

Florian Lehmann

Die Utopie des Sozialen. Raum und Räumlichkeit in Bertolt Brechts und Slátan Dudows *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?*

Theater ist als performative Kunst räumlich vermittelt und kann im Aufscheinen der jeweiligen Inszenierung eine iterative, jedoch zeitlich volatile Raumutopie konstituieren (im Sinne des epischen Theaters freilich nicht ohne Brechungen), die gesellschaftliche, soziale und andere Phänomene in ihrem Scheitern oder Gelingen exemplarisch verhandelt. Bertolt Brecht hat den Zustand Berlins nach seiner Rückkehr nach Deutschland 1948 als miserabel empfunden, nicht ohne das kulturelle Potential der zerstörten und in Sektoren zerteilten Stadt zu erkennen. Mit der Gründung des Berliner Ensembles hat er seinem Bestreben, dem epischen Theater einen Proben-, Bühnen- und Spielraum zu eröffnen, eine institutionelle Form gegeben, ab 1954 sogar im eigenen Haus am Schiffbauerdamm. Dies hatte für Brecht während seiner letzten Lebensjahre in der noch jungen DDR auch eine kulturpolitische Dimension, ist das Berliner Ensemble doch Spielort nicht nur eigener, sondern auch von ihm inszenierter Stücke fremder Provenienz, die er einer marxistischen Lesart unterzog und auf die Bühne brachte – nicht immer ohne Widerstand der DDR-Obrigkeit.¹

Das Berliner Ensemble ist im Nachkriegs-Berlin eine künstlerische Raumutopie, ein Nicht-Ort, der in eine im ursprünglichen Wortsinne politische Beziehung tritt zum historischen und gewordenen ‚Draußen‘.² Will man das Verhältnis Bertolt Brechts zu Berlin seit 1948 und die Bedeutung des von ihm gegründeten Berliner Ensembles als Raumutopie angemessen verstehen, so erscheint es lohnend, einen Blick auf das Schaffen des Dramatikers vor 1933 zu werfen. Denn auch für die frühe und mittlere Schaffensperiode Brechts besteht zwischen

¹ Vgl. hierzu den Beitrag von Ralf Schnell im vorliegenden Band.

² Siehe zur marginalen Forschung zu Brecht und Utopie Kyung-Kyu Lee: *Eine vergleichende Studie: Lessings „Nathan der Weise“ und Brechts „Der kaukasische Kreidekreis“*. München 2007.

Utopie und räumlicher Figuration eine Interdependenz, sind Denk-Raum und Welt-Raum nicht unabhängig voneinander zu sehen. So sind etwa in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* der Handlungsort die Union Stock Yards, ein proletarisches Fleischpackerviertel. Besonders deutlich aber wird die Verbindung von Stadtraum und gesellschaftlicher Utopie in seinem gemeinsam mit Slátan Dudow verfassten Filmprojekt *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* von 1932³. Im Fokus dieses Aufsatzes steht daher der im Film medial produzierte ‚soziale Raum‘. Zunächst werden im Folgenden die Konzepte ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘, anschließend der Begriff ‚sozialer Raum‘ skizziert. Es folgt eine Analyse ausgewählter Filmsequenzen, insbesondere der filmischen Darstellung Berlins und der Zeltplatzsiedlung Kuhle Wampe, die ein nur vordergründig utopisches Raumprojekt repräsentiert.

Das Zeitalter des Raumes

Seit den 1980er Jahren sind ‚Raum‘ und ‚Räumlichkeit‘ Begriffe, die in Form verschiedener kulturwissenschaftlicher Denkkehren vermehrt u. a. in den Philologien und der Medienwissenschaft rezipiert werden. Der Spatial Turn und seine Verwandten Topographical und Topological Turn⁴ gelten als paradigmatische Bezeichnungen für eine „Neuorientierung an der Kategorie des Raums“,⁵ flankiert von Michel Foucaults häufig zitiertem Diktum vom „Zeitalter des Raumes“⁶ als Zuschreibung für die Gegenwart. Ob man der Vehemenz folgen muss, mit der Edward W. Soja den Vorrang des Spatial Turns, den er 1989 als Ausdruck

³ *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (D 1932; R.: Slátan Dudow; B.: Bertolt Brecht, Slátan Dudow, Ernst Ottwald; DVD: Filmedition Suhrkamp 2008).

⁴ Zur Unterscheidung der Begriffe vgl. Stephan Günzel: Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: Jörg Döring u. Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2009, S. 219-237.

⁵ Markus Schroer: Spatial Turn. In: Stephan Günzel (Hg.): *Lexikon der Raumphilosophie*. Darmstadt 2012, S. 380f., hier S. 380.

⁶ Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 317-327, hier S. 317.

beiläufig einführt,⁷ gegenüber anderen Turns verteidigt, sei dahingestellt.⁸ Die mit dem Topographical und Topological Turn als Weiterentwicklung des Raumdenkens aus dem Spatial Turn eingeführten Termini ‚Topographie‘ und ‚Topologie‘ erweisen sich jedoch in Hinblick auf den urbanen Raum in den Künsten, hier für eine Analyse filmisch-narrativer Raumkonstruktionen, als gewinnbringend.

