

TERRAIN VAGUE





Für Judith
(*1983-†2008)

in Liebe

Terrains vagues.
Urbane Zwischenräume im französischen Kino

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln

im Fach Romanische Philologie
(Französische Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften)

vorgelegt von

Jacqueline Maria Broich
geb. am 27. Mai 1983
in Bergisch Gladbach (Bensberg)

Wipperfürth, den 3. September 2019

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Finanzielle Förderung des Projektes
»*Terrain vague*. Ästhetik und Poetik
urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne«
(2014–2018)

**TERRAIN
VAGUE**

Für die Veröffentlichung geringfügig veränderte Fassung
meiner von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln
angenommenen Dissertation, die wie folgt betreut wurde:

Prof. Dr. Wolfram Nitsch (Erstgutachter)
Prof. Dr. Stephan Michael Schröder (Zweitgutachter)
Prof. Dr. Gesine Müller (Drittgutachterin)

Terrains vagues. Urbane Zwischenräume im französischen Kino

Inhalt

Einleitung | 9

I. GESCHICHTE DES *TERRAIN VAGUE*

1. Begriffsgeschichte und Wortbedeutung | 19
2. Schlaglichter der Literatur- und Mediengeschichte | 27
 - 2.1 Das *terrain vague* in der Lyrik der Jahrhundertwende | 27
 - 2.2 Das Goldene Zeitalter des *terrain vague*:
die 1940er bis 1960er Jahre | 30
3. Diskurs- und Stadtkulturgeschichte | 37
 - 3.1 Die Stadtbrachenkunst und -kultur seit den 1970er Jahren | 37
 - 3.2 Terminologische und konzeptuelle Vielfalt
in der internationalen Stadtforschung | 46

II. THEORIE DES *TERRAIN VAGUE*

1. Parameter der Analyse | 71
 - 1.1 Ontologische Ebenen | 71
 - 1.2 Sinnkategorien | 76
2. Systematische Analyse | 83
 - 2.1 Physik | 83
 - 2.1.1 Räumliche und zeitliche Leere | 83
 - 2.1.2 Räumliche und zeitliche Unbestimmtheit | 92
 - 2.1.3 Gewaltsame und zyklische Verwandlung | 98
 - 2.2 Ökonomie | 100
 - 2.2.1 Funktionale Leere | 100
 - 2.2.2 Funktionale Offenheit | 103
 - 2.2.3 Transformative Nutzungen | 105

- 2.3 Politik | 108
 - 2.3.1 Herrenlosigkeit und Abwesenheit von Macht | 108
 - 2.3.2 Öffentlich-private Hybridität | 111
 - 2.3.3 Widerständige Glattheit | 115
- 2.4 Soziologie | 124
 - 2.4.1 Soziale Marginalität | 124
 - 2.4.2 Minoritäre Vitalität | 129
 - 2.4.3 Urbanes Experimentierfeld | 133
- 2.5 Ethnologie | 135
 - 2.5.1 Inoffizielle Orthaftigkeit | 135
 - 2.5.2 Gegenmoment zur Homogenisierung | 140
 - 2.5.3 Sakrale Transgressionen | 144
- 2.6 Ökologie | 155
 - 2.6.1 Ungeplante Natur | 155
 - 2.6.2 Diffuses Wachsen | 157
 - 2.6.3 Unablässige Genese und Invention | 163
- 2.7 Ästhetik | 169
 - 2.7.1 Ästhetische Paradigmen der Leere, Abwesenheit und Negation | 170
 - 2.7.2 Das Vage und das Fremde | 174
 - 2.7.3 Epiphane Transgressionen | 182

3. Bündelung | 187

III. MEDIALE DARSTELLUNGEN STÄDT. BRACHFLÄCHEN

- 1. *Terrains vagues* in den Bildmedien | 195
 - 1.1 Am geografischen wie sozialen Rand der Stadt:
Terrains vagues in der Fotografie | 198
 - 1.2 *Terrains de jeux et de l'âme* im Comic | 215
 - 1.3 *Interstices* im Computerspiel | 226
- 2. Dokumentarfilme über die Risse und Ränder,
Lücken und Löcher im Stadtgewebe | 237

IV. ÄSTHETIK URBANER ZWISCHENRÄUME IM FRANZÖSISCHEN KINO

- 1. Zwischenraum im Film und gefilmte Zwischenräume | 249

2. Das *terrain vague* als Spielplatz und Möglichkeitsraum | 277
 - 2.1 LE CHANTIER DES GOSSES (Harlez, 1956–58) | 278
 - 2.2 MON ONCLE (Tati, 1958) | 280
 - 2.3 LE PETIT NICOLAS (Tirard, 2009) | 287

3. Das *terrain vague* als Ort der (sozialen) Exklusion und des Abjekten | 299
 - 3.1 LE SANG DES BÊTES (Franju, 1949) | 299
 - 3.2 TERRAIN VAGUE (Carné, 1960) | 302
 - 3.3 LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE (Charef, 1985) | 309

4. Das *terrain vague* als Ort der (ersten/geheimen) Liebe | 321
 - L'ÉCUME DES JOURS (Gondry, 2013) | 321

5. Das *terrain vague* als Ort des Verbrechens | 341
 - 5.1 LE DOULOS (Melville, 1962) | 341
 - 5.2 LA FILLE INCONNUE (Frères Dardenne, 2016) | 348

6. Das *terrain vague* als Ort des Potentials an Kreativität und Partizipation | 357
 - LE PONT DU NORD (Rivette, 1981) | 357

Schlussbetrachtung und Öffnung | 379

Abbildungsverzeichnis | 387

Anhang | 391

Bibliografie | 395

Filmografie | 435

Webseiten | 439

Dank | 441

Einleitung

An einem kargen Abhang steht ein kahler Baum. Stamm und Äste sind schwarz, der Boden ist grau. Dahinter der Himmel wie eine weiße Wand. Auf der Schräge liegt ein Metallgestell, kaputt und krumm, wie weggeworfen. Ein paar verbogene Sprungfedern hängen daran. Wozu es einst gedient hat, ist unklar. Es ist Schrott, ebenso nutzlos wie dieser ganze öde Ort, der von allem abgeschnitten zu sein scheint, auch wenn die Andeutung eines Strommastes, der im Hintergrund ins Bild lugt, einen städtischen Rahmen erahnen lässt. Mehr gibt es nicht zu sehen. Außer die in die bloße Erde des Abhangs gegrabenen Stufen, die ihn hinaufführen und die, wie auch das Metallgestell, lediglich die Spur eines Vorübergegangenen, eines Vergangenen sind. Die Leere, die Nutzlosigkeit und die augenscheinliche Bedeutungslosigkeit des Ortes bilden Abwesenheiten, die ihn unheimlich und gespenstisch wirken lassen.

Die Fotografie von Man Ray aus dem Jahr 1929 trägt den Titel *Terrain vague*¹ (Abb. 3) und verdeutlicht in ihrer präzisen Reduktion der Elemente auf ein absolutes Minimum, was dieser französische Begriff bezeichnet: verlassene, vergessene, verwahrloste Orte inmitten oder am Rande der Stadt, die im Deutschen in sachlichem, technischen Ton als Brachflächen, Baulücken, Ödland, Rest- oder Zwischenräume bezeichnet werden. Doch keine dieser behelfsmäßigen Umschreibungen liefert eine befriedigende Übersetzung. Keine von ihnen evoziert jene Ungewissheit, Unheimlichkeit und Unbestimmtheit, die die Atmosphäre des Ortes auf Man Rays Fotografie bestimmt und die im Begriff des *terrain vague* fest verankert ist.

Doch so klar das Bild sein mag, welches das *terrain vague* wachruft, so unklar ist oftmals seine Bedeutung. Interessanterweise stellt dies keinerlei

1 Tatsächlich ist die Fotografie Teil einer fotografischen Studie, aus der verschiedene Versionen desselben Motivs in unterschiedlichen Ausschnitten und zum Teil unter dem englischen Titel *Waste land* (dann auf 1932 datiert) bekannt sind.

Widerspruch zu der Tatsache dar, dass der Begriff in den letzten Jahrzehnten als Titel für so ziemlich alles gedient hat, was der Kulturbetrieb zu bieten hat. Etliche Romane und Novellen, Lyrikbände, Theaterstücke, Comics, aber auch Musikalben, symphonische Kompositionen, Gemälde, Fotografie- und Kunstaussstellungen, Installationen, eine Filmproduktionsfirma, ein Theater sowie ein Verlagshaus tragen den Begriff in ihrem Namen oder nennen sich schlicht *Terrain(s) vague(s)*.² Und dies, ohne dass damit tatsächlich immer Orte im obigen Sinne gemeint sind. Ganz im Gegenteil sogar. Oftmals überwiegt hier eine eher metaphorische Verwendung des Begriffs, die es sich zunutze macht, dass sich hinter dem vagen Charme, den er verbreitet, meist eine gewisse Ratlosigkeit darüber verbirgt, was er eigentlich bezeichnet.³



(Abb. 3)

Vonseiten des Gegenstands und seiner wissenschaftlichen Thematisierung her betrachtet, hat das Phänomen innerörtlicher und landwirtschaftlicher

2 Für genauere Hinweise siehe Anhang.

3 Dies gilt zum Teil auch für die Verwendung des Begriffs im internationalen Architekturtheoriediskurs, von dem manche glauben, er habe ihn als Fachterminus erst kreiert.

Brachflächen, parallel zu seiner stets zeitgleich stattfindenden künstlerischen Verarbeitung, bereits spätestens seit den 1980er Jahren zunächst in der Ökologie und Geografie, seit den 1990er Jahren zunehmend in der Stadt- und Landschaftsarchitektur und in jüngster Vergangenheit auch in der interdisziplinär orientierten Kulturwissenschaft ein stetig wachsendes Interesse geweckt. Unter unterschiedlichen Namen und in zum Teil konträrer Weise werden diese Orte – vor allem in der letztgenannten Disziplin – insbesondere im Sinne folgender Gegenstandsbeschreibungen betrachtet und diskutiert. Sie sind erstens in vielerlei Hinsicht Zwischenräume: Sie bilden räumliche und funktionale Lücken im Stadtsystem, sie stehen nicht nur häufig auf der Schwelle zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, sondern auch zeitlich zwischen dem Nicht-mehr ihrer ehemaligen und dem Noch-nicht einer künftigen Nutzung. Die häufig an ihnen anzutreffende Kombination aus im Vergehen und Verwittern begriffenen Resten menschlicher Kultur und einer den Raum zurückerobernden, wuchernden Natur machen sie zu hybriden Räumen einer dritten Art. Zweitens werden diese Orte seit jeher von einer starken Ambivalenz bezüglich ihrer Betrachtung und Bewertung begleitet: Was für die einen Müll ist, ein Schandfleck oder ein zu überwindender Missstand, ist für die anderen Attraktion und Reiz. Brachen oszillieren daher traditionell immer zwischen zwei Extremen der Zuschreibung: Mal sind sie Orte des Unheils, mal des Versprechens; mal Purgatorium, mal Refugium; mal *locus amoenus*, mal *locus terribilis*, mal *fascinosum*, mal *tremendum*. Drittens sind diese Orte nicht nur von der Heterogenität ihrer Erscheinungsformen geprägt, sondern auch und gerade von der ihrer Nutzungsmöglichkeiten: Ihre potentielle Offenheit macht sie einerseits zu Möglichkeitsräumen für kreative Um-, Wieder- oder Zwischennutzungen, andererseits aber auch zu einem Terrain des Widerstreits, auf dem die verschiedenen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Akteure und Interessen aufeinandertreffen; und wo sich Formen der subversiven Aneignung gegen eine vielerorts wachsende Entfremdung gegenüber neuerer Stadtentwicklung wehren, werden sie schnell auch zum Terrain des Widerstands.

Angesichts der Konjunktur des Begriffs *terrain vague* einerseits und der Aufmerksamkeit für das Phänomen als solches andererseits, nimmt es umso mehr wunder, dass bislang weder eine systematisch angelegte theoretische Untersuchung seiner (intensionalen wie extensionalen) Bedeutung noch eine historisch ausgerichtete Untersuchung seiner (künstlerischen wie wissenschaftlichen) Verwendung unternommen wurden. Noch häufiger aber als seine denotative Wortbedeutung und seine jüngere Geschichte bleiben der Ursprung des Begriffs in der französischen Romantik sowie seine zweihun-

dertjährige Geschichte – die sich lückenlos durch die französische Literaturgeschichte zurückverfolgen lässt – im Dunkeln.

Diese beiden Bereiche, das heißt eine interdisziplinäre, theoretische Beschreibung des empirischen Phänomens einerseits und eine medienwissenschaftliche Analyse seiner Darstellungen in der französischen Literatur sowie im Kino andererseits, waren die Arbeitsfelder des an der Universität zu Köln von 2014 bis 2017 (mit einer Laufzeitverlängerung bis 2018) verfolgten, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts »Terrain vague. Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne«, in dessen Rahmen eine mit Daniel Ritter in Koautorenschaft verfasste sowie unter dem Titel *Die Stadtbrache als »terrain vague«. Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur* bereits publizierte Monographie entstanden ist.⁴ Ihr Anliegen ist es, auf der Grundlage einer Literatur-, Medien- und Diskursgeschichte des *terrain vague* den Begriff zu einem theoretischen Konzept auszubauen, das über die Grenzen der verschiedenen Disziplinen hinweg seine Gültigkeit erweisen kann. Die Monographie möchte insofern ganz explizit auch Leser*innen ansprechen, die nicht im engeren Sinne Literatur- oder Filmwissenschaftler*innen sind, sondern sich etwa vonseiten der Geografie, der Stadt- und Landschaftsarchitektur, der Stadtplanung, der Stadtsoziologie, der Kulturwissenschaft oder auch der Kunst für *terrains vagues* interessieren.

Gleichzeitig handelt es sich um einen unternommenen Versuch, historische und theoretische Zugänge zum *terrain vague* zu systematisieren, nicht um architekturtheoretische oder stadtgeografische Grundlagenforschung. Die methodische Herangehensweise bleibt bei aller Interdisziplinarität eine literatur- und medienwissenschaftliche. Denn wenn man wissen möchte, wie sich diese Orte theoretisch aus den Perspektiven der verschiedenen Disziplinen beschreiben lassen, was sie sind und was sie ausmacht, dann eben auch, um auf dieser Grundlage fragen zu können, wie sie in künstlerischen Kontexten auftauchen und eingesetzt werden, welche Funktionen und welche Bedeutungen sie dort erlangen. Aufgrund dieser

4 Jacqueline Maria Broich/Daniel Ritter: *Die Stadtbrache als »terrain vague«. Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017 (machina, 12). Per Direktlink: <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4095-3/die-stadtbrache-als-terrain-vague/> [Zugriff am 27.12.2021]. Wiederverwendung mit Genehmigung durch den transcript-Verlag (2017); DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839440957>.

5 Siehe außerdem den Internetauftritt unseres Forschungsprojekts per Direktlink: <https://www.terrainvague.de/> [Zugriff am 27.12.2021].

dezidierten Orientierung an Darstellungen und Darstellungsweisen des *terrain vague* gilt zugleich, dass die Formulierung einer allgemeinen Theorie immer schon unter dem Eindruck derselben steht. Repräsentationen von *terrains vagues* können die Theorie ebenso bestätigen, erweitern, modifizieren oder falsifizieren wie reale *terrains vagues*. Oder, um das Bild der kommunizierenden Röhren zu bemühen: Beide Seiten stehen nicht nur in ständigem Austausch miteinander, sondern die Theorie kann nur so weit formuliert werden, wie sie Anschauungsmaterial hat, und das Anschauungsmaterial kann nur so gut verstanden werden, wie die Theorie entwickelt ist.

Diese Verhältnisbestimmung zwischen, knapp gesagt, Theorie und Korpus hat nicht zuletzt eine konkrete Auswirkung darauf, wie sich der zentrale Gegenstand dieser Forschung fassen und behandeln lässt. So ist es nämlich meine bisherige Beschäftigung mit dem literarischen und filmischen Korpus⁶, die dazu führt, das *terrain vague* nicht nur als einen urbanen Ort unter anderen zu sehen, der sich in stadt-, sozial- und kulturwissenschaftlichen Begriffen beschreiben lässt, sondern es zugleich im Kontext seiner medialen Repräsentationen in einer Weise zu konzeptualisieren, die den repräsentierten Raum einerseits und die Raumrepräsentation andererseits möglichst konsequent zusammendenkt. Aus diesem Grund wird eine scharfe und durchgehende Unterscheidung zwischen dem *terrain vague* als ›Phänomen‹ und dem *terrain vague* als ›Begriff‹ kaum möglich und auch nicht immer sinnvoll sein.

Und so führt der Weg hin zu einer Theorie des *terrain vague* auch zwangsläufig durch seine Geschichte, welche hier auf die Begriffsgeschichte und Wortbedeutung, auf Schlaglichter der Literatur- und Mediengeschichte sowie auf einen Exkurs in die Stadtbrachenkunst und Diskurs- sowie Stadtkulturgeschichte beschränkt bleibt.⁷ Ich kläre also zunächst die lexikalische Wortbedeutung und den historischen Ursprung des Begriffs, wobei ein Schwerpunkt auf den verschiedenen semantischen Momenten liegt, die später in der theoretischen Behandlung weiterentwickelt werden. Dies ist umso notwendiger, als ich die Theorie in Form eines systematischen Modells entwerfe, das erlaubt, all das, was von den Perspektiven, Zugängen und Begriffen der verschiedenen Bezugsdisziplinen her über das *terrain vague* gesagt werden kann, herauszuarbeiten und systematisch zu ordnen. Denn ohne in Kontexte eingebettet zu werden, die den konkreten Boden und

6 Dieses literarische und filmische Korpus ist offen auf unserer Webseite zugänglich unter: www.terrainvague.de/korpus [Zugriff am 27.12.2021].

7 Für eine ausführliche Darstellung der Literatur-, Diskurs- und Stadtkulturgeschichte verweise ich auf unsere Monographie, vgl. Anm. 4, S. 25–142.

den historischen Horizont meiner Überlegungen bilden, würde sich ein solches Modell unweigerlich der Gefahr ausliefern, ungewollt abstrakt, korsetthaft und statisch zu werden.

Die Auseinandersetzung mit der Brache in der Wissenschaft, aber auch in der Stadtkultur und Kunst, soll ferner diejenigen Eigenschaften aufzeigen, mit denen ich im zweiten Teil, der Theorie des *terrain vague*, das systematische Analysemodell entwerfe. Es wird die Form einer Matrix haben, die sich zum einen aus den Perspektiven der verschiedenen Bezugsdisziplinen ergibt und den Gegenstand dementsprechend in Hinsicht auf die jeweiligen »ontologischen Ebenen« – Physik, Ökonomie, Politik, Soziologie, Ethnologie, Ökologie und Ästhetik – betrachtet. Auf jeder dieser Ebenen werden die Aussagen zum anderen den etymologisch hergeleiteten Sinnkategorien – *vacuus*, *vagus*, *vâgr* – zugewiesen, die als heuristische Ordnungsfelder dienen. Im Vorfeld dieser Systematisierung erfolgt eine Rechtfertigung und Klärung der Parameter, welche dieser Analyse zugrunde liegen.

Nach einer kurzen Bündelung der Ergebnisse des systematischen Teils werde ich mich anschließend im dritten Teil den medialen Darstellungen städtischer Brachflächen widmen, die sich auf die Bildmedien Fotografie, Comic/*Bandes dessinées*, Computerspiel und Dokumentarfilm beziehen. Da diese Darstellungen ebenso facettenreich und mannigfaltig sind wie das Phänomen an sich, wird der Begriff *terrains vagues* zumeist im Plural verwendet, im Gegensatz zum theoretischen Teil, in dem häufig der generische Singular steht.

Im vierten Teil soll es um die Ästhetik urbaner Zwischenräume im französischen Kino gehen, wobei ich mir Seitenblicke auf andere frankophone Spielfilme erlaube. Beleuchtet wird in diesem Teil zunächst, wie filmische Raumdarstellung allgemein funktioniert, und im Anschluss daran, welche die spezifischen Möglichkeiten des Films sind, um *terrains vagues* als Motiv in Szene zu setzen, zu gestalten, in die Narration einzubetten und in der Diegesis zu verorten. Noch vor der Analyse der Sequenzen von Zwischenräumen im Film und gefilmten Zwischenräumen werden die Auswahlkriterien für das Korpus dargelegt sowie die Gliederung nach Affinitäten und Schnittmengen eingehend begründet. Nach der Analyse exemplarischer Filmsequenzen werde ich in einer Schlussbetrachtung meine Ergebnisse zusammenfassen sowie in die wissenschaftliche Diskussion einordnen.

Ziel ist es, zu erforschen, aus welchen Gründen die urbane Brachfläche »ihren Ruf als städtebauliches Ärgernis verloren hat und sie zu einem Mög-

lichkeitsraum für neue Formen urbanen Lebens avanciert«⁸ ist, der sich in den medialen Darstellungen der *terrains vagues*, besonders im französischen Kino, vielgestaltig manifestiert. Weil der bereits in der französischen Romantik verankerte Begriff *terrain vague* bislang zwar kontinuierlich verwendet, in der Theorie jedoch eher übersehen wurde, ist es ferner mein Anliegen, eine kurze historische sowie eine ausführliche theoretische und systematische Untersuchung des Konzeptes zu liefern, um sodann im Rahmen der Neubewertung durch Architektur, Literatur, Kunst und Bildmedien Aussagen über die Ästhetik dieses unbestimmten Zwischenraums im französischen Kino treffen zu können.

Den systematischen Teil dieser Arbeit habe ich mit Daniel Ritter zusammen erdacht, in partieller Koautorenschaft verfasst und in unserer Monografie⁹ bereits publiziert.¹⁰ Es handelt sich hierbei um folgende Kapitel: die Basis der ›Einleitung‹, ›Begriffsgeschichte und Wortbedeutung‹, die Basis von ›Terminologische und konzeptuelle Vielfalt in der internationalen Stadtforschung‹ als Modifikation unseres gemeinsamen Kapitels ›Die Brache in der internationalen Stadtforschung seit den späten 1990er Jahren‹, die ›Theorie des *terrain vague*‹ mit Ausnahme der ›Ökologie‹ und ›Ästhetik‹ sowie die ›Bündelung‹. Das Kapitel zur ›Ökologie‹ verfasste ich allein, das zur ›Ästhetik‹ verfasste Daniel Ritter, sodass ich es exzerpierte und auf ihn verwies. Ferner beziehe ich mich im vierten Teil auf folgende Teilveröffentlichungen: mein Exposé,¹¹ mein Working Paper »*Non-lieu* und *terrain vague*«¹², die Filmsequenzen betreffenden Stellen der Monografie und den von mir verfassten Aufsatz »*Rôdeuses, vagabondes, arpentéuses: flâner sur les terrains vagues* de Jacques Rivette«¹³ sowie auf das Fazit unseres gemein-

8 <https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4095-3/die-stadtbrache-als-terrain-vague/> [Zugriff am 27.12.2020].

9 Vgl. Anm. 4.

10 Dem von uns gestellten Antrag auf Teilveröffentlichungen und partielle Koautorenschaft wurde am 28.10.2014 vom Promotionsausschuss stattgegeben.

11 Jacqueline Maria Broich: »*Terrains vagues*. Urbane Zwischenräume im französischen Kino«, Exposé des Dissertationsprojekts an der Universität zu Köln, 25.03.2014, verfügbar auf: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

12 Jacqueline Maria Broich: »*Non-lieu* und *terrain vague*«, <http://terrainvague.de/sites/default/files/Non-lieu%20und%20Terrain%20vague.pdf> [27.12.2020].

13 Jacqueline Maria Broich: »*Rôdeuses, vagabondes, arpentéuses: flâner sur les terrains vagues* de Jacques Rivette«, in: J. M. B./Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 181–204.

sam verfassten Tagungsberichtes¹⁴ in der ›Schlussbetrachtung und Öffnung‹. Sämtliche Teile wurden von mir leicht modifiziert und angepasst.

