte der ‚Hauptstadt der Bewegung‘, die Randlage nach dem Zweiten Weltkrieg und die Aufbruchsbewegungen nach dem Fall der Grenzen thematisiert worden. Der Aufschwung der Stadt bleibt für die Grazer ambivalent: zwischen „extremer Leidensfähigkeit“ und heiterer Aufbruchstimmung, immer im Schatten Wiens.

Im Vorfeld der Inszenierungen der Kulturhauptstadt, mit ihrer weit über Europa ausgreifenden Marketingwirkung, verordnete sich Graz eine Therapie der Befreiung, so Schrempf, die die historische Seelenlage auf die aktuale von äußerer und innerer Vergegenwärtigung heben sollte. Schrempf erläutert an konkreten Beispielen, wie dieser therapeutische Ansatz *nach* dem Kulturhauptstadtjahr als gespiegeltes Bewusstsein einer Selbst- und Fremddarstellung weiterwirkt. An den ‚Potentialen der Kreativität‘, der Universitäts-, Handels- und Touristenstadt, nicht zuletzt auch unter dem Einfluss einer sehr starken Kreativwirtschaft und dem ‚Therapieinstrument Design‘, hat Graz nach dem Jahr 2003 ganz bewusst sein neu gewonnenes Potential immer wieder in aufmerksamkeitsstarken künstlerischen oft provokativen Inszenierungen darstellen können und bietet eine Antwort auf die Frage: Was bleibt nach dem Kulturhauptstadtjahr?

Der Aufsatz von ERNEST WOLF-GAZO entführt uns aus Europa in die Metropole Kairo und in die Geschichte ihrer Entdeckung und Rezeption, insbesondere durch Maler und Literaten zu Beginn des 20. Jh., die Kairo als eine intensive Kulturstadt zu erforschen beginnen. In seiner Collage der Stadt wird man der engen Verbundenheit und der kulturellen Unterschiede und Bewertungen des Charakters der Metropole am Nil gewahr. Gleich welche Besucher die Stadt aus welchen Gründen auch immer betrat – Napoleon zur Eroberung, Sartre zur Inspektion der frühen ‚Revolution‘ Nassers –, jeder, der die Geschichte der großen Hotels an der *Gold Coast* atmete, gab der Stadt ihre europäische Note. Gleichzeitig ‚orientalisierten‘ sie ihre Ansichten über das andere Funktionieren einer Megacity. Ein Pol dieser Auseinandersetzung, das *Café Riche*, dient Wolf-Gazo als Fokus für diese Stadt, die für den Fremden weniger in bewussten Inszenierungen als durch tatsächlich erlebte oder im Schatten der langen Nachmittage erfundene Geschichten lebt. Geschichte wird zum Ort der Inszenierung. Die Revolution des *Tahrir Square* ab dem Frühjahr 2011 fügt dieser Geschichte neue Seiten hinzu – Erzählungen, die von Europa noch Wochen vorher als orientalische Märchen abgewiesen worden wären. Und trotzdem wieder der Vergleich: Ist der europäische Begriff ‚Revolution‘ angemessen für eine Metropole von mehr als 20 Mio. Einwohnern, von denen viele wohl noch nie den Tahrir-Platz betreten? – Die Frage des *Erfolgs* der Revolution, ist das nicht eine Frage aus mitteleuropäischer Perspektive, wie der Begriff der Geschichte selbst?