Dabei wird im Folgenden Topographie mit Laura Frahm als Ergebnis einer Vermessung des medial Sichtbaren, d. h. des im Film gezeigten Raums verstanden.⁹ Sigrid Weigel zufolge ist Topographie zu definieren „als Schrift eines Ortes/Raums, als räumliche Metaphorik, als kartographisches Diagramm oder als Bezeichnung für eine räumliche bzw. kartographische Ordnung der Dinge“.¹⁰ In diesem Verständnis von Kultur als Text stellt sich die Frage, auf welche Weise Raum erschrieben wird, d. h. auf das filmische Medium bezogen, welche audiovisuellen Techniken und Verfahren zum Einsatz kommen. Im Gegensatz zu solch einer filmischen Topographie bezeichnet die filmische Topologie eine abstrakte und relationale Räumlichkeit, die nicht in den konkreten Bildraum übersetzbar ist.¹¹ So schreibt Stephan Günzel: „Die topologische Wende zeichnet sich dadurch aus, dass sie sich nicht dem Raum zuwendet, wie dies dem spatial turn nachgesagt wird, sondern sich vielmehr vom Raum abwendet, um Räumlichkeit in den Blick zu

⁷ Vgl. Edward W. Soja: *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Theory*. London/New York 1989.

⁸ Vgl. Edward W. Soja: New Twists on the Spatial Turn. In: Döring u. Thielmann (Hg.): *Spatial Turn*, S. 241-262, hier S. 242f.

⁹ Vgl. Laura Frahm: Zwischen Topographie und Topologie: Los Angeles plays itself. In: Achim Hölter, Volker Pantenburg u. Susanne Stemmler (Hg.): *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst*. Bielefeld 2009, S. 149-173, hier S. 158.

¹⁰ Sigrid Weigel: Zum ‚topographical turn‘. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, Jg. 2, H. 2, 2002, S. 151-165, hier S. 157.

¹¹ Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010, S. 172.

nehmen.“¹² Weiterhin „geht [es] um Relationen, die selbst nicht räumlich (im Sinne von Ausdehnung oder Materialität) sind“.¹³ Der topologische Raum geriert sich als Denkraum oder ideologischer Raum, folglich als eine nicht visualisierbare, sondern durch Stellvertreter beschreibbare Räumlichkeit. Diese bildet „die Synthese der einzelnen filmischen Orte [...], wodurch nicht allein die filmischen Orte selbst, sondern vielmehr ihre Verbindungslinien und Verknüpfungen, kurz: ihre Relationen in den Blick gelangen, die sich zu einem filmischen ‚Ganzen‘ formen“.¹⁴ Zugleich ist eine topologische Beschreibung nur dann sinnvoll, „wenn es eine räumliche Entsprechung der Struktur gibt, auf welche die Beschreibung zutrifft“.¹⁵ Topographie und Topologie müssen deshalb auch für die folgende Analyse als einander bedingend betrachtet werden.

Sozialer Raum

Die Begriffe Topographie und Topologie müssen für eine Analyse von *Kuhle Wampe* um ein Konzept von sozialem Raum ergänzt werden, um die filmische Konstruktion eines solchen Raums im Hinblick auf die Subjekte, die ihn bewohnen, zu untersuchen.

Sozialer Raum kann im Sinne Pierre Bourdieus als Synonym für Gesellschaft verstanden werden, in dem soziale Positionen und Lebensstile verortet sind.¹⁶ Insbesondere der marxistische Sozialphilosoph Henri Lefebvre hat jedoch ein Konzept von sozialem Raum entwickelt, das nicht ausschließlich mental, d. h. topologisch, funktioniert, sondern auch den physischen Raum integriert. Diesen definiert er aus einer historisch-materialistischen Perspektive wie folgt:

Der soziale Raum enthält [...] die sozialen Reproduktionsverhältnisse [rapports sociaux de reproduction], d. h. die bio-physiologischen

¹² Günzel, *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*, S. 221.

¹³ Ebd., S. 222.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 230.

¹⁶ Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main 1982.

Beziehungen zwischen den Geschlechtern, den Altersstufen sowie die jeweilige Organisation der Familie, und die Produktionsverhältnisse, d. h. die Aufteilung und Organisation der Arbeit, also die hierarchisierten sozialen Funktionen.¹⁷

In den 1970er Jahren hat Lefebvre in zahlreichen Publikationen zur Geschichte des Stadtraumes wie z. B. in *Die Revolution der Städte*¹⁸ und in *Die Produktion des Raumes*¹⁹ seine Hauptthese immer wieder wiederholt: Raum ist Produkt sozialer Verhältnisse und produziert diese gleichfalls.²⁰ Daraus ergibt sich für Lefebvre eine, für ihn argumentativ typische, Trichotomie der Raumkonstruktion:

(1) Die Raumpraxis (das Wahrgenommene): „Sie umfasst die Produktion und Reproduktion, spezielle Orte und Gesamträume, die jeder sozialen Formation eigen sind“.²¹ Das sind soziale Praktiken innerhalb eines materiellen Raums, die zu einer Perzeptibilität derselben führen. Es handelt sich also um einen „wahrgenommenen Raum“, eine „Alltagswirklichkeit“ und „städtische Wirklichkeit“, wovon Lefebvre beispielsweise das Verkehrsnetz versteht, welches Orte der Produktion mit Orten des Privatlebens verbindet.²²

¹⁷ Henri Lefebvre: Die Produktion des Raums. In: Jörg Dünne u. Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2006, S. 330-342, hier S. 331. Wobei Lefebvre anmerkt, dass diese Dichotomie in der kapitalistischen Gesellschaft zugunsten einer Trichotomie ersetzt werden müsse. Diese bestehe aus den Ebenen „der biologischen Reproduktion (die Familie), [...] der Reproduktion der Arbeitskraft (die Arbeiterklasse als solche) – und [...] der sozialen Produktionsverhältnisse, d. h. der für die kapitalistische Gesellschaft grundlegenden Beziehungen [...]“ (ebd., S. 332).

¹⁸ Henri Lefebvre: *Die Revolution der Städte*. Frankfurt am Main 1976.

¹⁹ Henri Lefebvre: *The Production of Space*. Oxford 2008. Für Kapitel I in deutscher Übersetzung siehe Fußnote 17.