14 Jacqueline Maria Broich/Daniel Ritter: »Tagungsbericht ›Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften‹«, in: *Romanische Studien* 2 (2015), S. 379–393.

I. Geschichte des *terrain vague*

1. Begriffsgeschichte und Wortbedeutung

Die moderne Standarddefinition des Ausdrucks *terrain vague* lautet »terrain vide de cultures et de construction, dans une ville«, auf Deutsch etwa »eine unbebaute und unbestellte, brachliegende Fläche in der Stadt.«¹ Darüber sind sich im Grunde alle modernen Wörterbücher einig. Ein Blick in die Geschichte des Ausdrucks und seiner beiden Wortbestandteile, insbesondere des Adjektivs *vague*, lässt diese Standarddefinition allerdings als Minimaldefinition erscheinen, offenbart die Etymologie des Ausdrucks doch ein an Nebenbedeutungen und Konnotationen weit reicheres semantisches Spektrum. Diesem nähern wir uns nun:

Aus dem lateinischen Lehnwortschatz stammend, durchläuft das Substantiv *terrenum* den üblichen Lautwandel bis hin zu seiner modernen französischen Form *terrain* und erfährt parallel dazu einen semantischen Wandel.² Die ursprüngliche Bedeutung von »Erdreich« und »Acker« verengt bzw. erweitert sich dabei zugleich. Denn allgemeiner als »Acker« bezeichnet das moderne französische *terrain* einen begrenzten Teil der Erdoberfläche, ein »Gelände«, welches in seiner Beschaffenheit oder Lage betrachtet wird. Und spezifischer als das »Erdreich« spricht die Geografie von einem *terrain*, wenn sie ein bestimmtes Gelände in seiner physischen Gestalt und seiner Erdgeschichte betrachtet. Zu diesen beiden traditionellen Bedeutungsbereichen kommen zwei spezielle, moderne Verwendungen: Im Bauwesen ist das *terrain* der Baugrund bzw. die Fläche, für welche eine Bebauung vorgesehen ist; im militärischen Sinn bezeichnet das *terrain* dasjenige Gelände, auf dem

1 Paul Robert (Begr.)/Josette Rey-Debove und Alain Rey (Hrsg.): *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 2010, S. 2670.

2 In Bezug auf das Wort *terrain* verweise ich auf folgende Wörterbücher: *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, S. 2536 und Louis Guilbert (Hrsg.): *Grand Larousse de la langue française*, Paris: Larousse 1978, Bd. 12, S. 6023.

militärische Operationen ausgeführt werden, womit es sich in diesem Kontext dem ›Feld‹ annähert. Es ist maßgeblich die erste dieser modernen Bedeutungen, die für den Begriff des *terrain vague* entscheidend ist; doch auch die zweite kann im Zuge von künstlerischen Darstellungen mitunter aktualisiert werden.

Deutlich komplizierter verhält es sich hingegen mit der Bedeutung und der Geschichte des Wortes *vague*, das in seiner modernen Form die sehr unterschiedlichen etymologischen Linien, die in ihm homophon zusammenfallen, nicht mehr getrennt erkennen lässt.³ Tatsächlich koinzidieren nicht weniger als drei Wortursprünge in diesem Lexem. Die aus dem lateinischen Lehnwortschatz stammenden Etyma *vacuus* (›leer‹) und *vagus* (›umher-schweifend‹, vom Deponens *vagari*) durchlaufen einen phonetischen und grafischen Wandel, der bis ins 15. Jahrhundert teilweise noch distinkte Formen beibehält, aber nach Annäherung von *vacuus* über die Varianten *vake*, *vacque* und *vaque* in dieselbe Form mündet. Das feminine Substantiv *la vague* (›die Welle‹) hat dagegen eine gänzlich andere Geschichte, die unabhängig von der des Adjektivs *vague* verläuft, aber dennoch zur selben Wortform gelangt. Sein Ursprung liegt nicht im Lateinischen, sondern im Skandinavischen, und zwar im altnordischen Ausdruck *vágr*, von dem auch das deutsche Wort *Woge* abgeleitet ist. Dies zu erwähnen ist deshalb relevant, weil das *Vage*, so wie es in der Ästhetik der Romantik eine Schlüsselrolle spielen wird, eine Bedeutungsebene besitzt, die durchaus mit dieser gesonderten Linie beschrieben werden kann.

Die für den zusammengesetzten Begriff *terrain vague* maßgebliche Bedeutung ist zunächst die auf *vacuus* zurückgehende ›Leere‹. So gibt es lange Zeit neben der Verwendung von *vague* als Adjektiv mit der Bedeutung »qui est vide, et particulièrement qui est vide de cultures« (›leer, und insbesondere unbestellt‹)⁴ auch die Verwendung als Nomen – *un vague* –, welches eine ›leere, unbestellte Fläche‹ meint. Diese Bedeutungen von *vague* sind heutzutage allerdings veraltet, denn bereits im 16. Jahrhundert

3 In Bezug auf das Wort *vague* verweise ich insbesondere auf diese Wörterbücher: *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, S. 2670; *Grand Larousse de la langue française* 1978, Bd. 6, S. 6365–6366; Paul Robert (Begr.)/Alain Rey (Hrsg.): *Le Grand Robert de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 2001, Bd. 2, S. 1665–1667; Émile Littré/Amédée Beaujean (Bearb.): *Dictionnaire de la langue française*, Paris: Gallimard/Hachette 1958, Bd. 7, S. 1501–1503 und Alain Rey (Hrsg.): *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 1992, Bd. 3, S. 3985–3987.

4 *Dictionnaire de la langue française* 1958, Bd. 7, S. 1502.

5 Vgl. ebd. und *Dictionnaire historique de la langue française* 1992, Bd. 3, S. 3984.

wird aufgrund der Homonymie mit *vague* (von *vagus*) die Bedeutung ›leer‹ zunehmend auf den Ausdruck *vide* abgelegt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts löst der 1811 erstmals dokumentierte Begriff des *terrain vague* schließlich die bis dahin noch gebräuchlichen Ausdrücke *un vague* oder *terre vague* weitestgehend ab und wird zudem zur einzigen Wortkombination des Französischen, in welcher die alte Bedeutung von *vague* ›leer‹ noch erhalten bleibt.⁶ Doch auch die Geschichte dieser etymologischen Linie verläuft für sich genommen nicht ganz so eindeutig. Denn bereits seit dem 13. Jahrhundert koexistieren verschiedene spezifische semantische Facetten der mit *vague* gemeinten ›Leere‹. So bedeutet 1260 *vake* zum einen schlicht ›leer‹ und eine *terre vacque* (1266) dementsprechend ein »terrain où l'on a pas fait de constructions« (›eine unbebaute Fläche‹).⁷ Zum anderen aber gibt es bereits Ende des 13. Jahrhunderts die spezielle Verwendung mit der Bedeutung ›vakant‹ im Fall unbekleideter Kirchenämter sowie die Bedeutungslinie ›unbewohnt, verlassen, entvölkert‹, die sich bis ins 15. Jahrhundert bezogen auf Regionen oder Häuser hält.⁸ Um 1500 gewinnt diese Bedeutung die zusätzliche Denotation von »laisser dans un état d'abandon et de dévastation«, womit die ›Leere‹ neben dem Aspekt des ›Verlassenwerdens‹ um den des ›Zerstörtwerdens‹ erweitert wird.⁹ Dennoch bleibt in der Folge das Fehlen von Bebauung auf einer leeren Fläche weitestgehend die zentrale Eigenschaft der *terres vagues*, wenngleich zunehmend im Kontext ökonomischer Gesichtspunkte: Diese Flächen werden nicht gepflegt, nicht unterhalten, nicht bestellt, liegen also brach, insbesondere nach Verschwinden ihrer ehemaligen Nutzung. Seit dem 17. Jahrhundert ist zudem der Ausdruck der *terres vaines et vagues* bekannt, welcher sich explizit auf den Umstand

6 Vgl. ebd., S. 3986 sowie *Le Grand Robert de la langue française* 2001, Bd. 6, S. 1666.

7 *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, »vague², adj.«, <http://atilf.atilf.fr/> [Zugriff am 27.12.2020].

8 Vgl. *Le Grand Robert de la langue française* 2001, Bd. 6, S. 1666 und *Dictionnaire historique de la langue française* 1992, Bd. 3, S. 3986.

9 *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, »vague², adj.«; in den *Chroniques* von Jean Froissart aus dem Jahr 1409 gibt es etwa die Verwendung: »Et saciés que tous li pays estoit adont si effracs de la venue dou conte Derbi ot des Englès, que nuls n'a voit convenance, ne arroy en soy-meismes; mès fuioient devant yaus et s'enclouoient ens ès bonnes villes, et laissoient tout vaghe, hostels et maisons«, Bd. 4, S. 12, hrsg. v. Siméon Luce; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4061451/fr.image> [Zugriff am 27.12.2020].

bezieht, dass Flächen, etwa weil der Boden zu arm ist, keinen landwirtschaftlichen Ertrag bringen.¹⁰

Was also seit der früheren Geschichte des Adjektivs *vague* (von *vacuus*) neben der Bedeutung einer allgemeinen bloßen räumlichen Leere, insbesondere baulicher Art, semantisch stets kopräsent ist, sind verschiedene spezielle Ausgestaltungen dieser ›Leere‹, vor allem sozio- und kulturhistorischer Art, weil die betroffenen Flächen nicht mehr bewohnt werden, verlassen, verwahrlost oder verwüstet sind, oder ökonomischer Art, weil sie nicht oder nicht mehr genutzt werden, insbesondere da sie (im ursprünglich landwirtschaftlichen Sinne) keinen Ertrag einbringen und somit unproduktiv sind. All diese Eigenschaften sind auch im heutigen Begriff des *terrain vague* als Bedeutungsebenen zumindest implizit enthalten und lassen sich zusammenfassen als die objektiven, sich aus einer subjektunabhängigen Beschreibungsperspektive ergebenden Merkmale der so bezeichneten Flächen.

Zu all diesen objektiven Eigenschaften tritt aber bereits seit dem 16. Jahrhundert eine wesentliche Komponente hinzu, ohne die die heutige Faszinationskraft des Begriffs *terrain vague* nicht zu erklären wäre: Es kommt zu Interferenzen mit dem homophonen Adjektiv *vague* (von *vagus*), welches seit dem 14. Jahrhundert neben dem konkreten Sinn des ziellosen Umherirrens auch abstrakt für unklare Vorstellungen und Empfindungen gebraucht wird.¹¹ Die Tatsache, dass die homophonen Adjektive *vague* (von *vacuus*) und *vague* (von *vagus*) spätestens seit dem 16. Jahrhundert auch grafisch nicht mehr voneinander unterscheidbar sind, unterstreicht ihren gegenseitigen semantischen Einfluss. Das beste Indiz hierfür ist, dass *vague* (von *vagus*) seit jener Zeit zudem nicht nur für unklare geistige und seelische Zustände, sondern auch für leere, unbestimmte Räume ohne klare Grenzen – »espace vide; espace indéterminé, sans limite précise« – verwendet wird, wobei die semantische Differenz zwischen *vacuus* und *vagus* gänzlich verschwimmt.¹² In diesen *espaces vagues* also schwingt der gesamte semantische Hof von *vagus* mehr als unterschwellig mit und fügt der Verwendung von *vague* in Bezug auf Räumlichkeit eine gänzlich neue Perspektive hinzu. Denn das *Vage*, so wie es auch aus der Geschichte der Ästhetik des 19. Jahrhunderts bekannt werden soll¹³, bezeichnet nur zum einen auf

10 Vgl. *Dictionnaire historique de la langue française* 1992, Bd. 3, S. 3986 sowie das Wörterbuch der Académie Française: *Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris: Firmin-Didot 1884, Bd. 2, S. 910.

11 Siehe etwa *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2010, S. 2670.

12 *Le Grand Robert de la langue française* 2001, Bd. 6, S. 1666.

13 Zur Rolle des Vagen in der Geschichte der Ästhetik siehe Remo Bodei: »Vage/unbestimmt«, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Histori-*

der Objektseite einen ›umherschweifenden, unklaren, verschwommenen‹ Gegenstand, zum anderen aber – und darin liegt die eigentliche Bedeutung des Vagen – beschreibt es auf der Subjektseite die spezifische Erfahrung eines solchen ›vagen‹ Gegenstands: Der Geist kann ihn schwer fassen, unsere Sinne können ihn nicht klar erkennen, unsere Vernunft kann ihn nicht eindeutig bestimmen und identifizieren. Das *terrain vague* ist über die verschiedenen Konnotationen der Leere hinaus also immer auch mit der Erfahrung einer Unbestimmtheit, das heißt mit der Unmöglichkeit oder der Unsicherheit des Verstehens, Zuordnens und Abgrenzens verbunden.¹⁴

Durch diesen Perspektivenwechsel auf die subjektive Gegebenheitsweise eines Gegenstands und die dadurch erzeugten Qualitäten seines Erlebens gewinnt das Adjektiv *vague* eine grundsätzliche phänomenologische und ästhetische Bedeutung, welche außerdem wortgeschichtlich gesehen schon früh im Kontext der Raumwahrnehmung und Raumerfahrung steht.¹⁵ Es ist, so meine These, genau diese Doppelseitigkeit des Ausdrucks *vague* (aus *vacuus* und *vagus*), nämlich die Gleichzeitigkeit von objektiver und subjektiver Perspektive, welche für den Begriff des *terrain vague* ganz wesentlich ist und welche in seiner Geschichte das Zusammenfallen von ökonomischer, sozio- und kulturhistorischer Zugangsweise einerseits und phänomenologischer, ästhetischer und ästhetischer andererseits grundsätzlich bedingt hat.

sches Wörterbuch in sieben Bänden. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, Bd. 7, S. 312–330.

- 14 Vgl. hierzu die (film-)ästhetischen Aspekte eines *terrain vague* in den Kapiteln III sowie IV.
- 15 Mit »Phänomenologie« meine ich die Perspektive subjektiven Erfahrens und Erlebens von Gegenständen jeglicher Art, sei es durch Wahrnehmung, Vorstellung oder Deutung, in einem leiblich verankerten welthaften Bedeutungs- und Gebrauchskontext (phänomenologisch wird ein Gegenstand also nicht nur sinnlich wahrgenommen, vorgestellt, erinnert oder empfunden, sondern auch mit Sinn, Zweck und Bedeutung, nach Husserl gesprochen, ›beseelt‹). Unter »Ästhetik« verstehe ich gewissermaßen die phänomenologische Teilmenge der rein sinnlichen Wahrnehmung eines auf diese Weise erfahrbaren Gegenstands und dazugehörig die Theorie der sinnlichen Anschauung überhaupt. Die »Ästhetik« bezieht sich meinem Gebrauch nach auf ihren traditionellen Sinn wiederum als Teilmenge des Ästhetischen, nämlich in Bezug auf besondere Qualitäten des sinnlich Wahrnehm- und Empfindbaren, vor allem das Schöne, ebenso aber auch das Hässliche, Schreckliche, Angenehme und Unangenehme, und dazugehörig die Theorie künstlerisch geschaffener Formen und Strukturen, die solche ästhetischen Erlebnisse hervorrufen.

Betrachten wir nun die Begriffe *terrain vague* und *Brache* nebeneinander, stellen wir zweierlei fest: Auf der extensionalen Seite ist das französische Kompositum weitaus restriktiver. Während es im Deutschen Wohnbrachen, Industriebrachen, Gewerbebrachen, Infrastrukturbrachen etc. gibt, die sich allesamt auf die vormalige Nutzung beziehen, gelten im Französischen mit Bezug auf deren Gestalt bloß diejenigen Brachen als *terrains vagues*, die Freiflächen sind. Insofern wäre ›dysfunktionale oder ungenutzte Freifläche‹ eine angemessene Übersetzung, womit auf extensionaler Ebene im Übrigen auch solche Freiflächen gemeint sein können, die nicht erst nach Aufgabe einer vormaligen Nutzung brachgefallen sind, sondern die als ›Restflächen‹, welche im Zuge von Bebauung schlicht ›übrig‹ bleiben, nie eine Funktion hatten (etwa unbebaute, ungenutzte Gleisdreiecke). Auf der intensionalen Seite jedoch besitzt das *terrain vague* gegenüber dieser vergleichsweise sehr technischen Definition eben die substantielle Doppelseitigkeit des Ausdrucks *vague*, welche eine objektive und subjektive Perspektive zusammenführt, indem sie die Gegebenheitsweise eines unbestimmten, undefinierbaren, undeutlichen Gegenstands zum Thema macht.

Bei allen Versuchen, die Bedeutung des *terrain vague* einzugrenzen und nachzuverfolgen, bleibt schlussendlich eine nicht unwesentliche Unbestimmtheit bezüglich seiner räumlichen Situierung als urbanes Phänomen bestehen. Denn einerseits liegt bereits im 16. Jahrhundert die spezielle Verwendung des Substantivs *un vague* als ein Gelände »qui n'est pas bâti, ni cultivé, ni occupé, dans une ville« (›ein unbebautes, unbestelltes, unbesetztes Gelände in der Stadt‹) vor.¹⁶ Andererseits aber wird in der Zeit des Auftauchens des Ausdrucks *terrain vague* zu Beginn des 19. Jahrhunderts und des damit verbundenen Verschwindens der durch ihn abgelösten Ausdrücke *un vague* sowie *terre vague*, das *terrain vague* hauptsächlich für den Raum *extra muros* gebraucht, genauer: für bestimmte, unmittelbar vor den Stadtmauern und Befestigungsanlagen oder Zollbarrieren gelegene, leere, weder eindeutig als Stadt noch eindeutig als Land zu bestimmende Gebiete. Dies gilt etwa für den Erstbeleg beim französischen Romantiker François-René de Chateaubriand (1811), aber auch noch für weitere literarische Verwendungen bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts. Von da an wird genau dieser Bereich zum Schauplatz der Entfestigung der Stadt und ihrer radikalen industriellen Umgestaltung, in Folge derer die Grenze zwischen Stadt und Land aufgelöst wird. Ab dieser Zeit erscheint das *terrain vague*, wie wir sehen werden, als geeigneter Begriff, um nicht nur die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen

16 *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, »vague², adj.« [meine Hervorhebung].

Veränderungen, welche die alten Strukturen und Grenzen zum Verschwinden bringen, zu beschreiben, sondern auch, um die Erlebensweisen dieser Veränderungen im Auge und Geiste der irritierten, beunruhigten, sprachlosen, verblüfften oder faszinierten Betrachter*innen in den Blick zu rücken.

2. Schlaglichter der Literatur- und Mediengeschichte

2.1 DAS *TERRAIN VAGUE* IN DER LYRIK DER JAHRHUNDERTWENDE

Das 19. Jahrhundert endet nicht nur mit der Exotisierung des *terrain vague*, sondern auch mit einer spezifischen Ästhetisierung, die im Zuge der Vorbereitung der ›ästhetischen Revolution‹, welche durch die Avantgarden der ersten Jahrzehnte des Folgejahrhunderts proklamiert werden wird, geschieht. Ohne dass der Brache dabei gänzlich neue Bedeutungselemente zugeschrieben würden, findet eine dezidierte Positivierung des oft als so morbide, anrüchig und sinister dargestellten Ortes statt – jedoch nicht über die politisch-utopische Linie, die von Beginn an ebenso präsent ist, sondern über seine Aufwertung als ein der Kunst würdiger Gegenstand. Es ist namentlich Joris-Karl Huysmans' kunstkritisches Plädoyer gegen die ästhetische Hierarchisierung des städtischen Raums und für einen gleichermaßen vorurteilslosen Blick auf die unterschiedlichsten Orte, das dem verwilderten *terrain vague* dieselbe Wertigkeit zuspricht wie dem herausgeputzten Park. Alle Orte seien »déllicieux« und einer künstlerischen Bearbeitung würdig.¹

Die Einlösung dieses Plädoyers lässt nicht allzu lange auf sich warten. Denn auch wenn Paul Verlaine, ein Hauptvertreter des französischen Symbolismus, dessen Werk deutlich durch den Begründer der modernen Lyrik, Charles Baudelaire, beeinflusst ist – bei dem im Übrigen kein einziges *terrain vague* vorkommt, obwohl er die Moderne bekanntlich als das Vorübergehende, Flüchtige und Kontingente definiert, dies in seinen berühmten

¹ Joris-Karl Huysmans: »L'Art moderne« (1883), in: J.-K. H.: *Œuvres complètes*, Paris: Crès 1928–1938, Bd. 6, S. 118–119.

Großstadtszenen zum Thema macht und damit eigentlich etwas für transitorische, urbane Orte übrig haben müsste –, die *terrains vagues* nicht gerade ›deliziös‹ findet, so ist er doch der erste uns bekannte Lyriker, der sich des Begriffs bedient und das Phänomen einer poetischen Ästhetisierung zu führt. In einem seiner älteren Gedichte, die nur dank der Zusendung an Victor Hugo erhalten sind, »Un peu de bâtiment«² aus dem Jahr 1896, verwendet Verlaine den Begriff des *terrain vague* in einem Kontext, welcher Licht auf die baulichen Veränderungen des Pariser Stadtbildes wirft. Den historischen Hintergrund dieser Veränderungen bildet das Ende des Jahres 1894, in dem ein Gesetz (*la Loi Siegfried*) in Kraft tritt, welches die Schaffung sogenannter HBM (*habitations à bon marché*) »dans ce Paris si laid moderne« (›in diesem so hässlich-modernen Paris‹) begünstigt. Dies veranlasst Verlaine dazu, jene neue bauliche Realität gemäß seiner Poetik, einer zugunsten euphonischer Lautqualitäten und lexikalischer Ambiguitäten auf traditionelle Vers-, Strophen- und Reimstrukturen verzichtenden Sprache, welche die ›Musik vor alle Dinge‹ setzt, zum Gegenstand dichterischer Verarbeitung zu machen. Mithilfe wiederkehrender Evokationen des Elends deutet Verlaine an⁴, wie sehr diese neuen städtischen Brach-, Leer- und Restflächen den einstigen »coins pittoresques« (›den malerischen Ecken‹) gegenüberstehen, sie gar verdrängen. Verlaine ist aber nicht der einzige, der um die Jahrhundertwende herum das *terrain vague* für die lyrische Verarbeitung entdeckt.

2 Paul Verlaine: »Un peu de bâtiment«, in: P. V.: *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. v. Yves-Gérard Le Dantec und Jacques Borel, Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 93f.

3 Evidentlich beispielsweise in seinem 1884 in der Anthologie *Jadis et Naguère* veröffentlichtem Gedicht »Art poétique« (1874), einem Manifest der französischen Symbolisten; siehe Paul Verlaine: »Art poétique«, in: P. V.: *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. v. Yves-Gérard Le Dantec und Jacques Borel, Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 326. Hierin heißt es: »De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'impair / Plus vague et plus soluble dans l'air / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose«.

4 Das rekurrende Klassen ›Elend‹ verweist auf die Isotopie des Gedichts und offenbart sich insbesondere durch folgende Begriffe: »se déshonore« (›(sich) entehrt‹), »horreur fade« (›schales Grauen, abgeschmackte Entsetzlichkeit‹), »terreur« (›Schrecken‹), »la fièvre de bâtir« (›Baufieber‹), »laid« (›hässlich‹), »d'un aspect vil« (›von ruchlosem, schändlichen Äußerem‹), »ça fleure le malsain, ça prédit la misère« (›man riecht förmlich das Ungesunde darin und prophezeit das Elend/die Armut‹), »fièvres typhoïde« (›Typhusfieber‹), »ça vous serre le cœur d'une pitié qui serait du mépris« (›es beengt einem das Herz vor Mitleid, ja vor Verachtung schnürt es zu‹); Verlaine, »Un peu de bâtiment«.