²⁰ Vgl. Henri Lefebvre: Space: Social Product and Use Value. In: Neil Brenner u. Stuart Elden (Hg.): *Henri Lefebvre: State, Space, World. Selected Essays*. Minneapolis, London 2009, S. 185-195, hier S. 186.

²¹ Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 333.

²² Ebd., S. 335.

(2) Die Raumrepräsentation (das Konzipierte): Das ist „der Raum der Wissenschaftler, der Raumplaner, der Urbanisten, der Technokraten, die ihn ‚zerschneiden‘ und wieder ‚zusammensetzen‘“, folglich der „konzipierte Raum“, ein theoretischer Raum des Absichtsvollen und der Reflexion.²³ Es ist der intentional am Reißbrett entworfene Raum.

(3) Die Repräsentationsräume (das Gelebte): „Sie weisen [...] komplexe Symbolisierungen auf, sind mit der verborgenen und unterirdischen Seite des sozialen Lebens, aber auch mit der Kunst verbunden“.²⁴ Dies ist der „gelebte Raum“, aber auch der Raum „bestimmter Künstler, vielleicht am ehesten derjenigen, die ihn beschreiben“.²⁵ Das sind für Lefebvres Schriftsteller und Philosophen, wobei auch die Filmemacher dazu gehören dürften. Jeder Film ist letztlich auch ein Repräsentationsraum, der zugleich als fiktionaler Metaraum seinerseits die Möglichkeit bietet, alle drei Raumschichten innerhalb des Narrativs darzustellen.

Als Konstruiertes und Konstruierendes besitzt der soziale Raum eine Geschichte,²⁶ d. h. eine Vergangenheit und eine (veränderbare) Zukunft. Zudem bedeutet es, dass soziale Akteure innerhalb des sozialen Raums simultan Subjekte und Objekte sind und somit eine Interdependenz zwischen Raum und Akteur besteht. Das wirft jedoch die Frage auf, wer innerhalb des räumlichen Konstruktionsprozesses privilegiert und wer marginalisiert oder sogar ausgeschlossen wird. Raum und Macht stehen in einem engen Verhältnis zueinander. Es geht daher um zu besetzende Machtorte innerhalb des sozialen Raums. Besonders deutlich wird das anhand folgender Beobachtung Lefebvres: „Is space a social relation? Yes, certainly, but it is inherent in the relation of property (the ownership of land, in particular), it is also linked to the productive forces that fashion this land.“²⁷ Nicht alle Akteure haben ein rechtliches Besitz-

²³ Ebd., S. 336.

²⁴ Ebd., S. 333.

²⁵ Ebd., S. 336.

²⁶ Vgl. auch Michel Foucault: „In der abendländischen Erfahrung hat der Raum selbst eine Geschichte, und diese fatale Kreuzung der Zeit mit dem Raum können wir nicht übersehen.“ In: Foucault, Von anderen Räumen, S. 327.

²⁷ Lefebvre, Space: Social Product and Use Value, S. 186.

verhältnis zum Raum, nutzen ihn aber als Arbeits- oder Wohnraum. Die Ausschlussmechanismen sind deshalb sowohl topographisch, als auch topologisch.

Die Beobachtungen Lefebvres bieten, insbesondere durch den gleichfalls kapitalismuskritischen Blick von *Kuhle Wampe*, die theoretische Grundlage einer möglichen Deutung des Films, der den Großstadtraum Berlins topographisch und topologisch als sozial prekär inszeniert und zugleich eine mögliche Alternative räumlicher Aneignung durch die ‚unterdrückten‘ Figuren eröffnet.

Entstehung, Zensur und ästhetisches Konzept

Als einer der wichtigsten proletarischen Filme der Weimarer Republik portraitiert *Kuhle Wampe* das Leben der Familie Bönike in Berlin zu Beginn der 1930er Jahre. In Zeiten von hoher Arbeitslosigkeit und ohne umfassende staatliche Sozialleistungen verliert die Familie ihre Stadtwohnung, die sie sich nicht länger leisten kann, und zieht in das Zeltlager *Kuhle Wampe*. Bevor ich eine chronologische Sichtung des Films unter den Aspekten der Topographie und Topologie des sozialen Raums und seiner drei Ebenen nach Lefebvre vornehme, soll zunächst kurz auf die Entstehung des Films und die sich anschließende Zensur eingegangen werden.²⁸

Das Drehbuch zum Film stammt von Bertolt Brecht und Ernst Ottwalt, die Regie führte Sláta Dudow. Verantwortlich für die musikalische Komposition zeigte sich Hanns Eisler, dessen produktive Freundschaft mit Brecht Anfang der 1930er Jahre erst begonnen hatte. Während des Drehs wurde der Film von Arbeiterorganisationen unterstützt, indem zahlreiche Statisten nahezu unentgeltlich bei den Sportszenen mitwirkten. Die Uraufführung fand schließlich am 14.5.1932 in Moskau statt, die deutsche Erstaufführung zwei Wochen später am 30.5.1932 in Berlin. Vor der Premiere war der Film in

²⁸ Ich beziehe die Informationen im folgenden Abschnitt aus dem materialreichen Kapitel zu *Kuhle Wampe* in Guntram Vogts Monographie zur Stadt im deutschen Spielfilm. Vgl. Guntram Vogt: *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme. 1900-2000*. Marburg 2001, S. 277-286.

Deutschland kurzzeitig verboten worden, wurde allerdings – nach Protesten – in einer zensierten und gekürzten Fassung zugelassen.²⁹ Auch die offensive Thematisierung des Schwangerschaftsabbruchs der Figur Annie Bönike dürfte der Filmprüfstelle Berlin Grund zu ihrer ablehnenden Haltung gegeben haben. In der entschärften Fassung, die dieser Analyse zu Grunde liegt, wird zwar weiterhin auf das persönliche, gesellschaftliche und ökonomische Dilemma der ungewollten Schwangerschaft Annies verwiesen, jedoch nur chiffriert. Bereits im März 1933 wurde der Film in Folge der Regierungsübernahme der Nationalsozialisten erneut verboten.

Eine zentrale Stellung nehmen im Film die Stadt Berlin und die Zeltsiedlung Kuhle Wampe am Müggelsee ein, die ungefähr eine Stunde südöstlich des Berliner Zentrums gelegen ist. Dabei steht die Familie Bönike lediglich exemplarisch für das Schicksal zahlreicher Arbeiterfamilien in Berlin, weshalb nicht nur von einem individuellen Fall im doppelten Wortsinne erzählt wird, sondern auch von den kollektiven Lebensbedingungen der Berliner Arbeiterschaft. *Kuhle Wampe* oszilliert zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem Kollektiv und dem Individuum. Daran ist auch der Einfluss Brechtscher Dramentheorie zu erkennen. Der Film bietet dem Zuschauer wenig Anlässe, sich in die Figuren einzufühlen, deren hartes Leben – der Sohn der Familie Bönike stürzt sich aus Verzweiflung über seine Arbeitslosigkeit aus dem Fenster – sehr unsentimental beobachtet wird. Unterstützt wird dies durch Verfremdungseffekte, die ebenso aus Brechts Theaterstücken bekannt sind wie z. B. Songs oder Off-Kommentare. Die lange Eröffnungssequenz, eine Fahrradfahrt arbeitsloser Berliner auf Arbeitssuche, und das ausgelassene Sportfest der Arbeiterjugend am Ende des Films besitzen eine dokumentarische

²⁹ Brecht selbst gibt in seinem ironischen Text *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus* an, der Zensor habe einen „künstlerischen Vorwurf“ zur Grundlage seiner Entscheidung gemacht. Problematisch sei, so habe der Zensor ausgeführt, die Typenhaftigkeit der Figuren, die ihm „nicht menschlich genug“ erschienen. Brechts Unverständnis über diese Erklärung drückt sich wie folgt aus: „Wir sagten (gekränkt): ?“ (Bertolt Brecht: *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus*. [o. J.] In: Wolfgang Gersch u. Werner Hecht (Hg.): *Bertolt Brecht: Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt am Main 1973, S. 93-96, hier S. 93.)

Ästhetik. Eine eindeutige Abgrenzung von Fakt und Fiktion liegt letztendlich nicht im didaktischen Interesse des Films.

Die deutliche Dreiteilung des Films, auf die bereits Siegfried Kracauer in seiner Rezension hingewiesen hat,³⁰ wird zuvorderst räumlich hergestellt, indem zunächst das proletarische Berlin, dann die Siedlung Kuhle Wampe und zuletzt das Fest der Arbeitersportjugend in Szene gesetzt werden. Dieser Dreiteilung folge ich auch in meiner Analyse.

Berlin: Figurationen der Enge

Als erste Einstellung in der ersten Sequenz ist das Brandenburger Tor und die sich darauf befindende Quadriga zu sehen (Abb. 1), in der nächsten sind es Fabrikschlote (Abb. 2), die an die Säulen des Tores erinnern. Der Film befragt die repräsentative Gültigkeit eines urbanen Symbols Berlins, indem er es in Analogie zu einem der Funktion nach völlig differenten Ort setzt. Das ist ein Anfang mit Ansage, ein programmatischer Auftakt: Die Wahrzeichen der Stadt sind die Stätten schwerer körperlicher Arbeit. Anders als im nur wenige Jahre älteren Film *Berlin – Die Sinfonie einer Großstadt*³¹ geht es also nicht um den Blick einer flaneurhaften Kamera, die dem Treiben der Stadt folgt, in ihrer bildlichen Darstellung derselben jedoch unkritisch bleibt.³²

Lefebvre schreibt, „[a]uch die Repräsentationen der Produktionsverhältnisse, die Machtbeziehungen beinhalten, finden im Raum statt, und der Raum enthält solche Repräsentationen in den Gebäuden, den

³⁰ Vgl. Siegfried Kracauer: „Kuhle Wampe“ verboten! [1932] In: Inka Mülder-Bach u. Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 6.3. Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt am Main 2004, S. 50-55, hier S. 51.

³¹ *Berlin – Die Sinfonie der Großstadt* (D 1927; R.: Walther Ruttmann).

³² So nannte Siegfried Kracauer den Film „eine schlimme Enttäuschung“ und kritisierte u. a. ein Fehlen des Berlins „der Arbeiter“, da „die Herren nicht den kleinen Ehrgeiz hatten, eine Großstadt zu zeigen, wie sie wirklich ist.“ (Siegfried Kracauer: *Wir schaffens*. [1927] In: Inka Mülder-Bach u. Ingrid Belke (Hg.): *Siegfried Kracauer: Werke. Bd. 6.1. Kleine Schriften zum Film*. Frankfurt am Main 2004, S. 411-413.) Doch auch *Kuhle Wampe* attestiert er, „die Analysen sind verschwommen.“ (Kracauer, „Kuhle Wampe“ verboten!, S. 51.)

Denkmälern und den Kunstwerken“.³³ Den Schornsteinschlotten folgen in den nächsten Einstellungen einige Industrieanlagen, sodann ein durchfahrender Zug (Abb. 3) und schließlich Häuserschluchten (Abb. 4). Die einzelnen Orte sind durch ihre visuelle Abfolge miteinander verknüpft, Räumlichkeit entsteht: Die Analogie zwischen Quadriga und den Schloten verweist innerhalb dieser Topologie metaphorisch auf Machtbeziehungen, die zwischen Staat und Industrie bestehen. Die dialektische „Montage einiger ziemlich in sich abgeschlossener kleiner Stücke“,³⁴ wie Brecht schrieb, bleibt allenfalls durch einzelne Figuren narrativ verbunden und ist wesentlicher Bestandteil der filmischen Ästhetik.