Der kubistisch-surrealistische Lyriker Pierre Reverdy aktualisiert in seinem frühen Prosagedicht »Nocturne« (1915) die Unbestimmtheit und Undefinierbarkeit des *terrain vague*, auf welchem sich Reiter und Tänzerin treffen. »Cependant un cavalier géant court sur une danseuse et tout se perd en tournant derrière un terrain vague. La nuit seule connaît l'endroit où ils se réunissent« (»Jedoch gleitet ein riesiger Reiter über eine Tänzerin und alles verliert sich beim Abbiegen hinter ein(em) *terrain vague*. Die Nacht allein kennt den Ort, wo die beiden zusammenkommen«). In »C'était un paysage plus lointain«⁶ (1917) situiert Reverdy ein allein stehendes, personifiziertes, einsames Haus inmitten eines düster gezeichneten, ja sinistren *terrain vague* der Leere, welches mit der hohen See bzw. dem Meer kontrastiert wird – eine metaphorische Verbindung, die allein schon im Titel des Gedichts »Haut terrain vague«⁷ (1919) wieder aufgenommen wird, in welchem auch das Bild eines »plan blanc« (»einer weißen, unbeschriebenen Karte/Fläche«), ähnlich dem weißen Blatt Papier bei Gaboriau⁸, wiederkehrt und in den Kontext einer entleerten Stadtlandschaft gestellt wird, in welcher Fassaden und Palisaden das »Nichts« nur ungenügend verstecken. Auch das *terrain vague*, welches Reverdy in *La Peau de l'homme*⁹ (1926) entwirft, ist eine Fortführung des oben gezogenen Vergleichs, bei dem nun die Verbindung »maison aveugle et solitaire aussi complètement perdue dans un terrain vague« (»ein blindes und einsames Haus, genauso verloren auf einem *terrain vague*«) in direkter Analogie zu »que la barque du pêcheur [...] à la haute mer« (»wie das Fischerboot auf hoher See«) steht. Und dies alles gar nicht weit entfernt von Schienensträngen, die – durch halb zerstörte, hölzerne Schranken – alte Bahngleise von Feldern und Straßen trennen, die wiederum ins Städtchen führen, ja führen müssen. Denn hinter alldem muss sich, so Reverdy, eine Stadt befinden, sonst ließen sich die unfassbar großen Mengen an Abfällen, die dort auf den Flächen abgekippt werden, gar nicht rechtfertigen.

5 Pierre Reverdy: »Nocturne«, in: P. R.: *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*, Paris: Gallimard 1945, S. 26.

6 Pierre Reverdy: *Le voleur de talan* (1917), Paris: Flammarion 1967, S. 24.

7 Pierre Reverdy: »Haut terrain vague«, in: P. R.: *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*, Paris: Gallimard 1945, S. 261.

8 Siehe hierzu Émile Gaboriau: *Monsieur Lecoq* (1896), Paris: Librairie des Champs-Élysées 2003, S. 33: »Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche où les gens que nous recherchons ont écrit, non seulement leurs mouvements et leurs démarches, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient.«

9 Pierre Reverdy: *La Peau de l'homme* (1926), Paris: Flammarion 1968, S. 47–48.

2.2 DAS GOLDENE ZEITALTER DES *TERRAIN VAGUE*: DIE 1940ER BIS 1960ER JAHRE

Hinausgehend über das Interesse der Stadtwanderer und Fotograf*innen, die so etwas wie ein ›klassisches‹ Bild des *terrain vague* in Schwarzweiß schaffen¹⁰, welches bis heute für viele Sprecher des Französischen mit dem Begriff eng assoziiert wird, erfährt das Phänomen von den 1940er bis in die frühen 1960er Jahre hinein – ähnlich wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – eine zunehmende Aufmerksamkeit von verschiedenen Seiten und im Zuge dessen auch eine Popularisierung, die in jenen Jahren ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht.

Zunächst behauptet das *terrain vague* seinen Platz im Genre des Kriminalromans, wenn auch nicht unbedingt in Texten seiner bekanntesten Vertreter. So taucht es zwar in Georges Simenons Roman *Les vacances de Maigret* von 1948 auf – einem seiner 75 zwischen 1931 und 1972 geschriebenen Werke, die sich um die Hauptfigur des Pariser Kommissars Jules Maigret drehen –, erhält dort aber keine bedeutende Funktion. Es wird lediglich am Rande thematisiert als ein leeres Gelände, das nicht zur Lösung des kriminalistischen Falls beitragen kann, weil mögliche verdächtige Fußabdrücke bereits vom Regen verwischt wurden.¹¹ Im Gegensatz zur schneebedeckten Freifläche bei Gaboriau¹², ist es aber gerade die Eigenschaft der *terrains vagues*, mögliche Spuren des Verbrechens beseitigen zu können – sei es, weil sie oft abseitige, versteckte, kaum frequentierte Orte sind, sei es, weil sie als nicht instandgehaltene Orte den Einwirkungen der Natur (Witterung, wilder Bewuchs, Zersetzung) ebenso ausgesetzt sind wie illegalen oder informellen Nutzungen als Deponien, Lager- oder Parkplätze, Kleingärten oder dergleichen –, aufgrund derer sie mit Regelmäßigkeit eine für Kriminalgeschichten genrespezifische Funktion erhalten. Als typisch hierfür könnte man die lakonische Feststellung Paul Morands in seinem Stadtporträt von New York aus dem Jahr 1930 zitieren: »On tue les gens en voiture, puis on jette les corps dans des terrains vagues« (›Man tötet die Leute im

10 Zum *terrain vague* im Fotobuch der Nachkriegszeit, insbesondere bei Doisneau/Cendrars und Molinard/Clébert, siehe Wolfram Nitsch: »Terrains vagues en noir et blanc. La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre«, in: Philippe Antoine/Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en album (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 203–216.

11 Georges Simenon: »Les vacances de Maigret« (1948), in: G. S.: *Tout Simenon. Œuvres romanesques*, Paris: Presses de la Cité 1988, Bd. 3, S. 7–III, hier S. 59.

12 Vgl. Gaboriaux, *Monsieur Lecoq*, S. 33.

Auto und wirft dann ihre Leichen auf leere Brachflächen).¹³ In diesem Sinne, wenn auch weniger drastisch, ist es auch in Léo Malets Roman *La vie est dégueulasse* von 1948, einem klassischen *Roman noir*¹⁴, ein *terrain vague*, auf dem die Verbrecher ihr gestohlenen Fluchtfahrzeug abstellen, ohne nachverfolgbare Spuren zu hinterlassen.¹⁵

Um einiges präsenter ist das *terrain vague* hingegen in einem weniger bekannten, erst 1988 neu aufgelegten Roman von Pierre Véry aus dem Jahr 1943, der den Begriff bereits im Titel trägt. *L'inconnue du terrain vague* (1990 ins Deutsche übersetzt als *Böser Traum um braches Land*) zentriert wie kein anderer Roman seine gesamte Handlung auf eine leere, städtische Brachfläche.¹⁶ Dabei ist ein wesentlicher Teil des Romangeschehens nicht bloß auf einem *terrain vague* situiert, sondern findet insofern auch darin seinen Mittel- und Ausgangspunkt, als etliche Figuren im Hinblick auf dieses Terrain handeln. Es ist nicht nur der Tatort zweier Morde, sondern selbst das Motiv des Verbrechens sowie des Handelns verschiedener Bewohner*innen einer in der Normandie gelegenen, fiktiven Kleinstadt namens Neugate, welche alle ein eigenes Interesse an der disponiblen Freifläche hegen. Da ist zunächst einmal ein Architekt, der eine auf der Brache stehende Baracke bewohnt und als Atelier nutzt, in welchem er nicht nur an Modellen von Neugate arbeitet, sondern auch von hypothetischen, die Brache ersetzenden Bauprojekten, mit denen er die Fantasie diverser Interessenten belebt. So etwa die der vereinten Metzger und Schlachter, die von einem neuen Schlachthof träumen; die des Pfarrers, der sich eine große Kathedrale wünscht; des Gerbers, der seine Gerbereianlagen erweitern möchte; vor allem aber eines Arztes, der im Dienst einer anonymen Gesell-

13 Paul Morand: *New York*, Paris: Flammarion 1930, S. 91.

14 Zum *Roman noir* und Léo Malets Bedeutung für diese Untergattung des französischen Kriminalromans, die sich unter dem Einfluss der amerikanischen *hardboiled detective novel* seit den 1940er Jahren herausbildet siehe Michelle Emanuel: *From surrealism to less-exquisite cadavers. Léo Malet and the evolution of the French Roman Noir*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006.

15 Léo Malet: *La vie est dégueulasse* (1948), Paris: Laffont 1989, S. 76.

16 Pierre Véry: *L'inconnue du terrain vague* (1943), Paris: Joëlle Losfeld 2001 (dt. *Böser Traum um braches Land*, übers. v. Wolfgang Rentz, Moos/Baden-Baden: Elster 1990). Den Hinweis auf Véry verdanke ich Zeno Zelinsky, ebenso wie seine Empfehlung des folgenden Kriminalromans: Émile Gaboriau: *Monsieur Lecoq* (1896), Paris: Librairie des Champs-Élysées 2003, S. 5, welcher der städtischen Brachfläche ebenfalls dazu verhilft, ein genrespezifischer Ort zu werden. Für eine nähere Betrachtung siehe Zelinskys Artikel: »Lieu de crimes crapuleux et coin dans le roman policier français«, in: Broich/Nitsch/Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues*, S. 71–85.

schaft aus Paris Neugate mit einem Sanatorium versehen möchte, was der Bürgermeister aber, dem für die Freifläche seinerseits ein öffentlicher Park vorschwebt, zu verhindern versucht. Da ist weiterhin der Anwalt, der den rechtmäßigen Eigentümer – einen auf Forschungsreise in Ostasien befindlichen Wissenschaftler, dessen Verlobte aus Fernost (die ›Unbekannte‹ des *terrain vague*) aufgrund ihrer Schönheit ungewollt die ganze Stadt in Aufruhr bringt – vertritt und geschickt aus den Spekulationen um die Zukunft der Brache Profit zu schlagen weiß. Und da ist schließlich der ›Milchbruder‹ des Eigentümers, ein mit der Bewachung des Geländes betrauter Wilderer einfachen Schlages, der mit dem *terrain vague*, welches vielen in der Stadt als Schandfleck gilt, wie kein anderer verbunden ist und mit ihm einige Wesenszüge teilt. Dementsprechend zahlreich sind dann auch die Verdächtigen, nachdem zuerst der Arzt und dann der Bürgermeister auf dem Terrain gewaltsam zu Tode kommen, was jeweils ihren sich der Konkretisierung nähernden Projekten ein Ende bereitet. Ein Klima gegenseitiger Anschuldigungen und des wachsenden Neids auf und Hasses gegen die ›Fremde‹ macht es selbst dem scharfsinnigen Kommissar nicht gerade leicht, erfolgreich den Täter zu ermitteln. Und kurioserweise scheint im dichten Geflecht konträrer Interessen und feindlicher Absichten zwischendurch immer wieder das *terrain vague* selbst zu einer Art Akteur zu werden, der möglicherweise nicht nur den Mörder zur Tat veranlasst oder angestiftet, sondern selbst die Morde in einem Akt der Selbstverteidigung begangen haben könnte. Dieser Eindruck wird zudem dadurch verstärkt, dass das *terrain vague* immer wieder in einer Art charakterisiert wird, die es in den Bereich des Animalischen holt, so als wäre es ein wildes Tier, das manchmal kränklich wirkt, manchmal ruhig unter dem Sternenhimmel schläft, manchmal aber auch monströse Züge annehmen kann. Wenn am Ende schließlich herauskommt, dass der Wächter, welcher in einer Art symbiotischer Beziehung zu diesem mit Eigenleben versehenen Gelände steht, der Mörder ist, so bleibt doch der Verdacht, er habe eigentlich nur stellvertretend für die Brache gehandelt und ausgeführt, was sie – als die eigentlich bestimmende Figur der geheimnisvollen Geschichte – im Sinn hatte.

Die Wiedererscheinung dieses Buches wurde übrigens von dem 1955 von Éric Losfeld – der auch Eugène Ionesco, Marcel Duchamp, Boris Vian oder André Bretons letzte surrealistische Zeitschrift *La brèche, action surréaliste* (1961–1965) herausgab und dessen Nachname eine gewisse Nähe zum Ausdruck *terrain vague* besitzt – gegründet und nach seinem Tod von seiner Tochter Joëlle fortgeführten Verlagshaus Le Terrain Vague besorgt. Die Gründung desselben fällt damit in eine regelrechte Blütezeit der

künstlerischen Aneignung des Begriffs und des von ihm bezeichneten Phänomens auch über die bereits erwähnten Autor*innen und Fotograf*innen hinaus.



(Abb. 4)

Nun beginnt das *terrain vague* nämlich auch im Film präsen- ter zu werden: Obschon es in (Melo-)Dramen des Poetischen Realismus der 1930er Jahre bereits eine Rolle spielt, sei es in *L'ATALANTE*¹⁷ (1934) von Jean Vigo oder in

17 Siehe *L'ATALANTE*, Jean Vigo, Frankreich 1934. Wolfram Nitsch erläutert, dass auf den vorstädtischen Brachflächen für die Protagonistin Juliette alles möglich sei – von der Liebe bis hin zum Verbrechen: »Die von der Heldin betretenen ›terrains vagues‹ erscheinen ebensowenig als populäre Begegnungsräume wie das Café, aus dem Jules bei seinem Pariser Landgang einen Grammophonrichter entwendet, oder das vom Ehepaar besuchte Ausflugslokal, wo anders als in den meisten *guinguettes* des ›Poetischen Realismus‹, etwa am Hauptschauplatz von Julien Duviviers Film *LA BELLE ÉQUIPE* (1936), nicht die proletarische Verbrüderung, sondern die handgreifliche Auseinandersetzung regiert. Vielmehr kommen sie als unwirtliche Orte in den Blick. Bei der Durchquerung eines leeren Eisenbahnschuppens erscheint Juliette in extremer Untersicht, so dass sie zwischen den versprengten Pflastersteinen im Vordergrund und den Oberleitungen im Hintergrund noch verlorener wirkt [...]. Ähnliche Effekte zeitigt die Kadrierung der Etappen auf ihrem Rückweg zum Liegeplatz des Kahns. Als sie sich auf der Straße zu orientieren sucht, wird sie von oben gezeigt und dadurch abgetrennt von den anderen Passanten, die nur noch als lange Schatten in die Aufnahme ragen. Und als sie am Ufer nach der ›Atalante‹ Ausschau hält, wird sie

LE QUAI DES BRUMES¹⁸ (dt. HAFEN IM NEBEL, 1938) von Marcel Carné, in welchen düstere Flächen am Hafenkai oder der Uferstraße gezeigt werden (Abb. 4), auf denen oft sozial benachteiligte Protagonisten in und um Spelunken herum milieuspezifische Konflikte zu lösen versuchen, wird das *terrain vague* ab den 1940er Jahren auch von ganz anderen, ja sämtlichen Genres aufgegriffen.

So widmet sich etwa Georges Franju im Prolog zu seinem dokumentarischen Kurzfilm LE SANG DES BÊTES¹⁹ von 1949, der die industriellen Arbeits- und Schlachtungsprozesse von Pferden, Kühen und Schafen in den grausam wirkenden Pariser Schlachthöfen von La Villette und Vaugirard der 1940er Jahre thematisiert, wiederum sehr poetisch den am Stadtrand gelegenen Brachflächen: Der Prolog lässt sich auf einer dieser Flächen ganz in der Nähe der Porte de Vanves situieren.²⁰

Vor dem Hintergrund der bereits langen Geschichte des *terrain vague* in der Kriminalliteratur ist es nicht verwunderlich, dass auch einer der Meister des französischen Gangsterfilms, Jean-Pierre Melville, Gefallen an den abseitigen, leeren Geländen findet, auf denen die seinen Filmen eigene Atmosphäre absoluter Fatalität ihren Anfang nimmt. In BOB LE FLAMBEUR²¹ (dt. DREI UHR NACHTS) aus dem Jahr 1956 nutzt eine Einbrecherbande ein in der Nähe eines Militärflugplatzes gelegenes *terrain vague*, ein leeres Gelände in Stadtrandlage nahe der Gleise, als freie Bühne für die Proben ihres nächsten großen Coups.²²

ganz am Rand der leeren Wasserfläche placiert, so als stünde sie nicht an einem städtischen Kanal, sondern am offenen Meer. Ähnlich exzentrisch nimmt die Kamera später ihren Mann ins Visier, der hier noch hin und wieder am Steuerad erscheint, damit sich die wachsende Distanz zwischen den Eheleuten ermes- sen lässt. Nach der Ankunft in Le Havre läuft Jean über eine Brache geradewegs zum menschenleeren Strand, der sich umso öder darbietet, als sich der Strand- gänger selbst am Bildrand bewegt.«; Wolfram Nitsch: »Jean Vigo: L'ATALANTE (1934)«, in: Ralf Junkerjürgen/Christian von Tschilschke/Christian Wehr (Hrsg.): *Französische Filme in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt 2021 [im Druck].

18 Siehe LE QUAI DES BRUMES, Marcel Carné, Frankreich 1938.

19 Siehe LE SANG DES BÊTES, Georges Franju, Frankreich 1949.

20 Im Kapitel IV.3.1 gehe ich näher auf Franjus Kurzfilm ein.

21 Siehe BOB LE FLAMBEUR, Jean-Pierre Melville, Frankreich 1956.

22 Vgl. Wolfram Nitsch: »Der Gangster als Spieler. Handwerk und Hasardspiel in Melvilles *Bob le flambeur*«, in: Hermann Doetsch/Andreas Mahler (Hrsg.): *Gangsterwelten. Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, Bielefeld: transcript 2017, S. 153–170.

In LE DOULOS²³ (dt. DER TEUFEL MIT DER WEIßEN WESTE) von 1962 werden Tatwaffe eines Mords und Beute vom Protagonisten auf einer finsternen, unheimlichen Brache vergraben; später markiert dieser den Ort für seinen Komplizen auf einer für Schatzsuchen üblichen Landkarte mit dem Ausdruck »terrain vague«.²⁴

Auch Jacques Tatis Komödie MON ONCLE²⁵ aus dem Jahr 1958 setzt ein nahezu prototypisches *terrain vague* (mit den Attributen des Bretterzauns, durch den die Kinder hindurchklettern müssen, herumliegender Autoreifen, des Metallschrotts, aus welchem sich prima Spielzeug basteln lässt und eines *Beignet*-Verkäufers, der jedem Bengel nach Belieben noch mehr Fettig-Süßes ausbäckt, obschon es daheim nicht erlaubt wäre, während die Jungs nicht müde werden, den Passanten einen ganzen Haufen Streiche zu spielen und sogar Wetten hierüber abzuschließen) prominent in Szene.

Nicht zu vergessen Marcel Carnés Jugenddrama TERRAIN VAGUE²⁶ (dt. GEFÄHRLICHES PFLASTER, 1960), in dem sich gelangweilte Jugendliche aus der Pariser Vorstadt in Banden auf verschiedenen Banlieue-Brachen zusammenfinden, dort ihre Freundschaften durch Blutsbrüderschaft besiegeln, Mutproben als Aufnahmeprüfung in ihren eingeschworenen Kreis durchführen und all ihre teils nur amourösen, teils jedoch kriminellen Geheimnisse austauschen.

Und schließlich wäre auch das 1955 erstmals aufgenommene, von Pierre Cour geschriebene und Germaine Montero gesungene Chanson »Terrain vague« zu nennen: »Un terrain vague, une rue grise, un arbre battu par les vents / et dans la froideur de la bise rien que de l'amour de deux enfants« (»Ein *Terrain vague*, eine (beton)graue Straße, ein Baum, gefällt vom Wind / und in der (Gefühls-)Kälte eines Küsschen/des Nordwinds nichts als die Liebe zweier Kinder.«)²⁷ Hier mutiert das *terrain vague* nämlich zum verklärten, fast dem Kitsch zugehörigen Postkartenmotiv, genährt aus obligatorischen Elementen wie einem kahlen Baum, diversen Müllhaufen, wildwüchsigen Dornenranken, dem verrauchten und verruchten Anstrich des industriellen Vorstadt- und Arbeitermilieus und inmitten dieses wir-

23 Siehe LE DOULOS, Jean-Pierre Melville, Frankreich 1962.

24 Vgl. Wolfram Nitsch: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, in: *Merkur* Nr. 758, 2012, S. 638-644 sowie in: *Comparatio* 5, 2013, S. 1-18.

25 Siehe MON ONCLE, Jacques Tati, Frankreich 1958.

26 Siehe TERRAIN VAGUE, Marcel Carné, Frankreich 1960.

27 Germaine Montero: »Terrain vague« (aufgenommen am 18.02.1955, begleitet vom Orchester von Michel Philippe-Gérard, Liedtext von Pierre Cour), 3. Titel des Tonträgers: *Refrains de Paris*, 45 EG 141 M.

kungsvoll gruppierten Tableaus, das romantisierte Bild der Liebe zweier sich Küsschen gebender junger Menschen.

Dieser Abriss über die Schlaglichter der Literatur- und Mediengeschichte, deren Beispiele und Verweise gleichermaßen in andere Kapitel hätten eingehen können, hat hier dennoch seine Berechtigung, da es sich erstens um einen Überblick handelt, der unter Umständen gesondert zu lesen ist, und zweitens werden besonders die 1940er bis 1960er Jahre fokussiert, als eine wichtige einschneidende, da für das *terrain vague* sehr produktive Epoche.

Ein vorsichtig formuliertes Fazit dieses von mir so genannten ›Goldenen Zeitalters‹, in dem das *terrain vague* in allen Medien und Genres angekommen ist, seinen utopischen Impetus des 19. Jahrhunderts vielleicht schon verloren hat, ebenso wie seinen Schrecken, weil es zu einem ziemlich gewöhnlichen Ort des Verbrechens innerhalb eines bestimmten Genres geworden ist, eines Zeitalters, in dem es die Tage der avantgardistischen Ästhetisierung hinter sich gelassen hat und vor allem durch die Arbeit der Stadtrandfotograf*innen ins allgemeine Bewusstsein gerückt ist, könnte wie folgt lauten: Nachdem das *terrain vague* Ort des revolutionären Keims, Ort des Unbestimmten zwischen Stadt und Land, Vergangenheit und Zukunft, Ort der Flucht aus bürgerlichen und kapitalistischen Zwängen, Ort des exotischen Fremden, Ort des kriegerischen Grauens, Ort des alltäglich Wunderbaren und auch Ort des mörderischen Verbrechens gewesen ist, befindet es sich in den 1950er Jahren auf dem gar nicht so beschwerlichen Weg, ein allgemeiner kultureller Topos zu werden, ein Gemeinplatz oder eher noch ein kollektiver Erinnerungsort, kurz bevor der städtische Raum und das urbane Leben erneut eine grundlegende Transformation erfahren, welche das *terrain vague* als funktionale Leerstelle und nicht definierte Freifläche zunehmend aus dem Stadtbild verdrängt.

3. Diskurs- und Stadtkulturgeschichte

Bisher habe ich vor allem den Gebrauch des Begriffs *terrain vague*, seine semantische Anreicherung sowie seine metaphorische Verwendung (durch einen Exkurs in die französische Literatur) ins Zentrum gestellt und einerseits nachvollzogen, wie er in einzelnen Werken benutzt wird, um als *terrain vague* bezeichnete Orte auf bestimmte Weise im Medium der Sprache darzustellen, das heißt zu konstituieren, zu schaffen, zu gestalten, mit Bedeutungen zu versehen und zu einem funktionalen Element von Erzählungen zu machen. Andererseits habe ich in aller Kürze – in Form von Schlaglichtern – nachzuzeichnen versucht, wie sich dieser literarische Gebrauch des Begriffs – und ebenso die von der literarischen Tradition nicht unabhängige filmische Auseinandersetzung mit dem Phänomen – geschichtlich entwickelt hat. Nun aber wende ich mich der Gegenstandsseite des Begriffs zu und damit dem Phänomen selbst, das von der primären Wortbedeutung des Ausdrucks *terrain vague* in der außersprachlichen Wirklichkeit bezeichnet wird – das heißt der städtischen Brachfläche – und versuche erstens, kurz zu skizzieren, welche Rolle sie im kulturellen gesellschaftlichen Geschehen spielt, und zweitens, wie sie als Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse untersucht und diskutiert wird. Im Zuge dessen möchte ich versuchen, die Diskurs- und Kulturgeschichte der Brache, wo möglich, an den Begriff des *terrain vague* rückzubinden.

3.1 DIE STADTBACHENKUNST UND -KULTUR SEIT DEN 1970ER JAHREN

Dass die menschlichen Bedürfnisse nach (Aus)Flucht, Freiheit und Kreativität zumeist an Orte gebunden sind und dass Menschen daher Ängste und Ekel, Neugier und Faszination, Wünsche und Sehnsüchte an diese knüpfen,

zeigt sich überaus deutlich in der Stadtbrachenkunst und -kultur der 1970 bis 1990er Jahre. Die Skala, wie dies geschieht, reicht vom zufälligen Daraufstoßen und Erleben bis zu intendiertem Gestalten von Orten bzw., in unserem Fall, von städtischen Brachflächen. Dabei zeigt sich eine gewisse Spannung: Denn viele dieser Orte sind zunächst einmal gewöhnlich, haben jedoch den Anschein, für ein Individuum durchaus außergewöhnlich sein zu können. Und obschon sie räumlich begrenzt sind, vermitteln sie oft ein unerklärbares Gefühl von Freiheit. An diesen Orten träumt man die Träume von Heimat und Nähe oder man sehnt sich nach Ferne, nach (imaginiertem) Neuen oder einem ›Anderswo‹.¹

Diese Spannung versucht die ortschaffende und ortliebende Stadtbrachenkunst der 1970er bis 1990er Jahre zu nutzen, indem sie sich, meist politisch motiviert, lobend oder Missstände anprangernd zu entsprechenden Orten äußert.² Dabei kann man sich manchmal gar nicht sicher sein, ob es

-
- 1 Zum Wesen von Orten und insbesondere zur Zerstörung und Entstehung von ›Nirgendwo‹ siehe in diesem Zusammenhang Robert Bevan: *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London: Reaktion Books 2007; oder Paul Kingsnorth: *Real England: The Battle against the Bland*, London: Portobello Books 2008; oder James Kunstler: *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-made Landscape*, New York: Simon and Schuster 1993.
 - 2 Ein Beispiel hierfür lässt sich bei Alastair Bonnett kennenlernen, welcher über sogenannte *Gutterspaces* schreibt, dass sie – als Überbleibsel des Planungsprozesses, versteigert von der New Yorker Stadtverwaltung – zu Beginn der 1970er Jahre unter anderem durch den Architekten und Konzeptkünstler Gordon Matta-Clark aufgekauft wurden; diese Mikrostückchen Land zwischen den Häusern, meistens nur wenige Meter breit, jedoch Hunderte Meter lang, die tief im Schatten versunkenen schmalen Durchgängen ähneln, so, wie sie melancholisch zwischen Queens und Staten Islands Gebäuden schlummerten. Außer mit Karten, historischen Dokumenten, Fotografien und Urkunden, beschäftigte Matta-Clark sich mit ihnen, weil sie als ›unzugänglich‹ galten, vorher offensichtlich öffentlich, aber rechtlich wie kommerziell nicht einzuordnen. Nach seinem Tod im Jahr 1978 fielen die auf den ersten Blick als nutzlos erscheinenden Parzellen an die Stadt New York zurück. Seitdem existieren kontinuierlich Publikationen, Rundfahrten und Kunstausstellungen zu jenen von ihm als *Fake Estates* betitelten Orten, die besonders von Künstlern und Psychogeographen aufgesucht werden. Einer *reductio ad absurdum* gleich ging es Matta-Clark wohl um eine radikale Infragestellung unserer Besessenheit für das private Eigentum, welches für uns in den Worten Karl Marx' erst dann existiere, wenn es von uns getrunken, gegessen, besessen, am eigenen Leib getragen, bewohnt oder gebraucht werden könne. Da das Etwas-Habenwollen so omnipräsent ist – wie gern möchte jeder etwas sein Eigen nennen –, brachte Matta-Clark meine Empfindung für die Rationalität des Grundbesitzes ins Wanken. Mikrogrundstücke als Kapitalismus-

sich überhaupt um »Orte« handelt, wie Rem Koolhaas in seiner Beschreibung der *generic city*, der aus uneindämmbar gewordenen Hotelketten, gigantischen Bürotürmen und ausufernden Verkehrsinfrastrukturen bestehenden geschichts- und identitätslosen, globalen Metropole, anmerkt:

There are three elements: roads, buildings and nature; they coexist in flexible relationships, seemingly without reason, in spectacular organizational diversity. [...] In certain frightening spots, all three are simultaneously absent. On these »sites« (actually, what is the opposite of a site? They are like holes bored through the concept of city) public art emerges like the Loch Ness Monster.³

Für Koolhaas gibt es also besondere räumliche Situationen, in denen Straßen, Gebäude und geplantes Grün als eigentliche Basis der Metropole gleichermaßen abwesend sind. Sodann hat man es mit Löchern im Stadtgewebe zu tun, durch welche Kunst und Kultur förmlich durchzubrechen scheinen.

Dort, wo in Wirklichkeit eine unerschöpfliche Fülle an künstlerischen und stadtkulturellen Aktivitäten existiert, kann im Folgenden natürlich nur eine Handvoll repräsentativer Beispiele genannt werden. In der Bronx etwa, dem nördlichsten Stadtbezirk von New York City, der vor allem in den 1970er Jahren durch hohe Kriminalitätsraten und grassierende Wohnungsbrände Furore machte, begegneten sich zugleich diverse kulturelle Gruppen (vornehmlich karibische, lateinamerikanische, afrikanische, afroamerikanische und europäische), aus denen sich viele Mitglieder zum interkulturellen *community gardening* zusammenschlossen (Tremont Community Garden, Bronx); so etwa im Floyd Bennett Field in Brooklyn oder im Clinton Community Garden, der seit 1978 in Manhattan existiert und weiterhin floriert.⁴ Diese Gemeinschaftsgärten sind kollektiv gepflegte Gärten, welche

kritik? Nach wie vor, also auch im Jahr 2019, stehen solche eigentlich wertlosen »Fitzelchen« Erde, die Matta-Clark in gewisser Weise aus dem Verborgenen holte, noch zum Verkauf. All dies ist sehr gut nachzulesen bei Alastair Bonnett: *Die seltsamsten Orte der Welt. Geheime Städte, wilde Plätze, verlorene Räume, vergessene Inseln*, München: Beck 2016, S. 169–173 oder im Original: *Off the Map. Lost Spaces, Invisible Cities, Forgotten Islands, Feral Places and What They Tell Us About the World*, London: Aurum Press 2014. Diesen Hinweis verdanke ich Annette Blecher.

- 3 Rem Koolhaas: »Generic city«, in: R. K./Bruce Mau/Jennifer Sigler (Hrsg.): *Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press 1995, S. 1248–1264, hier S. 1254.
- 4 Vgl. David J. Hess: *Localist Movements in a Global Economy: Sustainability, Justice and Urban Development in the United States*, Cambridge: MIT Press 2009 sowie seine »Case studies of Community Gardens and Urban Agriculture«, die auf einem Interview basieren, welches J. Blaine Bonham mit David J. Hess 2005 in Philadelphia geführt hat: <http://staging.community-wealth.org/sites/clone>.

häufig innerhalb der Stadt öffentlich zugänglich sind und deren Initiator*innen aus unterschiedlichen Verhältnissen kommen, jedoch mit dem gemeinsamen Bedürfnis, gesunde Lebensmittel in bzw. in der Nähe einer Großstadt anzubauen und zusammen zu gärtnern. Ferner handelt es sich des Öfteren um Nachbar*innen, politische Aktivist*innen, religiöse Gruppen, Squatter*innen, Illegale, Obdachlose, Schüler*innen und Studierende, Jugendgruppen und Senior*innen, die zusätzlich zum Wunsch nach gutem Obst und Gemüse, an einem Austausch und an Gemeinschaftsleben interessiert sind.⁵ Solche Gärten wurden häufig auf städtischen Brachflächen und Baulücken angelegt, das heißt, *community gardening* ist seit den 1970er Jahren eine auf *terrains vagues* praktizierte Gemeinschaftsaktivität.

Spürbar militanter gehen die Gue(r)rilla-Gärtner*innen vor. Laut Felicitas Rhan bezeichnet das *gue(r)rilla gardening* die heimliche Aussaat von Pflanzen als subtiles Mittel zivilen Ungehorsams und politischen Protests im öffentlichen Raum, vornehmlich in der Großstadt.⁶ Damit sollen brachliegende Flächen durch Begrünung verschönert werden. Zu den Träger*innen der Bewegung, die im New York der 1970er Jahre ihren Anfang nahm, gehören nicht nur Umweltaktivist*innen, Anarchist*innen und Globalisierungskritiker*innen, sondern auch Künstler*innen wie Joseph Beuys, Öko-Pioniere und Architekt*innen wie Louis Le Roy, die mit dieser unkonventionellen Freiraumgestaltung und *seed bombs* (»Samenbomben«) aus Pflanzensamen in einem kugelförmigen Gemisch aus Kompost, Erde und Ton gegen die »Monokulturen des Spießbürgertums« kämpf(t)en.⁷

community-wealth.org/files/downloads/paper-hess_o.pdf, für weiterführende Informationen siehe auch: www.pennsylvaniahorticulturalsociety.org [Zugriff am 27.12.2020].

- 5 Ähnlich wie Elisabeth Schwiontek in »Grünes Glück: Gärten erobern die Großstädte«, in: *Goethe Institut* online, August 2008, <http://archive.li/SqteZ> [Zugriff am 27.12.2020], beschäftigen sich auch folgende Beiträge mit dem Phänomen des *urban gardening*: Marit Rosol: *Gemeinschaftsgärten in Berlin: Eine qualitative Untersuchung zu Potenzialen und Risiken bürgerschaftlichen Engagements im Grünflächenbereich vor dem Hintergrund des Wandels von Staat und Planung*, Berlin: Mensch & Buch 2006 sowie Christa Müller (Hrsg.): *Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt*, München: Oekom 2011.
- 6 Vgl. Felicitas Rhan: »Pflanzen statt tanzen«, in: *art. Das Kunstmagazin*, 11.04.08 www.art-magazin.de/szene/6400-rtkl-guerilla-gardening-botanik-pflanzen-statt-tanzen [Zugriff am 27.12.2020].
- 7 Siehe hierzu Richard Reynolds: *Guerilla Gardening – Ein botanisches Manifest. Mit großem Handbucheil zu Taktik, Ausrüstung und Wahl der botanischen Waffen*, Berlin: Orange Press 2009 sowie Josie Jeffery: *Mit Samenbomben die*

Gleichzeitig gerät das Phänomen der Stadtbrache auch in den Blick zeitgenössischer Fotograf*innen, wie etwa in den des US-Amerikaners Lewis Baltz, der sich als Teil des *New Topographic Movement* seit den 1970er Jahren eher abseitigen Sujets zuwendet und in gewisser Hinsicht das Alltägliche ästhetisiert, indem er Einfamilienhaussiedlungen und deren Zwischenflächen, Gewöhnliches am Stadtrand, von Menschen deformierte Industriebrachen oder andere Leerflächen ablichtet.⁸ In Deutschland nähert sich unter anderem Harald Kirschner, vorrangig im Laufe der 1980er Jahre, den *terrains vagues* und anderen städtischen Brachflächen, vor allem in Leipzig-Grünau, Halle-Neustadt und Berlin-Marzahn. An den Stadträndern der DDR entstanden seit Mitte der 1970er Jahre Plattenbausiedlungen, mit denen die SED unter Erich Honecker versuchte, gegen drei Millionen fehlende Wohnungen anzugehen. Für die einen ein Gewinn, für die anderen ein Verlust an Individualität aufgrund der architektonischen Uniformität der Siedlungen und ihrer als desolat empfundenen Infrastruktur. Die Schwarz-Weiß-Fotografien Kirschners dokumentieren einerseits den Charakter des Aufbaus und die zunehmenden Abnutzungerscheinungen, andererseits viel allgemeinere soziale Bedürfnisse der Bewohner*innen der »Platte«. Auf Kirschners Fotografien kehrt nicht zuletzt auch eine typische Gruppe von Brachflächennutzer*innen wieder: Kinder, denen diese unfertigen Stadtteile als riesige Spielplätze dienen, auf denen sie ihrer Fantasie freien Lauf lassen können.⁹

Im Bereich des bewegten Bildes hingegen gelingt es dem Regisseur Martin Gressmann, mit seinem Film *DAS GELÄNDE*¹⁰ aus dem Jahr 2014 eine Langzeitdokumentation zu schaffen, die ab 1985 in einem Zeitraum von fast 30 Jahren ein Gelände im Herzen Berlins ablichtet. Die Tatsache, dass

Welt verändern: Für Guerilla-Gärtner und alle, die es werden wollen, Stuttgart: Ulmer 2012.

- 8 Siehe Lewis Baltz: *The New Industrial Parks near Irvine, California*, New York: Castelli Graphics 1974/Göttingen: Steidl 2013; *San Quentin Point*, New York: Aperture 1986 sowie *Candlestick Point*, Tokyo: Gallery Min 1989. Ab Ende der 1980er Jahre interessierte Baltz sich dann eher für Schauplätze mit neuen Technologien, in klinisch-steriler Atmosphäre (*Sites of Technology*). Zur Photographie Lewis Baltz' siehe auch Danièle Méaux, der ich diese Hinweise verdanke: »Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz«, in: *Focales*, n°1, 2017.
- 9 Vgl. Harald Kirschner: *Vom Heimischwerden. Leipzig-Grünau 1981-1991*, Halle: Mitteldeutscher Verlag 2015 sowie die Ausstellung »Traum und Tristesse. Vom Leben in der Platte. Fotografien von Harald Kirschner«, zwischen Januar und Mai 2016 im Pavillon des Hauses der Geschichte in Bonn gezeigt.
- 10 Siehe *DAS GELÄNDE. WASTELAND. TERRAIN VAGUE*, Martin Gressmann, Deutschland 2014; siehe auch: www.das-gelaende.de [Zugriff am 27.12.2020]

der Film zum Kinostart im Jahr 2016 den Untertitel WASTELAND. TERRAIN VAGUE trägt, zeigt an dieser Stelle bereits an, dass sich der französische Begriff des *terrain vague* – im Zuge seiner allgemeinen Popularität im Kunstbereich¹¹ – auch in Deutschland etabliert hat.

Mit Beginn der 2000er Jahre ist das Thema der städtischen Brachflächen schließlich ganz im Bewusstsein angekommen – und zwar nicht nur in jenem von in Fachzeitschriften diskutierenden Architekturtheoretiker*innen und Soziolog*innen, sondern breitbandig. Inwieweit es in diesen Jahren in Deutschland zu politischen Programmen auf Bundesebene führt, werden wir im weiteren Verlauf sehen. Aber auch im öffentlichen Bewusstsein sowie in der Kunst erhalten Brachflächen immer größeren Raum. Der vielleicht ausschlaggebendste Grund dafür ist die Realität bzw. der ›Gesundheitszustand‹ vieler Städte zu jener Zeit. Denn die Folgen der Deindustrialisierung führen zu einer bislang ungekannten Quantität städtischer Brachflächen und zu einem vielerorts von Perforationen und Frakturen geprägten Stadtbild.¹² In den USA etwa ist im Jahr 2004 knapp jeder siebte städtische

11 Um nur einige Beispiele zu nennen (siehe Anhang): Die Künstlergruppe *Terrain Vague* um Katharina von Koschembahr, Alexia Krauthäuser und Katrin Roeber; die Revue *terrain vague*; das Kunstmagazin »terrain vague« von Studierenden der Akademie der Bildenden Künste München; die Ausstellung *Terrain vague* der Galerie Kai Dikhas mit Werken der Künstler*innen Marina Rosselle Kabila und David Ángel Ranz Guimera; das orchestrale Musikstück *Terrains vagues* (2000) des dänischen Komponisten Per Nørgård oder etwa das Album *Terrain vague* (2004) der französischen Musikgruppe Les Ogres de Barback; oder auch die Konzeption der Ausstellung *Terrains vagues*, welche von der Künstlerin Giuliana Cunéaz für die Stadt Berlin im Jahre 2003 vorbereitet wurde. In diesem Projekt sollten nämlich reale und von Vorstellungen geprägte Elemente zusammenfließen. Die Beweggründe der Künstlerin bestehen darin, das Bewusstsein und den Geist zugunsten eines Übergangs in die unendliche Innenwelt zurückzulassen. Die Materie der Erinnerung interessiert Cunéaz besonders. Sie möchte in eine unbekannte, enigmatische Welt vordringen, auf einen Raum des Lebens und Ablebens, um einen Hauch Gesellschaftsrhythmus zu ergattern, um zu versuchen, in unergründliche Ebenen der menschlichen Seele einzudringen. *Terrains vagues* bezieht sich, so Cunéaz, auf die undefinierten Ebenen, welche treffend das Ende einer Welt mit dem Beginn der nächsten verbinden: verlassene, leere, freie inklusive geistige Räume. Grenzgebiete werden durch eine geistige Karte erforscht, die es ermöglicht, Gegensätze zur Rationalität aufzuhellen; vgl. Giuliana Cunéaz: *Terrains Vagues*, Ausstellung in Berlin vom 1.–22. März 2003, www.giulianacuneaz.com/glc/content/view/32/92/lang.it/ [Zugriff am 27.12.2020].

12 Während in manchen Städten und Regionen diese Symptome sichtbar werden, existieren andernorts Wachstum und Schrumpfung eng nebeneinander. Speziell zum ›Brachlandparadies‹ Ostdeutschlands nach der Wende siehe Michael Sailer:

Quadratmeter ungenutzt oder unbesetzt.¹³ Und auch viele europäische Städte sind von dieser ›neuen‹ Leere betroffen. Das Bild von der alten abgeschlossenen und kompakten Stadt entspricht zwar seit über einem Jahrhundert keiner Realität mehr, denn die Stadt hat schon vor langer Zeit ihre Grenzen aufgelöst und ist auf ländliche Ufer übergetreten. Spätestens in den 2000er Jahren jedoch wird klar, dass eine weitere Umbruchphase begonnen hat, in der ganz Zentraleuropa eine Bevölkerungsabnahme erlebt und die Stadt, welche sich immer weiter ausgebreitet hat, vielerorts wieder zu schrumpfen beginnt. Doch sie schrumpft nicht in ihrem Ausmaß, sie implodiert vielmehr von innen heraus. Stadtarchitekten sprechen zugleich vermehrt von einer Trendwende der europäischen Stadtentwicklung, die einen neuen Stadtypus hervorbringen wird – einen, in dem die Leere Normalität sein wird und dessen zukünftige Gestalt geprägt ist von der Uneindeutigkeit, der Ungewissheit und Vagheit ungenutzter, leerstehender Räume. Und so fällt auch das Wort, wir lebten, städteplanerisch gesehen, im »Zeitalter der prinzipiellen Unbestimmtheit«.¹⁴

Gleichzeitig erlangen hierzulande einzelne Hauptstadtbrachen, die zum Objekt medienwirksamer Umnutzung oder politischen Streits geworden sind, bundesweite Bekanntheit. Eines der vielleicht prominentesten Beispiele sind die Prinzessinnengärten, die im Jahr 2009 am Moritzplatz (zwischen Prinzen-, Oranien- und Prinzessinnenstraße) in Berlin-Kreuzberg ihren Anfang nahmen, welche inzwischen jedoch vielfältige Garten-Projekte auf städtischen Brachflächen, zwischen Hochhäusern in der Innenstadt sowie in der Peripherie umsetzen und sich selbst als Nachbarschaftsakademie, offene Plattform für Wissensaustausch und als Verfechter kultureller Praxis und Aktivismus in Stadt (und Land) verstehen. Angegliedert ist mittlerweile sogar eine gemeinnützige Gesellschaft mit beschränkter Haftung, namentlich »Nomadisch Grün«, ein Gartencafé und Restaurant sowie ein Treffpunkt für Gartenbauführungen und Schulungen. Seit zehn Jahren werden hier unter anderem folgende Aktivitäten durchgeführt, um exemplarisch das bunte

»Über Stock und Stein, Fasan und Kaninchen. Eine kleine (Münchner) Brachflächenkunde«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 08.06.2003, <http://michaelsailer.de/der%20brachfl%E4chenliebhaber.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

- 13 Das Ergebnis einer 2004 veröffentlichten US-amerikanischen Untersuchung über Leere innerhalb der Stadt lautet: »About 15 percent of the average large city's landmass is vacant.« Siehe hierzu Ann Bowman/Michael Pagano: *Terra incognita*, Washington: Georgetown University Press 2004, S. 45.
- 14 Das Zitat stammt von Thomas Sieverts aus dem Dokumentarfilmessay NICHT-MEHR, NOCH-NICHT, Daniel Kunle und Holger Lauinger, Deutschland 2004.

Spektrum an Praktiken aufzufächern: Stadtsafaris als Beteiligungsprojekte für Jugendliche aus dem Kiez (sogar als innovatives Modellvorhaben des Bundesministeriums für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung ausgewiesen), Kultivieren mobiler Beete und bepflanzter Einkaufswagen zum Erhalt der biologischen Vielfalt, Ernten und Kochen mit Berliner Schüler*innen an einem Ort informellen Lernens, internationaler Freiwilligenaustausch zur Energie- und Umweltbildung, Anzuchtinstallationen, ein mobiles Bienenmuseum, Netzwerktreffen der urbanen Gartenbewegungen (organisiert von Neuland Köln), pan-europäische Workshops zu *Urban Farming and Local Empowerment*, Konzerte und Festivals, Diskussionsabende, Theateraufführungen, *Re-* und *Upcycling* im Alltag, Kunst- und Buchausstellungen¹⁵, Bau und gemeinschaftliche kulturelle Nutzung von Baumhäusern, nachhaltige Seminarreihen (»lokal hacken, global denken«), internationale partizipative Studien- und Forschungsprojekte, aber auch Kooperationsprojekte mit anderen Städten wie zum Beispiel das Hamburger Gartendeck, Aufbau eines Nutzgartens (CARLsGARTEN) in Mülheim für das Schauspiel Köln oder der Austausch mit den *Freedom Growers* in Detroit und New York sowie Partnerschaften mit den Ländern Norwegen, Portugal, Italien, Frankreich, Benin etc.¹⁶ Ja, Sie lesen richtig, dies alles auf einem (ehemaligen) *terrain vague* mitten in der Metropole Berlin!

Ein weiteres Beispiel ist die ebenfalls in Berlin-Kreuzberg gelegene »Cuvry-Brache«, ein 12 000 m² großes Areal, das urbanen Nomad*innen, Obdachlosen, Flüchtlingen, Aussteiger*innen, Überlebenskünstler*innen und Illegalen über Monate als Refugium diente. Noch 2014 lebten dort rund 150 Menschen in selbst gebauten Brettverschlägen, improvisierten Hütten, Baracken und Iglu-Zelten entlang des Spreeufer, direkt neben der Cuvrystraße. Hinter bunt beklebten Bauzäunen, Haufen von alten Matratzen und einer ganzen Menge Sperrmüll befand sich das zusammengewürfelte Dorf, auch als »Berlins erster Slum« sowie als »erste Favela Deutschlands« bezeichnet.¹⁷ Aber nicht nur gewohnt wurde jahrelang auf jener Brachfläche, diesem überaus prekären Zwischenraum, sondern auch Kunst gemacht, ge-

15 Siehe etwa Andrea Baier/Christa Müller/Karin Werner: *Stadt der Commonisten. Neue urbane Räume des Do it yourself*, Bielefeld: transcript 2013.