Abbildung 1: Brandenburger Tor



Abbildung 2: Fabrik



Abbildung 3: Fahrender Zug



Abbildung 4: Häuserschlucht

³³ Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, S. 332f.

³⁴ Brecht, *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus*, S. 93.

Der Zug als Verkehrsmittel ist das Exempel einer filmischen Raumpraxis. Zur Erinnerung: Lefebvre versteht unter räumlicher Praxis den wahrgenommenen Raum, „die Alltagswirklichkeit (den Zeitplan) und die städtische Wirklichkeit (die Wegstrecken und die Verkehrsnetze, welche Arbeitsplätze, Orte des Privatlebens und der Freizeit miteinander verbinden)“.³⁵ Der Zug verschränkt diese ‚Wirklichkeiten‘ zeitlich und räumlich. Bei *Kuhle Wampe* führt er vom Raum der Produktion zum Raum der Reproduktion. Der Zug selbst ist demnach ein Konstrukteur des Topologischen, indem er eine Scharnierfunktion zwischen den Sequenzen übernimmt und auf die Relationalität der topographischen Orte verweist. Das geschieht auch in der Fahrradszene, als die vielen arbeitslosen jungen Männer sich auf ihre Fahrräder schwingen, um möglichst als erster bei den an einer Litfaßsäule ausgeschriebenen Tagesjobs zu sein.

In seinem Essay „Semiologie und Stadtplanung“ schreibt Roland Barthes in Anspielung auf Victor Hugo, die Stadt sei eine Schrift, lesbar als „Einschreibung des Menschen in den Raum“.³⁶ Die Stadt spreche „zu ihren Bewohnern“ und vice versa: „wir sprechen unsere Stadt, die Stadt, in der wir uns befinden, indem wir sie bewohnen, durchlaufen und ansehen“.³⁷ Wir können folglich nicht nur von einer Stadt sprechen, wie können die Stadt selbst sprechen, weil wir als soziale Akteure, d. h. als sozial handelnde und interagierende Subjekte, eine physische Präsenz in ihr geltend machen. Barthes hat eine wechselnde Subjekt-Objekt-Relation des urbanen Sprechens im Sinn, wenn er über die sprechende Stadt und ihre sprechenden Bewohner schreibt, die das System einer zirkelhaften Dialektik des Urbanen bilden. Diese Dialektik wird in *Kuhle Wampe* in der Fahrradszene evident. Die physische Präsenz der Getriebenen im Stadtraum, filmisch ins Bild gesetzt durch eine die Fahrräder verfolgende Kamera auf gleicher Höhe (Abb. 5), konstituiert eine Räumlichkeit des Überlebens. Nicht das Schicksal einzelner Figuren steht im Mittelpunkt, sondern ihre Funktion als prekäre

³⁵ Lefebvre, Die Produktion des Raums, S. 335.

³⁶ Roland Barthes: Semiologie und Stadtplanung. In: Roland Barthes: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main 1988, S. 199-209, hier S. 200.

³⁷ Ebd., S. 202f.

Agenten innerhalb eines urbanen Netzwerks. Topologisch wird Berlin zu einem sozialdarwinistischen Raum, in dem das ‚survival of the fittest‘ gilt.



Abbildung 5: Fahrradfahrt

Die acht Einstellungen auf die Wohnungen aus der Froschperspektive lassen die Häuser insgesamt höher und beengt erscheinen. Wenn Raum nicht nur durch soziale Verhältnisse produziert ist, sondern diese auch selbst hervorbringt, wird auch eine Wechselwirkung der Enge des Wohnraums mit der intellektuellen Beengtheit der Familie Bönike verständlich. Mit anderen Worten: Topographie und Topologie bedingen einander. Die Topographie der Wohnung, d. h. ihre Visualisierung im Bildraum, wird filmisch in einen topologischen Denkraum überführt; beide Räume sind konvergent zueinander. Es entsteht „eine imaginäre, rein gedankliche Karte“³⁸ der Weltanschauung der Bönikes. Die Familie besteht mitnichten aus revolutionär-proletarischen Subjekten, sondern weist Züge einer kleinbürgerlichen Lebenseinstellung auf. Mutter und vor allem Vater Bönike schelten den Sohn beim Mittagstisch, wieder

³⁸ Frahm, Zwischen Topographie und Topologie, S. 158f.

keine Arbeit gefunden zu haben. Die Schimpftiraden des Vaters, der, wie die Tochter Annie spitz bemerkt, selbst eine „Stempelkarte“ hat, über die Faulheit des Sohnes werden flankiert von den Plattitüden der Mutter: „Wer tüchtig ist, kommt immer vorwärts.“ Während der Sohn schweigt, wirft Annie mehrfach ein, dass es einfach keine Arbeit gebe. Als sich die Mutter in die Küche zurückzieht, wird zudem folgender Spruch an der Küchenwand lesbar: „Beklage nicht den Morgen, / der Müß und Arbeit gibt. / Es ist so schön zu sorgen / für Menschen, die man liebt.“ (Abb. 6)