16 Vgl. <http://prinzessinnengarten.net> [Zugriff am 27.12.2020].

17 Vgl. Katherine Rydlink: »Besetzte Fläche in Berlin. Cuvry-Brache droht die Räumung«, in: *Spiegel online*, 05.09.2014, www.spiegel.de/politik/deutschland/favela-in-berlin-cuvry-brache-in-kreuzberg-soll-geraemt-werden-a-987958.html [Zugriff am 27.12.2020].

sprayt und Theater gespielt.¹⁸ Der Investor Artur Süsskind wollte die Fläche im Jahr 2014 räumen lassen, um eine Luxus-Wohnanlage zu bauen, wogegen die Bewohner*innen aufbegehrten, doch es kam anders: Ein Brand im September desselben Jahres führte dazu, dass die Brache zwangsgeräumt wurde. Im Dezember 2014 veranlasste der Street-Art-Künstler Blu schließlich, dass die von ihm an den Fassaden angebrachten Graffiti, welche zu den bekanntesten Berlins zählten, als Protest gegen die Stadtentwicklungspolitik mit schwarzer Farbe übermalt wurden.¹⁹

Schließlich bleibt uns hinsichtlich der Brachflächenkultur der letzten Jahre, noch einen Blick auf eine in Mode gekommene Erforschungsmethode zu werfen, hinter deren internationaler Abkürzung *Urbex* sich die *Urban Exploration* oder Stadterkundung verbirgt. Man entdeckt, erkundet, fotografiert, dokumentiert und genießt die Ästhetik der Industrieruinen, Dächer und anderer eher unzugänglicher Orte, der Kanalisation und Katakomben, unterirdischer Versorgungsanlagen größerer Einrichtungen, Militärbunker und Stollen, aber auch der Hallen und Tunnel in (historisch-)authentischer Atmosphäre. Die sogenannten ›Urbexer‹ oder *urban explorers* lieben den morbiden Charme der unaufgeräumten Orte²⁰, da die Verwilderung, die sich einstellt, sobald der Mensch mit einem Ort nichts mehr anzufangen weiß, den Geist befreit. Der Verfall beflügelte das Gemüt sogar, so die Urbexer. Sei es aus purem persönlichen Interesse an diesen unbekanntem Flecken, aus historischer Neugier oder um die sportliche Herausforderung anzunehmen, den Hindernissen zum Trotz irgendwo illegal einzudringen, die Motive sind jedenfalls vielfältig. Der Londoner Geograph Bradley L. Garrett behauptet zudem, dass die *urbex*-Praktiken eine Reaktion auf die stetig wachsende Kontrolle des öffentlichen Raums und die damit einhergehende Überwachung seien.²¹ Und der Kanadier Jeff ›Ninjalicious‹ Chapman gibt in seinem

18 Vgl. die Fotostrecke »Theater auf Berliner Brache: Friede den Hütten«, in: *Spiegel online*, 27.07.2014, www.spiegel.de/fotostrecke/cuvry-brache-theaterprojekt-auf-gelaende-in-kreuzberg-fotostrecke-117384-2.html [Zugriff am 27.12.2020].

19 Vgl. Gereon Asmuth: »Die goldenen Fesseln sind weg«, in: *taz.de*, 12.12.2014, <http://taz.de/Protest-gegen-Gentrifizierung-in-Berlin/!151161> [Zugriff am 27.12.2020].

20 Siehe hierzu den Webartikel von Claudia Klinger: »Vom Charme unaufgeräumter Orte«, in: *Das Modersohn-Magazin*, 27.07.2006, www.modersohn-magazin.de/2006/07/27/vom-charme-unaufgeraumter-orte [Zugriff am 27.12.2020].

21 Vgl. Bradley L. Garrett: *Explore Everything. Place-Hacking the City*, London: Verso 2013.

Werk *Access all Areas*²² praktische Hinweise, wie sich die eigene städtische Umgebung abenteuerlich zurückerobert lässt. Zunächst mag man meinen, dass klassische *terrains vagues* für die *urban explorers* eigentlich viel zu langweilig seien, da es sich bei ihren Erkundungstouren eher um ein Pan-Brachen-Phänomen handelt, somit nicht um eine Praxis, die es sich nur auf *terrains vagues* zu praktizieren lohnt. Wenn man jedoch verschiedene aktuelle Aneignungspraktiken fokussiert, so sieht man, dass die in gewisser Weise an rituellen Übergängen, moralischen Transgressionen, Abenteuererlebnissen, Gefahrenbewältigung, Mutproben und Heimlichthuerei interessierten *Urbexer* auch auf einem *terrain vague* auf ihre Kosten kommen, ohne den Ort konservieren oder deuten zu wollen.²³ Oder ist es heute doch so, dass die *terrains vagues* sowie die Lieblingsorte²⁴ der *urban explorers* ausgedient haben?

3.2 TERMINOLOGISCHE UND KONZEPTUELLE VIELFALT IN DER INTERNATIONALEN STADTFORSCHUNG

Das Phänomen leerer, ungenutzter Flächen in der Stadt war jedoch für die Wissenschaft und Politik lange Zeit kaum ein Thema. Auch die wenigen in der Literatur- und Mediengeschichte des *terrain vague* knapp umrissenen Texte und Filme wurden auf andere Themen hin rezipiert und kommentiert als auf deren Darstellung städtischer Brachflächen. Ebenso die Disziplin, die traditionell mit dem Entwerfen und Bauen von Gebäuden, also allgemein gesprochen eher mit der Gestaltung von Raum im Sinne eines Füllens als mit der Betrachtung von Leere und dem Umgang mit ›übrig‹ gebliebenem Raum zu tun hat, namentlich die Architektur, hat sich erst mit einiger Verspätung der ›Lücken‹ angenommen und den ihr nachgesagten *horror vacui*

22 Vgl. Ninjalicious/Jeff Chapman: *Access all Areas. A User's Guide to the Art of Urban Exploration*, Toronto: Infilpress 2005.

23 »Wenn man anfängt, die Orte zu konservieren oder zu interpretieren, überschreitet man eine Linie.« Diese Aussage tätigte die britische Kulturgeographin Caitlin DeSilvey in Felix Stephans Artikel »Fenster zur ungeschönten Vergangenheit«, in: *Süddeutsche Zeitung (SZ.de)*, 15.05.2012, www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-verlassene-gebäude-ein-fenster-zur-ungeschönten-vergangenheit-1.1355456 [Zugriff am 27.12.2020].

24 Zu sehen beispielsweise auf folgenden Websites: www.abandoned-places.com, www.forbidden-places.net und www.lost-places.com [Zugriff am 27.12.2020] oder auch in Ciarán Fahey: *Verlassene Orte/Abandoned Berlin. Ruinen und Relikte in Berlin und Umgebung*, Berlin: be.bra 2015.

überwunden.²⁵ Es sind dagegen verschiedene Disziplinen der Stadtforschung gewesen, die vor nunmehr vier Jahrzehnten eine gezielte Beschäftigung mit räumlichen Leerstellen unter dem Begriff der Brache im Deutschen, der *friche* im Französischen und dem *wasteland* oder auch *derelict land* im Englischen (wobei dies nur die jeweils am häufigsten genutzten Ausdrücke innerhalb einer großen, teilweise nur schwer überschaubaren terminologischen Vielfalt sind) hervorgebracht haben. Insbesondere der Stadtgeografie und Stadtplanung sowie der Ökologie kommt dabei seit den frühen 1980er Jahren eine entscheidende Rolle zu. Zwar kommt die von diesen Disziplinen angestoßene Diskussion in verschiedenen Ländern mehr oder weniger zeitgleich auf, wird aber noch nicht international im Sinne eines vernetzten wissenschaftlichen Diskurses geführt.

Da sich gezeigt hat, dass die Art und Weise, wie wissenschaftlich über das Phänomen städtischer Brachflächen nachgedacht wird, in höchstem Maße vom Begriff abhängt, mit dem der Gegenstand bezeichnet wird bzw. umgekehrt, dass unterschiedliche Begriffe verwendet werden, um diesen Gegenstand zu konzeptionalisieren – obwohl damit exakt dieselben Orte gemeint sein können, macht es eben doch einen erheblichen Unterschied, ob von Brache, dysfunktionaler Freifläche, disponiblen Altstandort oder Spiel- und Möglichkeitsräumen²⁶ gesprochen wird –, versuche ich nun, den jüngeren, internationalen Diskurs anhand zentraler, darin verhandelter Stadtbrachenkonzepte zu ordnen.

25 Zum traditionell schwierigen Verhältnis der Architektur zur Leere siehe etwa Andreas Ruby: »Amor vacui«, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 4, 2003, S. 23–26.

26 Ich beziehe mich in erster Linie auf den Aufsatz von Walter Siebel: »Urbanität ohne Raum. Der Möglichkeitsraum«, in: Diethild Kornhardt/Gabriela Pütz/Thies Schröder (Hrsg.): *Mögliche Räume. Stadt schafft Landschaft*, Hamburg: Junius 2002, S. 32–40. Für Siebel sind Möglichkeitsräume Orte, an denen neue Formen von Urbanität möglich werden, sogenannte »Kristallisationspunkte des Urbanen«. (S. 40). Den Begriff *Möglichkeitssinn* entlehnt Siebel ferner aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, wo dieser Sinn, im Gegensatz zu einem *Wirklichkeitssinn*, beschrieben wird als »Fähigkeit, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken, und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist« (I. Buch, Kapitel 5). Siehe folgende gemeinsame, begriffsprägende Monographien und Sammelbände: Hartmut Häußermann/Walter Siebel: *Neue Urbanität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 238–250; außerdem H. H./W. S.: *Dienstleistungsgesellschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995; H. H./W. S. (Hrsg.): *An den Rändern der Städte. Armut und Ausgrenzung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 sowie Walter Siebel allein: *Die Kultur der Stadt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

Bereits seit den 1990ern kursieren im Englischen, der Sprache, in welcher der internationale Diskurs geführt wird, die unterschiedlichsten Begriffe zur Bezeichnung von brachliegenden Flächen. *Vacant land*, *waste land* und *derelict land* sind, oft mit dem Zusatz *urban*, die am häufigsten verwendeten Ausdrücke in stadtgeografischen oder stadtplanerischen Beiträgen und entsprechen dem deutschen Begriff der Brachfläche am ehesten. Als Umschreibung wird in diesem Bereich ebenso von *abandoned spaces* gesprochen oder, zur Theoretisierung der Leere als solcher, von *urban void*. Für von Altlasten einer vormaligen industriellen Nutzung kontaminierte Flächen, die im Deutschen auch als Altstandorte bezeichnet werden, ist der Ausdruck *brownfield (land)* gängig. Landwirtschaftliches Brachland hingegen wird *fallow land* genannt. All diese Begriffe akzentuieren also die Abwesenheit einer aktuellen Nutzung oder die physische Leere der gemeinten Flächen. Dies gilt in gewisser Weise auch für das Akronym SLOAP, welches für *spaces left over after planning* steht und dem deutschen Begriff der Resträume am nächsten kommt.

Mit einem anderen Akronym, das besonders in den 1990ern verwendet wurde, werden gleich mehrere der hier angedeuteten Eigenschaften von Brachflächen zusammengeführt: TOADS – *temporarily obsolete abandoned derelict sites*. Die Tatsache, dass das seinem Lautwert nach ausgesprochene Akronym mit dem Wort *toads* (⤵Kröten⤵) zusammenfällt, macht bereits deutlich, unter welchen Vorzeichen diese Flächen gesehen werden, insbesondere wenn der Artikel, der diesen Begriff populär gemacht hat, folgenden Titel trägt: »The TOADS. A New American Urban Epidemic«.²⁷ Die Art und Weise, wie die drei US-amerikanischen Autor*innen ihren Gegenstand fassen und bewerten, ist interessant, um den weiteren Verlauf des Diskurses nachzuvollziehen. Zunächst definieren sie die TOADS als Flächen, die verschiedene Formen und Größen haben können – von der Parzelle bis zu größeren Landflächen –, die nicht mehr produktiv genutzt werden oder niemals produktiv genutzt wurden; durch Vernutzungen industrieller oder gewerblicher Art oder aufgrund der räumlichen Nähe zu solchen Nutzungen sind sie zudem häufig belastet. Im Gegensatz zum Problem des stadtplanerischen Umgangs mit aufgrund ihrer Emissionen unbeliebten Nutzungen (so genannten LULUs – *locally unwanted land uses* bzw. NIMBYs – *not in my backyard*), habe es lange Zeit kaum Aufmerksamkeit für die TOADS gege-

27 Siehe, auch im Folgenden, Michael R. Greenberg/Frank J. Popper/Bernadette M. West: »The TOADS. A New American Urban Epidemic«, in: *Urban Affairs Quarterly* 25, 1990, S. 435–454.

ben, was für die Autor*innen mehr als erstaunlich ist.²⁸ Denn zum einen lasse sich in den USA eine Zunahme solcher Flächen verzeichnen, zum anderen aber – und das macht ihre Verbreitung wohl zu einer ›Epidemie‹ – seien sie nicht nur mit ökonomischen, sondern mit bislang kaum diskutierten sozialen Problemen verbunden. Zu den ökonomischen Problemen gehörten, so die Autor*innen, dass die Brachen eine Verschwendung der Ressource ›Boden‹ seien, dass sie aufgrund fehlender Nutzung zu Steuereinbußen führten sowie dass sie eine negative Ausstrahlung auf die Bodenpreise und auf die Stadtentwicklung hätten; außerdem verursachten sie, wie im Fall verlassener Wohnflächen, die weitere Aufgabe von Flächen im Umkreis.²⁹ Aber eben auch die sozialen Probleme sind den Autor*innen zufolge zahlreich: Die Flächen seien nicht nur ästhetisch unansehnlich, sie förderten auch eine Reihe illegaler Aktivitäten, von denen eine Gefahr für die öffentliche Gesundheit ausgehe, so etwa das Abladen von giftigem Müll (sofern die Flächen nicht ohnehin schon verseucht seien), das Entzünden von Feuer, den Konsum von Drogen. Ferner böten sie Raum für behelfsmäßige Lager von Obdachlosen. Und überhaupt gingen von ihnen so etwas wie eine »derelict land mentality« aus, welche die Anwohner*innen ›apathisch‹ mache und dazu führe, dass sie ihre ›deprimierende‹ Umwelt tatenlos als eine ›Konsequenz des industriellen Wachstums‹ akzeptierten.³⁰ Das ist, gelinde gesagt, starker Tobak, selbst wenn der Artikel vor dem Hintergrund der alarmierenden Zustände in der Bronx in den 1960er bis 1980er Jahren geschrieben wurde. Denn unabhängig davon, dass der massive Wohnungsleerstand in vielen Städten der USA zu jener Zeit gewiss keine Folge eines industriellen ›Wachstums‹ war, sondern – im Gegenteil – derselben Deindustrialisierungstendenzen, die auch in Europa wirkten, sowie einer Stadtpolitik, die nicht in der Lage war, soziale Ungleichheiten auszugleichen und Marginalisierung zu verhindern: Nie wurde die problemorientierte Sicht auf Brachen so drastisch ausgeführt; nie wurde die Brache so sehr mit Armut und sozialer Benachteiligung gleichgesetzt und im selben Zuge kriminalisiert.

Der Kontrast im Ton könnte gegenüber der Diskussion seit Ende der 1990er Jahre in Deutschland kaum größer sein. Aber auch in Frankreich, wo hauptsächlich die Begriffe *friche urbaine* (›städtische Brache‹) und *interstice urbain* (›urbaner Zwischenraum‹) verwendet werden und wo sich in den 1990er Jahren insbesondere Soziologen und Politologen für Stadtbrachen interessieren, ist man weit davon entfernt, sie als ›Epidemie‹ oder ›Gefahr‹

28 Ebd., S. 435.

29 Vgl. ebd., S. 436.

30 Ebd., S. 440.

zu bezeichnen – auch wenn sie häufig in Zusammenhang mit den sozialen Brennpunkten der Banlieue großer Städte thematisiert werden. Ganz im Gegenteil nämlich untersucht die Soziologin Laurence Roulleau-Berger urbane Brachen auf ihr Potential hin, im Kontext der Lebenswirklichkeit junger Menschen in prekären Situationen Raum für selbstorganisierte Sozialisationsformen zur Verfügung zu stellen.³¹ Während andere in Brachen hauptsächlich ein Zeichen des Verfalls sehen, legt Roulleau-Berger also den Akzent ganz vehement auf die Ressourcen, die solche Räume beim Entstehen neuer Netzwerke von Akteur*innen, Kapitalformen und Ideen bieten. Hinsichtlich der Korrelation von sozioökonomischer und räumlicher Marginalisierung in Großstädten verkörpern wirtschaftlich und politisch vernachlässigte Brachflächen räumliche Lücken zwischen den wohl integrierten und wohl organisierten ›Territorien‹ der Stadt. Und so wie diese Territorien, welche den städtischen Raum bilden, eine räumliche, eine ökonomische und eine kulturelle Ebene haben, so gilt dies auch für die Zwischenräume, die *espaces intermédiaires*: In ihnen können sich räumliche, ökonomische und kulturelle Mikroformen sozialer Organisation bilden, in denen Jugendliche – als Beispiel nennt Roulleau-Berger Rap-Gruppen aus Marseille – ihre Ressourcen bündeln und sich fernab von öffentlichen Institutionen und abseits des offiziellen Arbeitsmarktes Kompetenzen, Wissensformen, kollektive Identitäten und neue Handlungsräume erarbeiten, um den verschiedenen Formen von Segregation und Diskriminierung, denen sie ausgesetzt sind, zu trotzen. Die Brachflächen, welche sich die Jugendlichen nicht nur materiell, sondern auch symbolisch aneignen, indem sie deren verloren gegangene Bedeutung in kreativer Weise umdeuten, werden für sie zu zentralen Orten in ihrem Leben – auch wenn sie in der Peripherie der Stadt liegen –, deren Zentralität zum einen Produkt ihres Handelns ist und zugleich aber auch neue soziale Strukturen ermöglicht. Zur Ermöglichung neuer sozialer Strukturen sowie neuer ökonomischer Kompetenzen gehört auch die Tatsache, dass die in diesen Zentren zunächst ohne kommerzielle Absicht entstandenen Mikrokulturen und –gesellschaften sich mit der Zeit professionalisieren können und so Zugang zu ›offiziellen‹ Territorien der Stadt erhalten. Die Brachfläche ist in diesem Sinn auch ein ›Zwischenraum‹, weil sie solche ›Sozialisierungen des Übergangs‹ beheimaten kann. Neben der kulturellen Brutstätte ist sie aber auch – und zwar dort, wo sie den Akteur*innen zu neuen Handlungsreichweiten und Partizipationsmöglichkeiten verhilft –

31 Siehe im Folgenden Laurence Roulleau-Berger: »La ville en friche: précarités, socialisations et compétences«, in: *Futur Antérieur* 29, H. 3, 1995, S. 103–113.

eine ›Hochburg‹ des politischen Protests und der Einforderung von Recht, Anerkennung und Teilhabe.

Vor dem Hintergrund dieser durchaus noch kontroversen Diskussion der 1990er Jahre führt nun der katalanische Architekt und Architekturtheoretiker Ignasi de Solà-Morales Rubió im Jahr 1995 einen französischen Begriff, der in der urbanistischen Diskussion in Frankreich selbst kaum bis gar nicht verwendet wird, in den internationalen Diskurs ein, verbindet ihn mit der damals schon gängigen positiven Sicht auf Brachen und setzt ihn von Beginn an in den Kontext medialer Darstellungen der Stadt, um der Diskussion über Stadtbrachen auf diese Weise eine bislang unterbelichtet gebliebene, ästhetische Perspektive hinzuzufügen: *terrain vague*.³² Ob er dabei Kunde hatte von der fast 200-jährigen Geschichte dieses Begriffs in der französischen Literatur, darf bezweifelt werden, denn erstens fällt darüber kein Wort und zweitens nimmt er die jüngere, in der Folge einer ›existentialistischen‹ Nachkriegstradition stehende Stadtfotografie, welche sich seit den 1970er Jahren für ›leere, verlassene Räume‹ interessiere als Ausgangspunkt seiner Überlegungen.³³ Die Fotografie als ein Paradigma der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem städtischen Raum leistet ihm zufolge mehr als nur ein Abbild unserer Wahrnehmung des Raums; sie vermittele ebenso die Affekte und Erfahrungen, die er in uns verursache, kommuniziere so zwischen dem Physischen und dem Psychischen und fungiere als Medium, über das wir zu Werturteilen über die verschiedenen Orte kämen.³⁴ Und um das, was die Fotograf*innen in diesem Sinne in Bezug auf leere Flächen in der Stadt eingefangen hätten, in Sprache zu übersetzen, arbeitet Solà-Morales den Begriff des *terrain vague* skizzenhaft zu einem Konzept aus.³⁵

32 Siehe Ignasi de Solà-Morales Rubió: »Terrain vague«, in: Cynthia Davidson (Hrsg.): *Anyplace*, Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1995, S. 118–123.

33 Die von Solà-Morales genannten Fotografen sind: John Davies, David Plowden, Thomas Struth, Jannes Linders, Manolo Laguilo und Olivio Barbieri; siehe ebd., S. 120.

34 Vgl. ebd., S. 118–119.

35 An dieser Stelle sei auf die spätere Kritik des Kunsthistorikers Philip Ursprung an Solà-Morales' Verständnis des *terrain vague* hingewiesen, welches in seiner Betonung des Ästhetischen Gefahr läuft, die harte Realität ökonomischer Konflikte, die häufig für Brachflächen ursächlich sind, zu sublimieren. Ursprung hält dem die spanische Fotografin Lara Almarcegui entgegen, die auf Planungsbrachen für mögliche Olympia-Bauprojekte in London und Rom das menschliche Schicksal derer porträtiert hat, die von politischen Entscheidungen der Raumplanung unmittelbar betroffen sind; siehe Philip Ursprung: »Beyond the *terrain vague*: Following Lara Almarcegui«, in: Octavio Zya (Hrsg.): *Lara Almarcegui*, Madrid: Turner 2013, S. 49–53.

Dabei bezieht er sich auf die hier bereits mehrfach genannten etymologischen Linien von *vague*, nämlich *vacuus*, *vagus* und, etwas abseits einer strengen Wortgeschichte, *Woge* (für das ich *vâgr* benutzt habe).³⁶ Auf diesen drei Ebenen zeigt er die jeweils damit verbundenen Qualitäten der *terrains vagues* auf: Im Sinne der *Woge* verweisen sie auf die Bewegung, die Instabilität, die Fluktuation und die Oszillation, mit der sie verbunden sind; das *vacuus* beinhaltet das Widerspiel zwischen ›leer‹ und ›frei‹, zwischen der Abwesenheit von Nutzung und einem Sinn der Freiheit, zwischen Leere und dem Möglichen, welches wesentlich ist für die evokative Kraft dieser Orte; und schließlich vermittelt auch das *vagus* bzw. das *vagari* nicht nur das Unbestimmte und Unklare, sondern auch die damit verbundene Freiheit der Bewegung, des Vagabundierens sowie der Freizeit.³⁷ Neben dieser dreifachen Bedeutung zeigt die *terrain vague*-Fotografie für Solà-Morales eine Eigenschaft dieser Orte, die sich aus der Relation zu ihrem städtischen Umgebungsraum ergibt: Sie sind »internal to the city yet external to its everyday use«.³⁸ Sie markieren also einen Außenraum innerhalb der Stadt, der aus den alltäglichen Nutzungsweisen des urbanen Systems herausfällt. Unter einem ökonomischen Gesichtspunkt betrachtet, existieren sie daher »outside the city's effective circuits and productive structures«; sie sind »where the city is no longer«.³⁹ Sie stehen der Stadtstruktur also nicht nur ökonomisch, sondern auch zeitlich als ›fremd‹ gegenüber und sind daher – obwohl im physischen Innern der Stadt verortet – »mentally exterior«.⁴⁰ Genau das macht sie zum ›Negativbild‹ der Stadt und damit aber auch zu einer möglichen Alternative. Mit dieser Alterität der *terrains vagues* gegenüber der Stadt geht für Solà-Morales ein weiterer Bedeutungsaspekt einher, der wesentlich von der Fremdheit bzw. der *strangeness* dieser Orte herrührt. Indem sie »foreign to the urban system« sind, wirken sie zudem aufgrund ihrer Leere wie frei von jeglichen Formen der Macht bzw. ihrer Repräsentationen und erinnern uns so daran, dass wir selbst ›Fremde in unserer Stadt‹ sind, insofern wir nämlich als Einzelne außerhalb eines Machtapparates stehen, der unsere städtische Lebenswelt – etwa in Form von Architektur – prägt und dominiert.⁴¹ So spiegelt das *terrain vague* unsere ›innere Fremdheit‹, unsere Angst und Unsicherheit sowie unser ›Unbehagen‹ ge-

36 Siehe oben, Kapitel I.

37 Vgl. Solà-Morales Rubió, »Terrain vague«, S. 119–120.

38 Ebd., S. 120.

39 Ebd.

40 Ebd.

41 Ebd. S. 120–121.

genüber der Welt wider.⁴² Zugleich aber wecken sie in uns den Gedanken an das Mögliche, das Utopische und Zukünftige, ebenso wie die Lust, der Macht, die uns ständig ein Gefühl von Sicherheit vermitteln möchte, aber uns schlussendlich doch unfrei macht, zu entfliehen. Das *terrain vague* steht in diesem Sinne für ein schutzloses nomadisches Leben, das sich der urbanen Ordnung widersetzt.⁴³ Wenn die Stadtbrachenfotograf*innen mit ihren Bildern für Solà-Morales schließlich auch die Frage aufwerfen, was mit den leeren Flächen geschehen soll, bekommt diese Frage über die Figur des Anderen und Fremden ganz wesentlich auch eine ethische Komponente. Diese bezieht er nicht nur auf die politische Situation erstarkender Xenophobien und Nationalismen in einem zunehmend multikulturellen Europa, sondern wendet sie auch kritisch gegen die Praxis der Architektur im Gegensatz zu derjenigen der Kunst: Denn während die Architektur als ein Instrument der Organisation, Rationalisierung und Effizienz mit leerem Raum nichts anderes anzufangen wisse, als ihn zu ›kolonisieren‹ und ihn mit klaren Formen, definierten Grenzen und eindeutigen Identitäten ›gewaltsam‹ zu transformieren und seine ›Magie‹ zu zerstören, suche die Kunst die offenen, unbestimmten Ränder einer immer stärker homogenisierten und kontrollierten Stadt. Das Defizit einer Architektur, die erst noch lernen muss, natürliche Kontinuitäten zuzulassen, anstatt überall ihre klaren Schnitte zu machen, ist für Solà-Morales dementsprechend groß.⁴⁴ Mit seinem Beitrag holt der Katalane die theoretische Reflexion über Brachflächen aus der Enge eines stadtplanerischen Nachdenkens über wirtschaftliche und politische Aspekte der Vor- und Nachnutzung, um sie einer kulturwissenschaftlichen Betrachtung zuzuführen. Diese berücksichtigt ähnlich der eher phänomenologisch und existentialistisch argumentierenden *humanistic geography*⁴⁵ eines Yi-Fu Tuan solche Qualitäten räumlicher Erfahrung und Praxis, die

42 Wie zu erwarten, bezieht sich Solà-Morales an dieser Stelle schlagwortartig auf Julia Kristevas *Étrangers à nous-mêmes* (Paris: Fayard 1988), auf Sigmund Freuds *Unbehagen in der Kultur* (Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1930) sowie auf Odo Marquards »Zeitalter der Weltfremdheit?« (in: O. M.: *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 76–97).

43 Die Anklänge an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris »*Traité de nomadologie*« (in: G. D./F. G.: *Mille plateaux*, Paris: Minuit 1980, S. 434–527) sind hier nicht zu überlesen, werden von Solà-Morales aber nicht explizit gemacht.

44 Vgl. Solà-Morales, »*Terrain vague*«, S. 122–123.

45 Zu nennen sind etwa die einschlägigen Werke Yi-Fu Tuans, die seine *humanistic geography* im Gegensatz zu einer *human geography* bekannt gemacht haben: *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes and values*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1974 sowie *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1977.

traditionell eher Thema der Künste ist (nämlich die Beziehungen, die Menschen individuell oder sozial, geistig und emotional, sinnstiftend und existentiell mit Orten unterhalten⁴⁶), öffnet sich in ihrem Denken über Stadt und Raum gegenüber einer geisteswissenschaftlichen Tradition und reichert sich folglich mit philosophischen, politologischen, kulturtheoretischen Überlegungen und Begriffen an. Damit hebt Solà-Morales in gewisser Weise eine interdisziplinäre, kulturwissenschaftliche Diskussion über städtische Brachflächen aus der Taufe und verknüpft diese unzertrennlich mit dem Begriff des *terrain vague*.

Die unmittelbare Folge des Beitrags ist zunächst die Aufnahme des Begriffs durch Solà-Morales' eigene Entourage. In einem von ihm mit herausgegebenen, spanischsprachigen Band von 1996, *Presente y futuros*, knüpfen mehrere Autor*innen an seine Reflexionen über das *terrain vague* an, um sie für ihre eigenen Arbeiten fruchtbar zu machen.⁴⁷ So verbindet der Fotograf Joan Fontcuberta den Begriff mit dem des Palimpsestes, um die städtischen Zwischenräume (*espacios intersticiales de la ciudad*) in ihrem zufälligen Zusammenspiel von historischen und semantisch-semiotischen Schichten

46 Auf die Kunst beruft sich auch ganz explizit der französische Philosoph Gaston Bachelard, der Mitte des 20. Jahrhunderts als einer der ersten auf die vielfältigen emotionalen und existentiellen Bezüge des Menschen zu verschiedenen Orten und Räumen aufmerksam gemacht und den von Yi-Fu Tuan später aufgegriffenen Begriff der *topophilie*, der Liebe zu Orten, geprägt hat. Bachelards Ausführungen schreiben sich in eine phänomenologische Tradition des ›erlebten Raums‹ ein, auf die ich mich noch mehrfach stützen werde; siehe Gaston Bachelard: *Poétique de l'espace*, Paris: PUF 1957.

47 Siehe Ignasi de Solà-Morales Rubió/Xavier Costa (Hrsg.): *Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades*, Barcelona: Comitè d'Organització del Congrés UIA Barcelona 1996. Valeria Luiselli stellt folgenden Zusammenhang her: »Un grupo de arquitectos de la Universidad Nacional Autónoma de México, dirigidos por Carlos González Lobo, ha bautizado estos espacios, estas sobras urbanas, con el nombre de ›relingos‹ [...] relacionado con las ›realengas‹, vieja voz castellana que se refería a las tierras marginales de la corona, abandonadas o en desuso [...] en ciertos países latinoamericanos, ›realenga‹ se utiliza para hablar de un animal que no tiene dueño [...] el relingo es una derivación chilanga de otra idea: los *terrains vagues* del arquitecto catalán Ignasi de Solà-Morales. Al igual que los relingos, el *terrain vague* es un espacio urbano ambiguo, un lote baldío sin bordes definidos ni bardas delimitantes, una especie de terreno al margen de la vida metropolitana, si bien físicamente se puede encontrar en pleno centro de una ciudad, en el crucero de dos avenidas principales, o debajo de un puente recién construido.«; Valeria Luiselli: »Relingos«, in: V. L.: *Papeles falsos*, Madrid: Sexto Piso 2010, S. 62–66, hier S. 63. Diesen Hinweis verdanke ich Wolfram Nitsch.

besser zu beleuchten.⁴⁸ Seine Fotografien von zurückgelassenen Objekten auf Brachflächen – ›Schutt, Dosen, Flaschen, kaputtes Spielzeug, Kondome, alte Zeitungen, Autoteile, einzelne Schuhe und Regenschirme inmitten von trockenem Gestrüpp⁴⁹ – handeln, wie er meint, weniger von dem zufälligen Zusammentreffen surrealistischer *objets trouvés* als von einem Inventar jener Spuren, die auf eine Biografie des Ortes schließen lassen, auf ein Leben, das sich dort spontan zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, zwischen einem Vorher und einem Nachher, zwischen urbaner Vitalität und der Melancholie ihrer kläglichen Reste ereignet hat; im Palimpsest des *terrain vague*, und ebenso in seinen auf durchsichtigem Material gedruckten Fotografien, scheinen die verschiedenen Schichten dieses Lebens hindurch und füllen die Leere mit Erinnerungen.⁵⁰ Auch die tschechische Architektin Irena Fialová fokussiert in ihrem Abriss zur Prager Stadtgeschichte nach 1989 den zeitlichen Aspekt und plädiert für die Erhaltung von Brachflächen, die, weil sie das Produkt bestimmter historischer Gegebenheiten sind, eine starke und individuelle Verbindung zur Geschichte bewahren; dies gilt insbesondere für Orte, die aus diesem Grund so sehr mit Erinnerung und Identität aufgeladen sind, dass sie sich mitunter als widerständig gegen stadtplanerische Transformationsprojekte erweisen.⁵¹ Und Joan Busquets bekräftigt das begriffliche Potential des *terrain vague*, welches uns, wie Solà-Morales vorgeführt hat, anders auf städtische Brachflächen schauen lässt. Busquets nennt es deshalb eine *forma de interpretación*, eine Deutungsfigur, wenn man so will, die uns eine positive und inspirierende Sichtweise auf städtische Phänomene ermöglicht, die sonst häufig als negativ und problematisch erscheinen; nach einer Klärung bereits bekannter Mechanismen der Stadtentwicklung, welche zur Entstehung von Brachflächen führen, kommt Busquets zum Schluss, dass die Anerkennung nicht geplanter, nicht geordneter und damit ›anderer‹ Dynamiken der Gestaltung und Nutzung von städtischem Raum von großer Bedeutung ist, wenn es darum geht, die traditionellen Regeln und Praktiken der Stadtarchitektur zu überdenken und neu zu definieren.

Während dieses Umdenken im Diskurs der deutschen Urbanistik auch ohne den Begriff des *terrain vague* vonstattengegangen ist (aber mithilfe

48 Vgl. Joan Fontcuberta: »Terrain vague«, in: Solà-Morales/Costa, *Presente y futuros*, S. 267.

49 Im spanischen Original heißt es: »Objetos abandonados: escombros, latas, botellas, juguetes rotos, condones, matorrales secos, diarios viejos, piezas de automóvil, un calcetín, un paraguas roto«, ebd.

50 Vgl. ebd.

51 Vgl. Irena Fialová: »*Terrain vague*: un caso de memoria«, in: ebd., S. 270–273.

begrifflicher Alternativen zur Brache), lässt sich hieran erkennen, wie der französische Begriff dazu beigetragen hat, Konzepte einer ›alternativen‹ Stadtplanung und Stadtarchitektur international zu verbreiten. Im Jahr 2001 etwa greift auch der Architekt und Architekturtheoretiker Luc Lévesque den Begriff auf und importiert ihn in die französisch- und englischsprachige Diskussion in Kanada.⁵² Sein Ausgangspunkt ist die Gegenüberstellung zweier ›antagonistischer‹ Sichtweisen und Argumentationslinien bezüglich der Bewertung der seit den 1980er Jahren zum Thema und zum sich verbreitenden Phänomen gewordenen Brachflächen. Beide Seiten dieses Diskurses wurden bereits skizziert. Auf der einen Seite steht für Lévesque die Position, welche die Unordnung, Leere und Unbestimmtheit dieser Orte als eine inakzeptable Folge von ökonomischem Niedergang anprangert; für sie unterlaufen die *terrains vagues* das gewünschte Bild einer prosperierenden Stadt und die damit verbundenen Ideale von Fülle und Ordnung; ein Handeln aus dieser Sicht kennt häufig nur kurzfristige Schönheitsreparaturen oder die schnelle Umwandlung in einen Parkplatz, während man darauf hofft, dass die künftige Entwicklung das Problem schon irgendwie lösen wird. Die andere Sichtweise, welche die *terrains vagues* als Freiräume innerhalb einer zunehmend standardisierten und regulierten urbanen Umwelt hochhält, begrüßt den von ihnen gebotenen Raum für spontane, kreative Aneignungen und informelle Nutzungen, die im zunehmend von Kommerz bestimmten öffentlichen Raum nur schwerlich Platz finden, weshalb dem *terrain vague* ein Potential sowohl des Widerständigen zugesprochen wird als auch einer alternativen Art und Weise, die Stadt zu erleben. Beide Sichtweisen sind für Lévesque aber zu einem bestimmten Grad ideologisch gefärbt und bedürfen daher einer Relativierung. Brachflächen können durchaus ein Zeichen wirtschaftlicher Krisen sein, ebenso von fahrlässigen Investoren oder nachlässigen Stadtverwaltungen, sie aber deshalb mit städtischem Zerfall gleichzusetzen, ist geradewegs reduktionistisch; sie umgekehrt aber *a priori* zu einem Terrain der Emanzipation zu erklären, ist der Ausdruck einer mithin realitätsfernen Romantik; denn erstens kann die Brache nicht gänzlich von den Kräften entkoppelt werden, welche sie hervorgebracht haben, und diese (etwa reine Spekulationsabsichten) kümmern sich selten um das Allgemeinwohl, und zweitens werden von diesen Flächen nicht nur solche Nutzungen

52 Siehe im Folgenden Luc Lévesque: »Le terrain vague comme matériau«, in: *Pay-sages*, Bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec, Juni 2001, S. 16–18 bzw. »The ›terrain vague‹ as material – some observations«, in: *House Boat/Occupations symbiotiques*, Hull/Gatineau: Axénéo7 2002, S. 6–7, www.amarrages.com/textes_terrain.html [Zugriff am 27.12.2020].

angelockt, die man gerne als emanzipatorisch, kreativ oder innovativ bezeichnet. Anstatt sich Bewertungen dieser Art anzuschließen, visiert Lévesque eine Beschreibung dessen an, was sich im Zwischenraum der *terrains vagues* ereignet und von ihm als *sauvagerie urbaine* oder *urban wilderness* beschrieben wird: ein Zusammenkommen von ›moderner Brutalität‹ (in Form von industrieller Infrastruktur etwa), von ›ruderaler Kolonisierung‹ (durch Flora und Fauna) sowie von ›Urbanität‹ (im Sinne von kollektiver Aneignung und Nutzungsoffenheit), welches die Widersprüche verkörpert, die anderswo mit aller Kraft kaschiert werden, wie etwa derjenige Widerspruch zwischen der Gewalt und Verantwortungslosigkeit einer wirtschaftlichen Produktivität um jeden Preis und den hartnäckigen Formen von Leben, die in den unwirtlichsten Umwelten aufscheinen. Lévesques Zielvorstellung ist es, neue Gelegenheiten für Urbanität offenzuhalten, anstatt weiterhin auf standardisierte Verfahren zu setzen, jedoch nicht durch ein prinzipielles oder systematisches Vorziehen des Temporären und Spontanen gegenüber dem Geplanten und Permanenten, sondern durch das Verbinden dieser verschiedenen Formen zu einem ›aktiven Amalgam‹, welches das nicht ganz Definierte, Offen-Bleibende und Veränderungen Erlaubende mit einbezieht. Das *terrain vague* in diesem Sinn als ›Material‹ zu entdecken, heißt bewusst mit dem Unbestimmten zu arbeiten, um eine ›hybride Dynamik‹ zu erreichen, die unseren Erfahrungen in der heutigen Welt durchaus entspricht.

Und auch wenn Lévesque seine Vorschläge nur wenig konkretisiert und etwas im Vagen lässt, so erinnern sie doch sehr an gewisse, gegen Ende der 1990er Jahre in Deutschland vorgebrachte Positionen. Etwa wenn Häußermann und Siebel einmal mehr gegen die traditionelle Stadtplanung formulieren: »Räume des Dazwischen und Zonen des Übergangs zuzulassen und Architekturen zu bauen, die altern können, die Lücken, Zerfall und Zweckentfremdung vertragen, ist das Beste, was die Planung für den Erhalt der urbanen Stadt tun kann.«⁵³ Eine Anregung, die übrigens 2004 von der Architektin, Stadtforscherin und Autorin Christine Dissmann zu einem strategischen Konzept zur Erhaltung leerstehender Gebäude ausformuliert wurde, dem sogenannten »Dornröschenprinzip«⁵⁴, einer Strategie des »Nicht-Handelns«⁵⁵, welches von ihr wie folgt erläutert wird:

53 Häußermann/ Siebel, »Stadt und Urbanität«, S. 307.

54 Christine Dissmann: *Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript 2004, S. 212.

55 Dissmann verweist in diesem Zusammenhang auf das Prinzip »Handeln durch Nicht-Handeln«, welches als »Wu Wei« auf den Taoismus zurückgeht, nach

Sie ist weder mit Strategien der Anverwandlung in Freiraum gleichzusetzen, noch mit Strategien des Denkmalschutzes, die Erhalt und Konservierung in bestimmter Gestalt anstreben und Eigentümer eher be- als entlasten. Das Dornröschenprinzip bedeutet, Zeit zu gewinnen, Räume mit langfristig ungeklärter Zukunftsperspektive liegen zu lassen, um sie vorzuhalten, jedoch nicht um die Zwischenzeit bis zum erhofften wiedereinsetzenden Wachstum mit möglichst hohem Mehrwert zu überbrücken, sondern um eben dieser Zeit des Liegenlassens eine eigene Form und eine eigene Bedeutung zuzugestehen.⁵⁶

Anstelle von Wiederbelebungsversuchen macht das Dornröschenprinzip die Verarbeitung von Veränderungen und Wandel möglich, indem bestimmte Orte den Kräften der Natur überlassen werden, solange sie sich im Dornröschenschlaf befinden.

In Bezug auf die internationale Diskussion verfestigt sich der Trend hin zu einer eher kulturwissenschaftlichen Betrachtungsweise des Phänomens, welcher sicherlich auch in der als *spatial turn* bezeichneten Hinwendung der Sozial- und Geisteswissenschaften zum Raum als Dimension der sozialen Welt gesehen werden kann.⁵⁷ Während nach wie vor natürlich auch stadtgeografische Untersuchungen unternommen werden, die sich unverändert auf die statistische Erhebung von Leerstand und damit auf das *vacuus* konzentrieren, interessiert sich der eben genannte, »neue« Diskurs in erster Linie für das *vagus*. Indiz dafür sind gängige Gegenstandsbezeichnungen wie *space of uncertainty*, *space of indeterminacy* oder *nameless space*. Denn die Tatsache, dass in der Rede von Brachflächen tendenziell der *Raum* dem *Ort* (welcher wohl eher mit einem positivistischen Zugang klassischer Stadtgeografie assoziiert wird) den Rang abläuft, spricht für eine sich unter dem Eindruck des *spatial turn* vollzogene Veränderung des Blickwinkels weg von »objektiven« Ursachenerklärungen und Standortbeschreibungen hin zur Konzeptionalisierung von Brachflächen als Wahrnehmungs-, Handlungs- und Möglichkeitsräume, deren Subjekte nicht die Stadtplaner*innen, sondern die Städter*innen selbst sind.

Ein besonderes Forum für Beiträge dieser Richtung bietet das britische Verlagshaus Routledge, in dessen Publikationen seit Ende der 2000er Jahre

welchem man nicht gegen die Natur der Dinge handeln solle. Es handelt sich ihrer Meinung nach um eine Form »passiver Kreativität«, vgl. ebd., S. 212.

56 Ebd., S. 213.

57 Zum *spatial turn* in den Sozial- und Geisteswissenschaften siehe vor allem Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007 sowie Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2008.

verschiedene theoretische Ansätze und Begriffe rege diskutiert werden. Herauszuheben sind besonders die Beiträge des Architekturkritikers Gil Doron, der bereits seit 2000 die Begriffe *dead zone* und *zone of transgression* ins Spiel gebracht und in verschiedenen Routledge-Bänden seine Überlegungen erweitert hat. Sein Ausgangspunkt ist zunächst die Vielfalt von Formen, Namen und Nutzungen von ›brachartigen‹ Räumen in der Stadt. Stillgelegte Hafen- und Bahnhofsanlagen, verlassene Baracken, Zechen und Industriegelände, Baulücken, Restflächen zwischen Autobahnen oder Bahngleisen sowie Randflächen von Supermärkten sind nur einige von ihm genannte Beispiele für ein sich in großer Diversität zeigendes Phänomen, für das es, wie bereits gesehen, ebenso viele Namen gibt. Diese terminologische Vielfalt spiegelt für Doron jedoch nicht nur die des Phänomens wider: »The multiplicity of names, and some of their meanings, show the difficulty in defining those spaces.«⁵⁸ Und so macht er es sich zur Aufgabe, das Gemeinsame und Besondere dieser Orte oder Räume⁵⁹ zu identifizieren und zu beschreiben.

58 Gil Doron: »...those marvellous empty zones at the edge of cities«. Heterotopia and the ›dead zone«, in: Michiel Dehaene/Lieven de Cauter (Hrsg.): *Heterotopia and the City. Public Space in a postcivil Society*, London/New York: Routledge 2007, S. 203–213, hier S. 203.

59 In Bezug auf die begriffliche Differenz von *Raum* und *Ort* schwelt ein langer Streit, den ich an dieser Stelle weder wiedergeben noch lösen kann. Es ist aber notwendig, mein Verständnis und meinen Gebrauch der beiden Begriffe transparent zu machen, und zwar ohne damit eine endgültige Lösung des Problems zu behaupten. Mein Ansatz ist dieser: Anstatt *den* Raum und *den* Ort, genauso wie die jeweiligen *Räume* und *Orte*, als disparate Phänomenbereiche und als Begriffe, die sich in ihrer Extension wie Intension klar voneinander trennen lassen, zu behandeln, glaube ich, dass es sich beim Problem ›Raum vs. Ort‹ im Sinne Wittgensteins um durch falschen Sprachgebrauch bzw. durch ein falsches Verständnis der Begriffe hervorgerufenes Scheinproblem handelt. Ist der Kölner Dom ein Ort oder ein Raum? Diese Frage ist schlicht nicht zu beantworten, denn sie ist absurd. Die Frage stellt sich nämlich gar nicht erst, wenn man Raum und Ort als zwei aufeinander bezogene Aspekte versteht, die ein und dieselbe Sache in jeweils spezifischer Weise fassen. Der Kölner Dom ist ein bekannter, zentraler Ort in Köln, ein Ort auf der Karte, ein Ort, den man besuchen kann und ein Ort, der eine bestimmte historische und aktuelle Bedeutung hat. Es ist aber auch ein Ort, der sich öffnet, den man betreten kann, der also einen Innenraum besitzt, in dem man sich bewegen kann, und zwar wiederum von Ort zu Ort, vom Hauptaltar zu einem Seitenaltar etwa. Der einen Innenraum besitzende Ort des Kölner Doms befindet sich selbst aber in einem Außenraum, dem städtischen Raum, innerhalb dessen er lokalisiert ist, der seinerseits aber aus dem Netz, also den Relationen der verschiedenen städtischen Orte besteht. Wie man es dreht und wendet: Der Ort bleibt die Rück-, Außen- oder auch Innenseite des Raums (sowie umgekehrt), und zwar in mehr-

Dabei greift er zunächst auf gängige Beschreibungen zurück, die diese Räume relational zum städtischen Umgebungsraum konsequent als Zwischenraum oder Lücke fassen. Dies gilt zum einen bekanntermaßen funktional und physisch: Es sind Orte, die ›leer‹ aussehen und so erscheinen, als würden sie nicht mehr genutzt werden; sie sind sozusagen »gaps between the zones of activity«, die selbst keine geplante Funktion haben.⁶⁰ Ihr Dasein als Lücke hat aber auch eine zeitliche Komponente, die widersprüchlich erscheinen mag: Sie haben ihre Bestimmung verloren und damit meist auch eine Zukunft als das, was sie waren; sie stehen zwischen dem, was war, und einer unbestimmten Zukunft, existieren somit quasi »outside time«, und doch steht die Zeit in ihnen nicht still: »because these spaces are unkept and free of a programme, they are continuously changing.«⁶¹ Schließlich bilden sie auch politisch oder juristisch einen Zwischenraum: Denn diese Orte haben zwar meist private Eigentümer*innen, werden aber in ihrem Dasein als Brachen von Leuten genutzt, die selbst nicht die Eigentümer*innen sind; und nicht selten ähneln informelle Nutzungen zugänglicher Brachen eher Nutzungen aus dem privaten Bereich.⁶²

Diese Bestimmungen sind für Doron durchaus wesentlich, jedoch noch nicht vollständig, denn der für ihn zentrale Aspekt fehlt dabei. Bereits im ersten seiner Texte, in denen Doron seine Überlegungen entwickelt, berich-

fach verschachtelter Weise, je nachdem, welche Position und Blickrichtung ich einnehme. Ich argumentiere also auf dem Boden einer leiblich verankerten Erfahrung für folgende Bestimmungen. Ich fasse nun zusammen: *Ort*: ein konkretes, begrenztes, räumliches Gebilde, das als Einheit wahrgenommen wird, sich an einer bestimmten Stelle im Raum befindet, in Relation zu anderen Orten steht und für sich genommen Träger mannigfaltiger Eigenschaften sein kann; der Ort ist das *Wo*, an dem etwas geschieht. *Raum*: 1. ein Innen eines Ortes, das insofern mit einer Weite und Offenheit verbunden ist, als darin Bewegung möglich ist (ein massiver Körper ›nimmt‹ eben deshalb Raum ›ein‹, weil er einen potentiell freien Raum besetzt und verschwinden lässt); 2. die Ausdehntheit, das Ausmaß und die Form eines Körpers; 3. ein Außenraum, der selbst von konkreten Orten als ein Netz aufgespannt wird, innerhalb dessen räumlich ausgedehnte Dinge lokalisiert sind und sich aufgrund des freien Raums zwischen ihnen bewegen können. Im Wesentlichen folge ich damit Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 31–64.