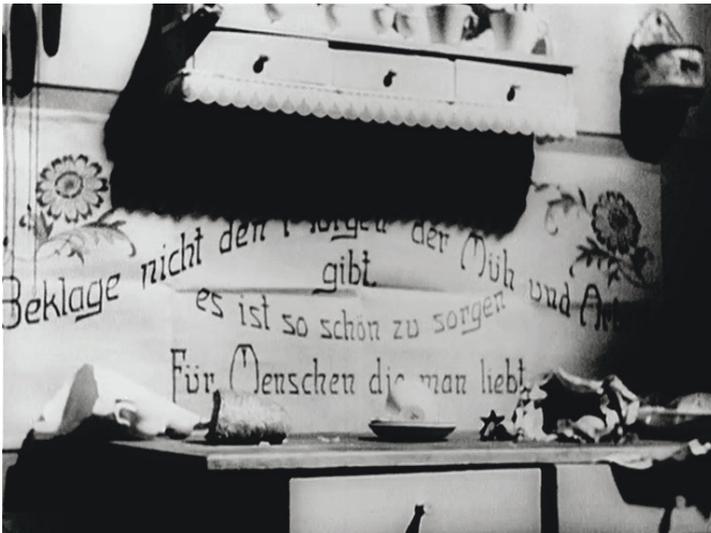


Abbildung 6: Sprichwort in der Küche der Bönikes

Die Naivität der Familie spiegelt sich in diesem Interieur ihrer Wohnung. Das konstatierte 1932 in einer Rezension zum Film auch der Kritiker Herbert Ihering:

Der Film ist unsentimental und deshalb gerecht. Er färbt nicht. Er idealisiert nicht die Arbeiter. Im Gegenteil: er zeigt auch die philiströsen Seiten, die Hinneigung zum Kleinbürgertum [...]. Er zeigt

nicht die Rührseligkeit, sondern auch die böse Spießigkeit der Enge.³⁹

Hinzu kommen die unaufgeregten Reaktionen auf den Selbstmord des Sohnes. Dieser springt im Anschluss an das Streitgespräch am Mittagstisch aus dem Fenster, legt allerdings noch seine Uhr ab, die das Einzige von Wert an ihm ist (sein eigenes Leben ist ihm nichts mehr wert, da auch seine Arbeitskraft nichts mehr wert ist). Dies inszeniert der Film in einer schlichten, banalen Dramatik, die gerade in ihrer Schonungslosigkeit schockierend ist: Der Junge öffnet das Wohnzimmerfenster, langsam nähert sich ihm die Kamera. Sie fokussiert dann jedoch die abgelegte Armbanduhr. Man sieht seine Füße auf das Fensterbrett steigen und die Hände den Rahmen loslassen. Keine Musik, kein ‚suspense‘. Die einzige emotionale Reaktion auf den Selbstmord ist ein weiblicher Schrei aus dem Hinterhof, vermutlich von Annie, die gerade erst das Haus verlassen hat. Nach dem Sprung wendet sich die Kamera einem Kaktus auf der Fensterbank zu, dann erneut der Uhr. Auch die Bewohner der an den Hinterhof angrenzenden Stiegehäuser sind wenig schockiert. Zwar stehen viele Schaulustige um den mittlerweile verdeckten Körper des Sohnes, doch eine emotionale Reaktion ist nicht auszumachen. Das beengte Zusammenleben der Menschen führt nicht zu Solidarität und Protest gegen die Verhältnisse, sondern – auch hier eine Überführung des Topographischen in eine Topologie – zu gefühlsmäßiger Verarmung. Eine Nachbarin fasst es, indem sie direkt in die Kamera schaut, so zusammen: „Ein Arbeitsloser weniger.“ Es gibt im Leben der Menschen keinen Raum für einen Ausbruch, außer dem endgültigen Ausbruch aus dem Leben in den Tod.

Darin besteht die ökonomische und gesellschaftspolitische Kritik des Films, die auch Lefebvre in seiner marxistisch grundierten Theorie vom sozial konstruierten Raum teilt: Raum als Grundeigentum ist Bestandteil kapitalistischer Ausbeutung, und die Bönikes sind nicht Eigentümer ihrer Wohnung. Die Ungerechtigkeit, die sich daraus ergibt,

³⁹ Herbert Ihering: Die verbotene ‚Kuhle Wampe‘. [1932] In: Wolfgang Gersch u. Werner Hecht (Hg.): *Bertolt Brecht: Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Frankfurt am Main 1973, S. 143-144, hier S. 143.

gehört freilich seit jeher zum Repertoire antikapitalistischer Kritik. So heißt es in Friedrich Engels früher Schrift *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845), in der er erstmals stadtsoziologisch die Verhältnisse der urbanen Proletariats untersucht:

[D]iese Arbeiter haben selbst durchaus kein Eigentum und leben von dem Arbeitslohn, der fast immer aus der Hand in den Mund geht; die in lauter Atome aufgelöste Gesellschaft kümmert sich nicht um sie, überläßt es ihnen, für sich und ihre Familien zu sorgen, und gibt ihnen dennoch nicht die Mittel an die Hand, dies auf eine wirksame und dauernde Weise tun zu können [...]. Die Arbeiterklasse der großen Städte bietet uns so eine Stufenleiter verschiedener Lebenslagen dar – im günstigsten Falle eine temporär erträgliche Existenz, für angestrenzte Arbeit guten Lohn, gute Wohnung und gerade keine schlechte Nahrung – alles natürlich vom Arbeiterstandpunkt aus gut und erträglich – im schlimmsten bitteres Elend, das sich bis zur Obdachlosigkeit und dem Hungertode steigern kann [...].⁴⁰

Der Film illustriert diese Beobachtung auf drastische Weise und greift die Gegenwart des Deutschlands der 1930er Jahre als Schauplatz auf.

Keine Rettung: Kuhle Wampe

Die Bönikes sind nun gezwungen, mitsamt ihrem Hausrat in die Arbeitserzelsiedlung Kuhle Wampe zu ziehen. Zunächst zeigt sich, dass der ökonomische Abstieg der Familie auch zu einer topographischen ‚Verandung‘ führt, indem sie am südöstlichen Rand der Stadt ihr neues provisorisches Quartier bezieht. Das Verfügen über den Raum ist im Sinne Lefebvres immer auch machtvoller Besitz. Es geht deshalb nicht nur um die Materialität des Raumes und die Möglichkeiten der Aneignung desselben, sondern auch um die Frage: Wer gehört dazu? Der Ausschluss der Bönikes aus Berlin ist somit auch im Sinne dieses Machtgefüges als gesellschaftlicher Ausschluss zu deuten. Die Periphe-

⁴⁰ Friedrich Engels: *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen. [1845] In: Karl Marx u. Friedrich Engels: *Werke*. Bd. 2. Berlin 1972, S. 225-506, hier S. 304.

risierung der Familie im Raum korrespondiert mit derselben in der Räumlichkeit.