60 Doron, »...those marvellous empty zones at the edge of cities«. *Heterotopia and the ›dead zone‹*, S. 207.

61 Gil Doron: »...badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones...«, in: *Field, a free journal for architecture* 1, 2007, S. 10–23, hier S. 17.

62 Vgl. ebd., S. 16–17.

tet er von einem Ort in Tel Aviv, auf den er in späteren Texten immer wieder zurückkommt: die Reste eines alten arabischen Fischerviertels, das im Planerjargon der Stadtverwaltung als *dead zone* bezeichnet wird, sich bei genauerem Hinsehen aber als alles andere als ›tot‹, sondern als quicklebendig entpuppt: Jugendliche treffen sich dort, Liebespaare kommen in Autos angefahren, Filmemacher*innen nutzen es als Set, nachts werden Partys gefeiert, und während die einen noch tanzen, starten die wenigen Fischer*innen, die dort weiterhin in selbstgebauten Hütten leben, ihren Arbeitstag.⁶³ Nur für die Planer*innen ist die Zone ›tot‹, und zwar so lange, bis ein neues, profitträchtiges Projekt den Ort platt macht und ein geregeltes, geordnetes, ›offizielles‹ Leben einführt. Doron berichtet von ähnlichen Orten auf der ganzen Welt: Das alte Hafenviertel von Amsterdam wurde von der Squatting-Szene zu einem kulturellen Zentrum gemacht; eine innerstädtische Brachfläche in London wird geteilt von Squatter*innen, Obdachlosen, Naturliebhaber*innen, Veranstalter*innen von Ravepartys und Prostituierten; wo früher die Berliner Mauer stand, stehen nun Bauwagen, deren Bewohner*innen *urban gardening* betreiben, während leerstehende Gebäude im Umkreis von Punks und Immigrant*innen besetzt werden; in einem Industrieareal am Stadtrand von Los Angeles haben Künstler*innen eine Community mit Ateliers und Galerien etabliert; und in Chicago lebt in einem ehemaligen jüdisch und afroamerikanisch geprägten, dem Abriss ins Auge sehenden Viertel eine Gruppe von Künstler*innen, die regelmäßig die lokale Blues- und Jazz-Tradition durch Konzerte am Leben erhält.⁶⁴

Mit implizitem Bezug auf den französischen Ethnologen Marc Augé, auf den ich in Kapitel 2.5 des Theorieteils noch näher eingehen werde, beschreibt Doron das Prinzip dieser Transformation wie folgt: »The means by which marginalized communities transform the street from a ›non-place‹ into a ›place‹ is by the displacement of activities that are accepted in another place (sleeping, eating, meeting, selling, performing, protesting etc.) into this non-place.«⁶⁵ Solche Verschiebungen von Nutzungsweisen können zudem auch Aktivitäten einschließen, die noch in einem weiteren Sinn ›transgressiv‹ sind: So verstößt etwa die Nutzung von öffentlichem Raum wie die eines Parks oder von pseudo-öffentlichen Brachflächen für sexuelle Handlungen in aller Regel gegen soziale Konventionen und das ›Anstandsrecht‹;

63 Vgl. Gil Doron: »The Dead Zone and the Architecture of Transgression«, in: *CITY, analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 4, 2000, S. 247–264, hier S. 250.

64 Vgl. ebd., S. 250–251.

65 Ebd., S. 254.

und die Aneignung einer Baulücke als Nachbarschaftsgarten ohne Erlaubnis des Eigentümers verstößt gegen geltendes ›Hausrecht‹. Da aber ›leere‹ und ›ungenutzte‹ Gebäude und Flächen diese verschiedenen Formen von Transgression – die allesamt aufzeigen, »how the public space is restricted to a very small spectrum of activities, and how many other activities are not permitted«⁶⁶ – in einem höheren Maße als alle anderen städtischen Orte ermöglichen, nennt Doron sie folglich *zones of transgression*. Auf Seiten der Akteur*innen dieser Transgressionen stellt Doron solche Nutzergruppen heraus, die, weil sie Tätigkeiten nachgehen, denen die öffentliche Sphäre den Raum verweigert, oder weil sie am Rande oder außerhalb der Gesellschaft stehen, als ›ortlos‹ oder auch als *urban nomads* bezeichnet werden können:

To be placeless and to inhabit the other's place is to trespass and to transgress. And indeed, many activities carried out by urban nomads – vending, sleeping, having sex, playing music, planting, painting, inhabiting [...] – are deemed transgressive. [...] The nomadic nature of these activities derives from the fact that they do not fit into established order and do not have a proper place.⁶⁷

Als Fazit erwägt Doron durchaus auch die Möglichkeit, diese Orte und insbesondere die von ihm beschriebenen Nutzungen als das Gegenteil kapitalistischer Mechanismen der Raumproduktion zu sehen. Dagegen spricht er sich allerdings aus, wenn er sich skizzenhaft mit Michel Foucaults Konzept der Heterotopie, auf das ich in Kapitel 2 des Theorieteils noch mehrfach zurückkommen werde, auseinandersetzt und bemerkt, dass planerische Strategien wie Flächenrecycling oder Revitalisierung von Brachflächen im Grunde Methoden desselben ökonomischen, sozialen und politischen Systems sind, das diese Orte überhaupt erst geschaffen hat, dass sie insofern also gar nicht ›außerhalb‹ dieses Systems stehen, darin aber seit jeher eine spezifische gesellschaftliche Funktion erfüllen: Sie waren immer schon Orte der Transgression und des Exzesses.⁶⁸ Diesen eher kulturanthropologischen Punkt führt er allerdings nicht weiter aus. Ihn scheint in seinen Texten dagegen vielmehr die Frage zu interessieren, warum Planer*innen und Architekt*innen diese Orte traditionell als Unordnung, Dreck, Abfall, tote Zonen oder

66 Ebd.

67 Gil Doron: »Dead Zones, Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression«, in: Karen Franck/Quentin Stevens: *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*, London/New York: Routledge 2007, S. 210–229, hier S. 220.

68 Doron, »...those marvellous empty zones at the edge of cities«. Heterotopia and the ›dead zone«, S. 210. Zu diesem Punkt siehe Kapitel 2.5 des Theorieteils.

Leere verstehen, wo sich doch zeigt, dass sie voller Leben stecken – wenn auch einer ›anderen‹ Ordnung gehorchend. Doron kann sich nur eine Antwort vorstellen: Was sich in diesen Zonen ereignet, entzieht sich der Kontrolle der Planung: »The Transgressive Zone is where architecture and planning reaches (sic!) the limit of the plan and the intentions of the architect«.69 Was in einem geringen Maße für jegliche Architektur gilt, nämlich dass ihr räumliches Produkt stets ein Eigenleben entwickelt, das niemals ganz vorhergesehen und gesteuert werden kann, auch wenn das oftmals der Wunsch ist, gilt für diese Zonen wie für keinen anderen Raum: Sie verkörpern eine Architektur, die sich selbst überschreitet, eine Architektur jenseits der Architektur sozusagen, insofern sie sich nämlich ohne Planung, ohne Auftrag, ohne das Subjekt der Architektin oder des Architekten, gewissermaßen ›von allein‹ ereignet. Und genau das ist der Stachel im Auge der Architekt*innen, den sie austreiben möchten, weil es sie selbst in Frage stellt.70

Gil Dorons Ansatz, Brachflächen bzw. ›brachartige‹ Flächen und Gebäude – um all die von ihm angesprochenen Phänomene zusammenzufassen – in erster Linie aus einer handlungsorientierten Sicht als Orte einer ›anderen‹ Raumproduktion zu begreifen, teilt in gewisser Weise auch Tim Edensor, der in Bezug auf Industriebrachen den Begriff der Ruine aufgreift. Sie seien »spaces in which the urban is practiced otherwise«, lautet ebenso seine These, obzwar er besonders eine ästhetische Perspektive Doron gegenüber stark macht.71 Auch wenn sich Edensor auf ehemals industriell genutzte Gebäude, welche also erstens keine Freiflächen sind und zweitens nicht im städtischen Raum verortet sein müssen und damit zwar als Brachflächen, nicht aber als *terrains vagues* bezeichnet werden können, sind seine Überlegungen für eine Gesamtschau dennoch sehr interessant. Denn die von ihm in den Vordergrund gestellte Rolle der an diesen Orten vorgefundenen Materialität in Bezug auf sinnliche, körperliche und imaginative Erfahrung, die sich in gewissem Maße auf alle Formen von Brachflächen beziehen lässt, wurde im hier dargestellten Brachflächendiskurs noch nicht ausreichend thematisiert.

69 Doron, »The Dead Zone and the Architecture of Transgression«, S. 258.

70 Ebd., S. 259.

71 Tim Edensor: »Social Practices, Sensual Excess and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins«, in: Karen Franck/Quentin Stevens (Hrsg.): *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*, London/New York: Routledge 2007, S. 234–252, hier S. 252.

Seine Beobachtungen richten sich auf die Tatsache, dass eine ganze Reihe der Aktivitäten, die auf Industriebrachen von verschiedenen Nutzergruppen ausgeführt werden, nicht nur ohne Nutzungsanweisungen oder –vorschriften, ohne offensichtliche Regeln sowie ohne Kontrolle durch Kameras oder Passant*innen und allein deshalb schon »outside the ordinary« geschehen⁷², sondern darüber hinaus in einer Weise von den räumlichen und materiellen Gegebenheiten geprägt sind, die sich von der Nutzung »normaler« städtischer Räume abhebt. Das gilt für diejenigen, die – ob als organisierte und ausgerüstete *urban explorers* oder nicht – die Räumlichkeiten der Ruinen erkunden, über Mauern klettern, in Schächte oder Silos steigen, durch dunkle Gassen gehen, Maschinen besteigen, an Seilen schwingen, dabei also ein körperliches Verhalten zeigen, wie es eher von Abenteuerspielplätzen oder Sportanlagen bekannt ist, allerdings unter der ständig drohenden Gefahr eines Ein- oder Absturzes, weshalb die kinästhetische Lust an der Erkundung des Raums mit einer erhöhten Aufmerksamkeit gegenüber dem materiellen Zustand der Gebäude und Gegenstände verbunden ist.⁷³ Das gilt ebenso für diejenigen, die das Innere der Anlagen mit Skateboards oder Inlineskates oder das Außengelände mit Mofas oder BMX-Rädern befahren und jeweils räumliche Gegebenheiten und besondere Bodenverhältnisse nutzen, die so im städtischen Raum nicht auffindbar sind. Ferner gilt es für solche, die sich an den verschiedenen Formen von Vandalismus beteiligen, deren Spuren auf fast allen Industriebrachen zu finden sind, denn oftmals geschehen Zerstörung und Veränderung von vorgefundenen Gegenständen nicht nur aus der reinen Lust am Kaputtmachen, die im öffentlichen Raum unterdrückt werden muss, sondern auch aus der Neugier, zu sehen, wie die verschiedenen Materialien (Eisen, Stahl, Beton, Keramik, Glas, Holz etc.) auf physikalische Einwirkung reagieren, wie sie aussehen oder klingen bzw. wie sie riechen, wenn sie angezündet werden.⁷⁴ Und schließlich gilt das auch für diejenigen, die beim Erkunden dieser Orte ein Auge für die außergewöhnliche, bizarre Formen- und Farbenwelt haben, der sie dort begegnen: Da sind nie zuvor gesehene Gegenstände in unterschiedlichen Größen, Formen und zufälligen Zusammenstellungen, von verschiedenen Stadien des Zerfalls und der Verwüstung geprägte Gebäudeteile, abblätternde Farbe, eingetrocknete chemische Substanzen, durch Mauern brechende Birken und von Flechten, Moos und Rost, Pilzen und Spinnweben überzogene, deformierte Gegenstände, von denen – wie beim *objet ambigu* – nicht einmal mehr ge-

72 Ebd., S. 235.

73 Vgl. ebd., S. 242–245.

74 Vgl. ebd., S. 237.

sagt werden kann, ob sie organisch oder anorganisch, natürlichen oder industriellen Ursprungs sind. Wer bereits eine solche Ruine von innen erkundet hat, weiß, wie unwirklich diese chaotische und sonderbare Welt sein kann, die von unbekanntem Kräften geschaffen wurde.⁷⁵

Solche Industriebrachen, aber auch brachliegende Freiflächen, auf denen es oftmals ebenso zum zufälligen Zusammenspiel von ausrangierten Gegenständen⁷⁶, verschiedenen Materialien, anonymen Nutzer*innen, natürlichen Kräften und einer davon stimulierten Fantasie kommt, sind für Edensor Orte des Ambigen, die in der Ordnung einer strukturierten und segmentierten urbanen Welt, in der Dinge, Menschen und Tätigkeiten spezifischen Orten zugewiesen sind, nicht aufgehen.⁷⁷ Sie sind aber nicht nur der Ausschuss dieser Ordnung, sozusagen der Abfall einer Kultur der Überproduktion, wie der von Rem Koolhaas geprägte Begriff des *junkspace* suggeriert⁷⁸, sondern auch ihr Überschuss: der Beweis dafür, dass räumliche Ordnungen, egal wie sehr sie auf Effizienz, Regulierung, Kohärenz, Eindeutigkeit und vorgefertigte Bedeutungen und Verhaltensmuster getrimmt sind, nie ganz geschlossen oder nahtlos sind. Irgendwo bricht immer der Überschuss eines Lebens durch, das vielgestaltiger und unkontrollierbarer ist, als es die Agent*innen der Ordnung gerne hätten.

Bevor ich die Geschichte der Brache als Gegenstand wissenschaftlicher, politischer und künstlerischer Diskurse abschließe, werfen wir gemeinsam noch einen kurzen Blick auf zwei relativ rezente Beiträge aus dem Kontext der internationalen, englischsprachigen Diskussion. Im Routledge-Band *Urban wildscapes* von 2012 werden theoretische Linien, die bereits durch Doron und Edensor bekannt sind, mit landschaftsplanerischen und ökologischen Fragen verbunden.⁷⁹ Dabei geht es einerseits um die Wertschätzung einer spontanen, nicht vom Menschen kontrollierten Entwicklung von Flora und Fauna auf urbanen Brach- und Restflächen, die als letzte wirklich wilde Landschaften unserer Gesellschaft gegenüber einer ruralen Landschaft, die traditionell zwar eher mit Wildnis verbunden war, heutzutage aber restlos durchorganisiert ist, eine nicht zu unterschätzende ökologische Bedeutung haben. Andererseits werden verschiedene Formen von ›Wildheit‹ auf gestalterischer oder gesellschaftlicher Ebene diskutiert, darunter sowohl

75 Vgl. ebd., S. 241–242 und S. 245.

76 Zur Ästhetik des Zufalls auf dem *terrain vague* siehe Kapitel II.2 (Theorieteil).

77 Vgl. ebd., S. 251.

78 Vgl. Rem Koolhaas: *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris: Payot 2010.

79 Siehe Anna Jorgensen/Richard Keenan (Hrsg.): *Urban wildscapes*, London/New York: Routledge 2012.

stadtarchitektonische Ansätze zum bewussten Umgang mit wildwüchsigen Flächen, sei es die großflächige Wohnbrache oder die Mikrobrache einer überwucherten Straßenecke, als auch das Thema ›wilder‹, also nicht vorhergesehener, nicht kontrollierter Nutzungen. Der übergeordneten Fragestellung, wie das Erlebnispotential des Wilden in die Stadt integriert werden kann, wird dabei aber weniger mit einer konzeptuellen, theoretischen Auseinandersetzung begegnet, sondern mit Fallstudien zu konkreten Orten verschiedener Städte auf der Welt, die hier weiter zu verfolgen, nicht angedacht ist.

Dasselbe gilt auch für den Routledge-Band mit dem Titel *Terrain vague. Interstices at the Edge of the Pale* von 2014, der zunächst einmal natürlich beweist, dass der Begriff des *terrain vague* weiterhin einen zentralen und festen Platz in der internationalen Diskussion hat.⁸⁰ Obwohl in der Begriffsbestimmung selbst aber nicht über den einflussreichen Aufsatz von Solà-Morales, welcher nach dem Vorwort erneut abgedruckt ist, hinausgegangen wird, bevor sich das Buch in Fallstudien ausfächert, welche verschiedene konkrete *terrains vagues* rund um den Globus herum betrachten, einzelne mit *terrains vagues* verbundene Kunstaktionen analysieren und anwendungsbezogene Wegweiser im Umgang mit *terrains vagues* formulieren, wird noch einmal an die Vielzahl der Phänomene, der terminologischen Konkurrenten und der theoretischen Interpretationen erinnert, die von diesem Begriff überdacht werden sollen. So betont das Vorwort erneut die semantische Komplexität des Begriffs, die ihn dazu befähigt, ein »collective term for a multitude of subtypes of marginal, leftover land« zu sein⁸¹, womit im Folgenden dann Brachflächen, Restflächen, Baulücken und jede Art von vernachlässigten, verwilderten, ›unternutzten‹ oder bestimmungslosen Flächen gemeint ist. Ganz dezidiert wird *terrain vague* auch als ein Begriff eingeführt, mithilfe dessen die »positive uses and aspects« dieser Orte fokussiert werden und der zudem als ein Konzept ausgearbeitet werden soll, das nicht nur für den Bereich der Stadtplanung, des Städtebaus, der Stadtarchitektur und der Landschaftsarchitektur, sondern auch für humangeografische, kultur-, film- und literaturwissenschaftliche Studien nützlich sein soll. Unter den theoretischen Bezügen, die in der Einleitung zusammengetragen werden, dürften mittlerweile keine mehr unbekannt sein: die historische Vielschichtigkeit der *terrains vagues*, ihre Offenheit für spontane, informelle, alternative oder kreative Aktivitäten, ihr Dasein als Refugium für

80 Siehe Manuela Mariani/Patrick Barron (Hrsg.): *Terrain vague. Interstices at the edge of the pale*, London/New York: Routledge 2014.

81 Ebd., S. xi.

marginalisierte Gesellschaftsgruppen, ihr kritisches Potential gegenüber traditioneller und normativer Produktion und Praxis des städtischen Raums, ihre Bedeutung für ökologische Diversität in der Stadt, ihr zeitlicher Charakter als temporäre Orte sowie ihre ästhetische Deutung als Orte eines anderen Erlebens der Stadt oder als Bühnen künstlerischer Rauminterventionen.

Im nächsten Schritt wird anvisiert, ein theoretisches Konzept des *terrain vague* anzubieten, das auch in Kultur- und Medienwissenschaften seine Wirkkraft entfalten kann: Wenn ich im Folgenden versuche, die unterschiedlichen im ersten Kapitel umrissenen Phänomene, Begriffe und theoretischen Ansätze unter dem Begriff des *terrain vague* zu einem Konzept zu vereinen, gilt es vor allem zwei Dinge zu tun, die meiner Ansicht nach in den hier zusammengetragenen Beiträgen einer seit fast vierzig Jahren laufenden Diskussion zu selten getan wurden: Erstens möchte ich die verschiedenen Eigenschaften, Aspekte, Perspektiven und Interpretationen systematisch ordnen und zu einem überschaubaren Bild zusammensetzen. Und zweitens möchte ich die kulturwissenschaftlichen Theorien, die in der bislang rekonstruierten Diskussion immer wieder als Referenzen aufgeblitzt sind, an gebotener Stelle stärker machen und weiter ausführen. Denn eines ist ganz klar: Ich möchte nicht in die Kapillaren der einzelnen Disziplinen hineingehen, nicht alle Fachfragen thematisieren und nicht eine Vielzahl empirischer Fälle von bestehenden *terrains vagues*, ihren Nutzungen und über sie ausgefochtene politische, gesellschaftliche und stadtplanerische Auseinandersetzungen analysieren. Vielmehr möchte ich eine allgemeine Theorie des *terrain vague* skizzieren und mich dabei in gleichem Maße von der Geschichte dieses Begriffs in der französischen Moderne, von der Geschichte wissenschaftlicher Diskussionen über die entsprechenden Phänomene sowie von geisteswissenschaftlichen Bezugskonzepten leiten lassen.

II. Theorie des *terrain vague*

I. Parameter der Analyse

I.1 ONTOLOGISCHE EBENEN

Auf dem Weg zu einer systematischen Darstellung des *terrain vague* als eines unbestimmten, urbanen Zwischenraums blicken wir noch einmal zurück auf die im letzten Teil rekonstruierte Diskursgeschichte der städtischen Brache.¹ Denn aus der Feststellung, in welchen Hinsichten, aus welchen Perspektiven, auf welche Aspekte hin und nach welchen Kriterien die Brache bislang analysiert wurde, lassen sich auch auch Rückschlüsse darauf ziehen, wie die Eigenschaften eines komplexen Phänomens im Zuge seiner theoretischen Darstellung geordnet bzw. wie die verschiedenen Aussagen, die über den Gegenstand gemacht werden können, strukturiert und in Bezug gesetzt werden können. Freilich ergibt sich keine Kategorisierung als ganze mit logischer Notwendigkeit aus der Sache selbst heraus; für dieses Vorhaben sind stets Entscheidungen vonnöten, die einen bestimmten Grad an Arbitrarität nicht gänzlich ausschließen können und ›externen‹ Anforderungen folgen. So ist es eben auch mein Ziel, Parameter zu finden, die nicht zu spezifisch sind, um so die Übersichtlichkeit und den größeren Zusammenhang zu wahren, und allgemein genug, um sie mit den Perspektiven und Gegenstandsbereichen einzelner Bezugsdisziplinen zu assoziieren. Die Tatsache aber, dass ich die Parameter aus der Fülle der wissenschaftlichen Behandlung des Phänomenbereichs gewinne und mich dabei auf Aspekte konzen-

1 Für eine frühe, von Daniel Ritter und mir entworfene Skizze einer systematischen Darstellung nicht nur der Poetik, sondern auch der Topologie des *terrain vague* siehe Jacqueline Maria Broich/Daniel Ritter: »Terrain vague. Essai sur la topologie et la poétique de la friche urbaine«, in: Philippe Antoine/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Le Mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2015 (Littératures), S. 163–181.

triere, die sich durch eine Vielzahl von Untersuchungen ziehen, bestärkt mich darin, dass es am Ende eben doch kein gänzlich ›äußeres‹ Raster ist, das ich dem Gegenstand überstülpe, sondern eine Systematik, deren einzelne Elemente fest in der Struktur der Phänomene selbst verankert sind. Aus diesem Grund nenne ich die Parameter, welche die erste Ebene meiner Systematik bilden, die ›ontologischen Ebenen‹.