Kurz nach dem Umzug wird die Liebesbeziehung von Annie und ihrem Freund, dem Mechaniker Fritz, mit dem Song „Das Spiel der Geschlechter“ in den Film eingeführt. Hervorzuheben sind die zahlreichen Naturaufnahmen, die nun den Film dominieren. Kuhle Wampe stellt sich zunächst als lebenswerte Alternative für die Bönikes dar. Der Abstieg bietet möglicherweise Chancen, die durch den Eindruck authentischen Naturraums (im Gegensatz zur Enge Berlins) befördert werden. Doch, so Lefebvre, „[n]atural space is irreversibly gone. And although it of course remains as the origin of the social process, nature is now reduced to materials on which society’s productive forces operate“.⁴¹ Naturraum, dessen Seinsform, so Jan Engelke, bei Lefebvre stets unbeantwortet bleibt,⁴² existiert für diesen allenfalls als „negative Utopie“⁴³ und ist längst durch den sozialen Raum und die sich darin befindlichen Reproduktions- und Produktionsverhältnisse assimiliert worden. Auch in Kuhle Wampe ist Natur allenfalls Kulisse.

In der Zeltsiedlung zeigt sich filmisch eine Synchronie und auch Widersprüchlichkeit der drei Raumschichten am deutlichsten. Im Sinne der Raumpraxis wird Kuhle Wampe als Alltagsraum entworfen, dessen topographisches Provisorium Produkt eines sozialen Ausstiegs ist. Als Raumrepräsentation ist Kuhle Wampe ein geplanter Raum, der dem Zweck der wochenendlichen Erholung dient. Er ist weder zufällig noch spontan entstanden, sondern in hohem Maße organisiert. Allerdings ist die räumliche Praxis von der vorgesehenen Wohnfrequenz abgewichen, da – zumindest für die Bönikes – Kuhle Wampe ein dauerhaftes Habitat darstellt. Zum Repräsentationsraum wird Kuhle Wampe, als Annie beginnt, über ihre Schwangerschaft nachzudenken. Hier legt sich der Repräsentationsraum „über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch“,⁴⁴ indem eine Schar Kinder, die Annie und Fritz

⁴¹ Lefebvre, *Space: Social Product and Use Value*, S. 187.

⁴² Vgl. Jan Engelke: *Kulturpoetiken des Raumes. Die Verschränkung von Raum-, Text- und Kulturtheorie*. Würzburg 2009, S. 39.

⁴³ Lefebvre, *Die Produktion des Raums*, S. 330.

⁴⁴ Ebd., S. 336.

über den Weg laufen, ineinander überblendet werden, verbunden mit Einstellungen von Kinderseife und -schuhen, immer wieder Hauschildern von Ärzten, Särgen und Bestattungsinstituten und vielen Puppen. Eine existentielle Räumlichkeit von Leben und Tod entsteht, durch die Annies innerer Konflikt in der verzerrten räumlichen Umgebung und offenbar inneren Bildern filmisch dargestellt wird als Raum, „den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht“. ⁴⁵ (Abb. 7)



Abbildung 7: Annies Kinder(alp)traum (00:32:24)

Der dokumentarische Kommentar eines Sprechers, der die Siedlung Kuhle Wampe für den Zuschauer in nüchterner Manier vorstellt, entbehrt nicht einer gewissen Ironie, als dieser sagt: „auffallend ist die pedantische Sauberkeit in der Kolonie und ihrer Umgebung“. Denn Kuhle Wampe ist kein sozialrevolutionäres Experiment. Prominent ausgestellt ist im Wohnzelt der Bönikes erneut der zuvor bereits zitierte Poesiealbumsspruch. Während Mutter Bönike akribisch Buch führt über die Haushaltsausgaben, liest Vater Bönike laut einen Zeitungsartikel vor, in

⁴⁵ Ebd.

dem es um schlüpfrige Details der als Agentin enttarnten Mata Hari geht. Ebenso lässt die zuvor aus dem Radio eingespielte Marschmusik (bezeichnenderweise der Kaisermarsch) die Bönikes in einem kleinbürgerlichen Licht erscheinen. So gilt auch für Kuhle Wampe, dass der Raum von den Personen produziert wird, die ihn bewohnen. Die Fragilität dieser Behausung macht das umso mehr deutlich. Problematisch erscheint deshalb nicht das Provisorium der Zeltsiedlung oder der ökonomische Abstieg der Bönikes, sondern deren kleingeistige Lebensführung, das überholte Geschlechtermodell des jähzornigen, faulen und dominanten Vaters und der fügsamen, fleißigen und schweigsamen Mutter. Darin besteht die filmische Kritik.⁴⁶ Einzig Annie, die Tochter, wird von Beginn an, auch optisch (durch eine moderne Kurzhaarfrisur und Kleidungsstil), als Gegenpol eingeführt. Sie gibt nicht nur Widerworte gegenüber den Eltern, sondern möchte auch ihre Schwangerschaft, Ergebnis der Liaison mit Fritz, abbrechen. Fritz' Frage aber, ob sie schon „da“ gewesen sei, d. h. bei einem Arzt, der Schwangerschaftsabbrüche vornimmt, verneint sie dann doch. Zwar muss sich Annie letztlich dem gesellschaftlichen Druck beugen, und sich mit ihm verloben, doch beschließt sie nach der Verlobungsfeier, erst einmal zu ihrer Freundin Gerda zurück nach Berlin zu ziehen. Die kommentiert die Entscheidung Annies selbstbewusst: „[U]nd den Fritz lässt sitzen.“

Sozialrevolutionärer Denkraum: Die Arbeitersportjugend

Das letzte Drittel des Films zeigt den ‚Agitationsraum‘ der Berliner Arbeiterjugend. Ein großes Fest des Sports steht kurz bevor. Durch Gerda hat Annie offensichtlich neue Freundschaften geschlossen und ist bereits ein anerkanntes Mitglied der Arbeiterjugend. Anhand der

⁴⁶ Insgesamt erscheinen die Frauen in *Kuhle Wampe* positiver besetzt. Sie treiben die Handlung voran, etwa indem Annie versucht, die Wohnung der Familie doch noch zu retten, und anschließend zumindest den Platz in der Zeltkolonie organisiert, indem die Mutter Buch führt über Einnahmen und Ausgaben oder indem Gerda Fritz in seine Schranken weist. Auf der anderen Seite stehen der trinksüchtige Vater, der psychisch labile und letztlich suizidale Sohn sowie Fritz, dessen Charakter zunächst ebenfalls vom Film als zweifelhaft beleumundet wird.

Figur der Annie demonstriert der Film einen Generationenkonflikt, nicht ohne selbst eindeutige Sympathie für die Jugend erkennen zu lassen. Diese steht für einen neuen, progressiven Denkraum. Das zeigt sich auch durch die Inszenierung der Zentrale der Arbeiterjugend, in der Flugblätter gedruckt, Plakate gemalt und Aktionen geplant werden. Dutzende Figuren werden gefilmt, ein relationales Netzwerk einzelner sozialer Agenten, die gemeinsam eine revolutionäre Topologie entwerfen, also jene Form sozialistischer Raumutopie, die auch Lefebvre fordert. Gemeinsam ziehen die jungen Leute zu Hunderten ‚ins Grüne‘, singen „Vorwärts, und nicht vergessen, die Solidarität“ und schaffen einen Raum leiblicher Ertüchtigung. So finden verschiedene Wettkämpfe in Disziplinen wie Motorradrennen, Rudern und Wetschwimmen statt. Und selbst Mechaniker Fritz, der zuvor noch behauptet hatte, Annie eigne sich nicht für den Sport, ist gekommen, um sich mit ihr zu versöhnen. Die Arbeiterjugend als zukünftige Generation prägt den Raum durch ihre politische Haltung. Erstmals im Film ist die topographische und topologische Inszenierung uneingeschränkt unkritisch-positiv, indem der soziale Raum als solidarisch und progressiv entworfen wird. Die sozialen Akteure sind die Produzenten dieses Raums. Im Sport findet zudem die Produktion ein Pendant, das nicht auf Wertmaximierung, sondern auf den eigenen Körper gerichtet ist. Kracauer kritisierte diese Sequenz im Vergleich zur Verlobungsfeier von Annie und Fritz wie folgt: „Ich glaube natürlich, daß es besser ist, gemeinsam Sport zu treiben, als sich zu besaufen. Doch auch Sportfeste können Räusche sein, und ich weiß weder, ob sie zur Überwindung des Kleinbürgertums taugen, noch ob sie einen nachträglichen Katzenjammer ausschließen.“⁴⁷

Bezeichnenderweise findet die letzte Szene des Films, zugleich eine politische Diskussion um den gestiegenen Kaffeepreis, in der Berliner S-Bahn auf dem Rückweg vom Sportfest nach Berlin statt. In diesem Transitraum permanenter Bewegung wird symbolisch und verbal der Klassenkampf zwischen der Arbeiterjugend und einigen (älteren und ‚bourgeois‘ dreinschauenden) Herren ausgefochten. Die S-Bahn ist

⁴⁷ Kracauer, „Kuhle Wampe“ verboten!, S. 50.

nicht nur der Übergang von der Peripherie zum Zentrum, sondern auch ein ‚third space‘, an dem, sonst räumlich separierte Personen verschiedener Schichten, zusammentreffen. Die Frage im Filmtitel *Wem gehört die Welt?* findet hier relevanten Nachhall: Plakativ verdeutlicht der Film, dass die ganze Welt Teil einer kapitalistischen Räumlichkeit der Wertschöpfung ist, die freilich auf Ausbeutung fußt. Auf die Frage, wer denn die Welt ändern wolle, antwortet Gerda schlicht wie kämpferisch: „Die, denen sie nicht gefällt.“ So entlässt der Film den Zuschauer mit dem notwendigen revolutionären Geist und ist selbst Teil einer topologischen Dramatik, indem er zunächst mit den kontrastreichen Bildern des engen Berlins der Arbeiter beginnt, jedoch mit dem Fest der Arbeitersportjugend am Ende eine agitatorisch-ideologische Vision entfaltet.

Deutlich wird vor dem Hintergrund dieser Analyse, dass in Brechts literarischer und künstlerischer Produktion vor 1933 eine Auseinandersetzung mit der Relation räumlicher Ordnungen und gesellschaftlicher Möglichkeiten stattfindet, die der Film *Kuhle Wampe* auf exemplarische Weise nachvollzieht. Es geht dabei um die Dialektik des sozialen Raums. Doch die Raumutopie des Films, die Zeltsiedlung Kuhle Wampe, wird mit kritischem Blick dargestellt. Brechts eigener Versuch nach 1945, einen utopischen Raum in Berlin zu schaffen, ist zweifellos die Gründung des Berliner Ensembles – neben seinem poetischen Nachlass ein wesentlicher Bestandteil des Brechtschen Erbes.