Von Anfang an ist stets von der physischen Form der Orte die Rede, von ihrer Leere oder Fülle, von den an ihnen befindlichen materiellen Gegebenheiten, von ihrer Situierung, von ihrer Größe, ihrer Ordnung oder Unordnung. Auch wenn sich in Wirklichkeit der konkrete Gehalt und die räumliche Gestalt eines gesellschaftlichen Phänomens niemals von den sozialen, politischen und symbolischen Bedingungen, die es hervorbringen und zu dem machen, was es ist, trennen lassen, so kann ich in der Analyse doch versuchen, diese reine Materialität und Räumlichkeit von ihrem ›Überbau‹ zu dissoziieren – und sei es nur, um bestimmte Kontroversen um die physische Bestimmung der Orte zu verdeutlichen. Die erste ontologische Ebene ist somit die Physik. Und zu dieser gehören natürlich auch die zeitlichen Aspekte des Phänomens. Da ich von ›Phänomen‹ spreche und nicht von der ›Brache an sich‹, versteht sich von selbst, dass ich – so wenig, wie ich von einem materiellen Raum ausgehe, der unabhängig von der Weise zu betrachten ist, wie wir Menschen ihn erleben – die Zeit nicht als etwas fasse, das sich ›außerhalb‹ unserer Erfahrung abspielt. Nur unter dieser Prämisse wird es Sinn ergeben, Aussagen zu machen wie die, dass das *terrain vague* eigene zeitliche Strukturen besitzt, was aus der streng objektivistischen und positivistischen Sicht der Naturwissenschaften freilich absurd wäre. Neben den dem *terrain vague* eigenen zeitlichen Strukturen spielt auf dieser Ebene ebenso ihre historische Dimension eine Rolle, welche für diese wie für alle weiteren Ebenen prägend sein kann – denn ›im Raume lesen wir die Zeit‹.² Und schließlich kommt traditionell nach der Physik die Metaphysik, weshalb dies auch der Ort sein wird, über die Bedeutung bestimmter physischer Merkmale des *terrain vague* an sich – insbesondere der Leere – nachzudenken.

Das zentrale Kriterium für die Bestimmung dessen, was eine und was keine brachliegende Fläche in der Stadt sei, ist für die frühe stadtgeografische Diskussion das der Nutzung. Die Rede von Vor-, Wieder- und Nachnutzungen, von Zwischen- und Nebennutzungen sowie von informellen und

2 So der Titel eines von der Raumwende in den Sozial- und Geisteswissenschaften beeinflussten Werke des Historikers Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Hanser 2003.

spontanen Nutzungen weisen allesamt auf einen Aspekt urbaner Orte hin, der unter anderem unter dem Begriff der Funktionalität oder der Zweckbestimmung gefasst werden kann. Einerseits ist die Norm der funktionalen Destiniertheit von Flächen eine Frage städtebaulicher Prinzipien; andererseits ist das faktische Vorhandensein von Nutzungen abhängig von wirtschaftlichen, aber auch politischen und sozialen Faktoren sowie von der Frage, was als ›offizielle‹ Nutzung anerkannt wird. Es soll an dieser Stelle aber noch nicht um die Art der Nutzung gehen und auch noch nicht auf die Nutzer*innen selbst ankommen, sondern zunächst um die Frage der reinen ›Genutztheit‹ dieser Orte. Und da die Frage nach dem Nutzen einer Sache zum Kernbereich der Ökonomik gehört – was sich auch daran erkennen lässt, dass die frühen, die An- oder Abwesenheit einer Nutzung ins Zentrum stellenden Definitionen der Branche allgemein einen wirtschaftlichen Argumentationsgrund hatten –, nenne ich die zweite ontologische Ebene des *terrain vague*, welche von Funktionalität und Zweck handelt, die der Ökonomie.

Immer wieder werden Brachflächen auch als Niemandsland oder als herrenlose Gelände bezeichnet, ganz unabhängig davon, ob es auf dem Papier einen rechtmäßigen Besitzanspruch gibt oder nicht. Zudem wird behauptet, Brachflächen bildeten einen Bereich zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten oder auch eine Zone, in der andere Regeln gälten, keine Kontrolle herrsche und bestehende Machtverhältnisse verändert, verkehrt oder aufgehoben würden. Und tatsächlich beziehen sich die vielen öffentlichen Auseinandersetzungen, die es um die Erhaltung bzw. um die Umnutzung einer Brachfläche gibt, auf die Frage, wer die Macht über disponiblen städtischen ›Freiraum‹ und dessen Gestaltung hat oder haben sollte. Dies ist die politische Seite des *terrain vague*, weshalb die dritte ontologische Ebene die der Politik ist.

Egal, ob der Branche nachgesagt wird, sie begünstige bestimmte Nutzungen, die für die Allgemeinheit schädlich seien, oder sie biete einen Raum für diejenigen, die in der Gesellschaft keinen Platz finden, immer wird sie als Teil eines größeren gesellschaftlichen Raums betrachtet und bewertet, innerhalb dessen sie bestimmte Funktionen und Bedeutungen annehmen kann. Wer sind ihre Nutzer*innen? Welcher Art sind diese Nutzungen und wie verhalten sie sich zu anderen Nutzungen in Bezug auf spezifische Formen gesellschaftlicher Organisation oder auf spezifische Formen der Vergesellschaftung? Wem bieten sie einen Emanzipationsraum, wem ein Refugium, und warum? Und wie werden Räume durch soziales Handeln sinnhaft gestaltet? Schon früh wurde der Raum als eine »Projektion sozialer Formen«

begriffen³, und ebenso lässt sich umgekehrt fragen, inwiefern der Raum soziale Formen und Konstellationen schafft. All dies wird auf der vierten ontologischen Ebene verhandelt, derjenigen der Soziologie.

Was macht eine zunächst beliebige Stelle im materiellen und gesellschaftlichen Raum für uns überhaupt erst zu einem Ort? Welche Bedeutungen, Funktionen und Erfahrungen müssen dafür mit einem Ort verbunden sein? Und wenn bestimmte Bedingungen der ›Örtlichkeit‹ nicht erfüllt werden, handelt es sich dann um ›ortlose‹ Orte, ›Nicht-Orte‹, ›Un-Orte‹ oder Ähnliches? Zudem gibt es Orte, die Erfahrungen ermöglichen, welche existentiell oder kulturell an bestimmte Lebensphasen oder -situationen geknüpft sind, oder auch Orte, die einem gesonderten oder besonderen Bereich menschlichen Lebens zugeordnet werden. Aspekte dieser Art behandle ich in Bezug auf das *terrain vague* auf der fünften ontologischen Ebene, der Ebene der Kulturanthropologie oder der Ethnologie.⁴

Im frühen Brachflächendiskurs steht der Sorge um die ökonomische Nutzlosigkeit der Brache ihrer Entdeckung als Naturraum entgegen. Und bis heute stellt die Renaturierung nicht mehr genutzter Flächen in vielerlei Hinsicht eine attraktive Option dar. Doch was geschieht zwischen der Aufgabe einer Nutzung und einer gezielten Revitalisierung oder Umnutzung, während einer Zeit also, in der der Mensch einen von ihm geschaffenen und überprägten Raum sich selbst, und das heißt, dem ›natürlichen‹ Geschehen übergibt und überlässt? Mit welcher Art von Natur haben wir es dann zu tun und welche Bedeutung kann diese für das Leben einer Stadt oder das Leben in einer Stadt haben? Diese Fragestellungen bewegen sich auf der sechsten ontologischen Ebene, derjenigen der Ökologie.

3 Siehe Georg Simmel: »Über räumliche Projektionen sozialer Formen« (1903), in: G. S.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hrsg. v. Rüdiger Kramme et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, Bd. 1, S. 201–220.

4 Die beiden Bezeichnungen für denjenigen wissenschaftlichen Bereich, der sich mit der Untersuchung der vielfältigen sozialen und kulturellen Bezüge menschlicher Gesellschaften beschäftigt, ist in erster Linie ein historischer. Während die Ethnologie, die sich im Europa des 19. Jahrhunderts entwickelt, ursprünglich ›fremde‹, nicht-europäische Kulturen oder ›Völker‹ untersucht, versteht sich die ursprünglich aus den USA stammende *Cultural Anthropology* bzw. die aus Großbritannien kommende *Social Anthropology* als humanwissenschaftliches Gegenstück zur naturwissenschaftlichen Anthropologie und untersucht ebenso das kulturelle und soziale Leben menschlicher Gruppen und Gesellschaften. Die Bezeichnungen werden heutzutage aber quasi synonym verwendet; siehe Frank Robert Vivelo: *Handbuch der Kulturanthropologie. Eine grundlegende Einführung*, hrsg. v. Justin Stagl, übers. v. Erika Stagl, Stuttgart: Klett-Cotta 21995, S. 13–21 u. 329.

Orte und Räume werden natürlich nicht nur von ›außen‹ als ein theoretischer Gegenstand ökologischer, ethnologischer, soziologischer, politischer, ökonomischer und physischer Betrachtung behandelt. Und auch wenn dieser Betrachtung empirische Erfahrungen einzelner Personen zugrunde liegen, so wird von diesen auf den genannten Ebenen doch stets abstrahiert, um auf Eigenschaften der Orte und Räume selbst in ihrem gesellschaftlichen Kontext zu schließen. Man kann sie aber auch in Bezug darauf betrachten, wie sie nicht ›da draußen‹ in der Welt, sondern in einer inneren Erfahrungsperspektive wirken. Der erste Schritt wäre, sie als Gegenstand der sinnlichen Wahrnehmung zu untersuchen und zu fragen, welche spezifischen sinnlichen Erfahrungen sie auslösen. Dabei kann es zum einen natürlich um Qualitäten in der Wahrnehmung gehen, die traditionell als ›ästhetisch‹ bezeichnet werden, also um das Schöne, Hässliche, Erhabene etc. Möchte man sich aber bewusst auf das gesamte Spektrum sinnlicher Erfahrung richten, welches alle Sinne und alle möglichen Qualitäten berücksichtigt, ist der Begriff des Aisthetischen angemessener.⁵ Doch reduziert sich das innere Erleben eines Ortes oder Raums auf sinnliche Wahrnehmung? Was ist mit all den anderen Komponenten, die in der Raumtheorie unter den Begriff des erlebten Raums fallen, also auch andere Subjekt-Ort-Verhältnisse wie emotionale Verbindungen, symbolische Zuschreibungen oder individuelle Beurteilungen?⁶ Da das *terrain vague* neben diesen phänomenologischen Qualitäten aber doch immer wieder auch mit bestimmten ästhetischen Vorstellungen wie der der Ruine, des Vagen, des Schrecklichen oder des Zufalls in Verbindung gebracht und der Begriff besonders in solchen Kontexten verwendet wird, setze ich hier als siebte und letzte ontologische Ebene die der Ästhetik.

Dies sind also die sieben ontologischen Ebenen, hinsichtlich derer ich im Folgenden meine Untersuchung des *terrain vague* als Phänomen und Begriff unternehmen werde. Da mit der Einteilung in diese Ebenen der Ver-

5 Zum Begriff der *Aisthetik* gegenüber dem der *Ästhetik* siehe Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken* (1990), Stuttgart: Reclam 72010, S. 9–12.

6 Der *erlebte Raum* ist der unter phänomenologischen Vorzeichen verstandene, alltägliche Raum, insofern er vom Menschen in all seinen physischen, sozialen, kulturellen, symbolischen und psychologischen Schichten wahrgenommen, erfahren und gestaltet wird, im Gegensatz zum Raum der Mathematik, welcher aus einer Abstraktion desselben konstruiert wird. Otto Friedrich Bollnow unterscheidet zudem systematisch zwischen dem *erlebten* als Inhalt der alltäglichen Erfahrung und dem *gelebten* Raum als die Struktur des menschlichen Daseins selbst, die örtlich gebunden und raumhaft ist; siehe Bollnow: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart: Kohlhammer 112010, S. 13–25.

such gemacht wird, verschiedene Aspekte ein und derselben Sache einzeln herauszuarbeiten und zu analysieren, obwohl diese Aspekte faktisch nur ›in Mischung‹ auftreten – ich versuche also, theoretisch in Gedanken zu trennen, was in Wirklichkeit unzertrennlich ist –, ist es klar, dass sie eng miteinander verflochten sind, sich überlappen, sich aufeinander beziehen und in der analytischen Darstellung mehrfach thematisiert werden. Doch sie werden jeweils in einem anderen Licht erscheinen und somit doch verschiedene Facetten des Phänomens aufzeigen.

Auf allen sieben Ebenen können zudem zwei grundlegende Perspektiven eingenommen werden, welche sich darin unterscheiden, ob das *terrain vague* mit allem, was dort ist und geschieht, für sich allein oder im Verhältnis zu seinem Umgebungsraum betrachtet wird. Im ersten Fall interessiert man sich sozusagen für die intrinsischen Eigenschaften des Phänomens, im zweiten für seine extrinsischen oder relationalen. Diese Unterscheidung hat bereits Descartes gemacht, der für seinen Ortsbegriff (Räumlichkeit existiert bei ihm erst durch die Ausgedehnthheit lokalisierter Dinge) den ›inneren‹ vom ›äußeren‹ Ort trennt: Während der innere Ort durch Größe und Gestalt einer ausgedehnten Sache bestimmt ist, hängt ihr äußerer Ort von den Lagebeziehungen zu anderen ausgedehnten Sachen ab. Wir nennen die beiden Perspektiven daher innentopologisch und außentopologisch.⁷

1.2 SINNKATEGORIEN

Im selben Zuge, wie ich mich für diese ontologische Seite interessiere, wende ich mich aber auch der begrifflichen Seite des *terrain vague* zu. Was bedeutet dies? So wie ich nun die verschiedenen ontologischen Ebenen bestimmt habe, die in gewisser Weise den aristotelischen Kategorien ähneln, welche einerseits Fragen an einen Gegenstand bestimmen und andererseits essentielle und akzidentelle Eigenschaftsbereiche bezeichnen (Lage, Beschaffenheit, Material etc.)⁸, gilt es auch, explizit zu machen, in welcher Weise der

7 Zur Unterscheidung zwischen einem ›inneren‹ und einem ›äußeren‹ Ort bei Descartes siehe seine *Principia philosophiae* II/15. Vor dem Hintergrund der vom *spatial turn* befeuerten Raumdiskussion wird diese Unterscheidung von Laura Frahm im Kontext einer Reflexion über die Raumbeschreibung im Film zu einer ›Topologie des Innen‹ bzw. einer ›Topologie des Außen‹ ausgearbeitet; siehe Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 88–100.

8 Die Kategorien in Aristoteles' gleichnamiger Schrift sind zugleich prädikative und ontologische Kategorien: Sie bezeichnen zum einen Aussageformen, die

Begriff seinen Gegenstand konzeptionalisiert. Um dies zu erläutern, muss ich in erster Linie die intensionale Seite des Begriffs betrachten. Denn zwei Begriffe – etwa *Abendstern* und *Morgenstern* – können sich zwar, wie Gottlob Frege bereits zeigte, auf dieselbe Gegenstandsmenge beziehen (hier die Venus), sich aber doch in ihrem begrifflichen Gehalt unterscheiden (›der hellste Stern am Abendhimmel‹ vs. ›der hellste Stern am Morgenhimmel‹).⁹ Und genau darin zeigt sich das Konzeptuelle eines Begriffs. Begriffe tun nämlich mehr, als nur Dinge in der Welt zu Mengen zusammenzufassen und auf sie zu referieren. Begriffe können auch Eigenschaften hinzufügen, auswählen, gewichten, bewerten, interpretieren. Und zwar abhängig davon, wie man sich zum Gegenstand positioniert und welche seiner Aspekte betont oder beleuchtet werden. Folgendes Bild zur Veranschaulichung: Während die ontologischen Ebenen sozusagen einen dunklen Raum konstituieren, der da ist, ob ich in ihn hineinsehe oder nicht, ist die konzeptuelle Zugangsweise des Begriffs wie ein Bündel von Lichtkegeln, die ich in diesen Raum richte und die mich dort dieses und jenes sehen lassen. Wie also sind die Lichtkegel des Begriffs *terrain vague* ausgerichtet?

Werfen wir zunächst gemeinsam einen Blick darauf, wie auf der extensionalen Seite die Menge der vom Begriff bezeichneten Gegenstände bestimmt wird. Der Ausdruck *terrain vague* bezieht sich auf ›ungenutzte, brachliegende Freiflächen‹. Gemäß dieser reinen Mengendefinition – wir erinnern uns auch an die moderne Standarddefinition im Französischen – sind die zentralen, definitiven Elemente die einer physischen und ökonomischen Leere bzw. einer Abwesenheit von Gebäuden und Nutzungen. Aus diesem Grund kann sich der Begriff ja auch nicht nur auf Brachflächen im engeren Sinn (also Gewerbe-, Industrie-, Verkehrs-, Wohnungsbrachen etc.) beziehen, sondern auch auf Restflächen, Grenzräume, Randzonen und ähnliche Phänomene. Die Aspekte, über welche die ex-

typischerweise als Frage formuliert (Was? Wie groß? Welcherart? Wo? Wann? etc.) bestimmen, was über ein Seiendes gesagt werden kann, zum anderen aber eben auch die entsprechenden Seinsformen bzw. Eigenschaften selbst. Gemäß diesem Zusammenhang genießt diejenige Kategorie, die nicht über andere, sondern nur für sich allein ausgesagt wird, nämlich das Individuum, auch ontologischen Vorrang: Sie ist die erste Substanz gegenüber den Akzidentien. Siehe Aristoteles: »Kategorien«, in: A.: *Philosophische Schriften*, Hamburg: Meiner 1995, Bd. I, S. 1–42 sowie Otfried Höffe: *Aristoteles*, München: Beck 2006, S. 164–177.

9 Siehe Gottlob Frege: »Über Sinn und Bedeutung«, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, 1892, S. 25–50, verfügbar auf: www.deutschestextarchiv.de/book/show/frege_sinn_1892 [Zugriff am 27.12.2020].

tensionale Definition des Begriffs geschieht, lassen sich allesamt auf die etymologische Linie von *vacuus* beziehen. Sie bestimmen den ersten ›Lichtkegel‹ des Begriffs oder, wie ich ab sofort verwende, die erste Sinnkategorie: Leere/Abwesenheit/Negation (denn Leere ist die Negation von Fülle, und Abwesenheit die Negation von Anwesenheit).

Das *terrain vague* bezeichnet aber nicht nur eine ›leere‹ Fläche, sondern auch einen unbestimmten Ort, was sich auf der ökonomischen Ebene etwa in seiner Dysfunktionalität, das heißt seiner funktionalen Unbestimmtheit zeigt. Zugleich wurde mehrfach darauf verwiesen, dass in dieser Form der Unbestimmtheit eine Offenheit für neue, nicht ›offizielle‹, informelle, spontane, improvisierte, individuelle Nutzungen liegt. Beide Aspekte sind im Etymon *vagus* angelegt, hinter dem sich aber noch weitere Bedeutungszuschreibungen und Modalitäten der Perspektivierung verbergen. Zum einen nämlich in Bezug auf Qualitäten subjektiver Erfahrung, denn das *Vage* ist *per se* ein Begriff, der sich nicht nur auf einen Gegenstand selbst beziehen kann (›vage Vorstellungen‹ etwa), sondern auch auf die Wahrnehmungs- oder Gegebenheitsweise eines an sich nicht notwendigerweise vagen Gegenstandes, der dem Subjekt nur unklar, verschwommen erscheint. Schließlich handelt es sich aber um die strukturelle Verflechtung von Gegenstand und Wahrnehmung zu einem einzigen, ungetrennten Phänomen in der Erfahrung, weshalb das *Vage* immer schon einen phänomenologischen Zugang zu Sachverhalten beinhaltet, in dem es um die Auflösung bzw. die Suspension klarer, erkennbarer Formen geht. Zum anderen ist das Etymon *vagus* eben auch mit dem Verb *vagari* verwandt, welches ein ›Umherschweifen‹, ›Umherirren‹ bezeichnet und damit eine diffuse Bewegung. Man könnte ebenso von der Auflösung oder Suspension klarer Richtungen, Vorgaben oder Regeln sowie von Offenheit und Freiheit sprechen. All dies lässt sich in der zweiten Sinnkategorie zusammenführen: Unbestimmtheit/Suspension/Offenheit.

Wenn die Rede von *terrains vagues* als Übergangsräumen, als Symptomen für Krisen und Zeichen des Umbruchs ist, so bezieht sich das auf die Interpretation des Phänomens hinsichtlich seiner Bedeutung innerhalb eines zeitlichen, historischen Geschehens, das mit Transformationen gesellschaftlicher Strukturen und Ordnungen zu tun hat. Im französischen Substantiv *la vague*, welches auf das nordische Etymon *vâgr* zurückgeht, sehen wir das Bild der Welle, welches für diverse Formen von Wandel und Umwälzung stehen kann und damit auch für die Überschreitung bisheriger Verhältnisse im Sinne einer Transgression. Diese etymologische Linie ist zwar unabhängig von jener des französischen *vague* aus lateinisch *vacuus* und *vagus* und ist somit in der Begriffsgeschichte des *terrain vague* abwesend. Aber es

geht mir ja keineswegs darum, etymologisch vermeintlich verbürgte Sinngehalte zu einem erkenntnistheoretischen oder hermeneutischen Kriterium zu machen. Ich möchte es nicht Kratylos gleichtun, auch nicht Heidegger.¹⁰ Die Literaturgeschichte des *terrain vague* beweist aber, dass so bezeichneten Orten in ihrer Beschreibung zu allen Zeiten nicht nur Eigenschaften zugeschrieben wurden, die unter die Kategorien Leere/Abwesenheit/Negation sowie Unbestimmtheit/Suspension/Offenheit fallen, sondern auch, dass sie mit großen historischen, gesellschaftlichen Transformationsprozessen sowie mit Nutzungen und Erfahrungen, die als transgressiv gegenüber einem rechtlich-moralisch Geltenden oder einem alltäglich Üblichen dargestellt werden, in Verbindung gebracht werden. Die dritte Sinnkategorie ist also Transformation/Transgression.

Dies sind die drei Sinnkategorien, die mir dazu dienen werden, innerhalb der ontologischen Ebenen jeweils die Eigenschaften und theoretischen Bezüge zu ordnen, um so in der systematischen Darstellung des *terrain vague* beide ›Dimensionen‹ in einer Matrix zu vereinen.

Davor aber noch ein Hinweis auf einen möglichen Eindruck, den ich vermeiden möchte. Es wird in Bezug auf die Sinnkategorien nicht darum gehen, eine einfache Doppelseitigkeit von ›objektiven‹ Bestimmungen mit Verweis auf die Sinnkategorie *vacuus* und ›subjektiven‹ Bestimmungen auf Seiten des *vagus* zu konstruieren. Dem widerspricht bereits die Tatsache, dass eine Eigenschaft wie ›funktionale Unbestimmtheit‹ keineswegs auf einen ›subjektiven Eindruck‹ zurückgeht, sondern auf objektiv bestimmbare Sachverhalte. Und umgekehrt ist auch die ›Leere‹, sei es auf physischer oder ökonomischer Ebene, nicht frei von Interpretation und keinesfalls rein ›objektiv‹.¹¹ Was als ›leer‹ und was als ›voll‹ bezeichnet wird, ist zum einen kon-

10 In Platons gleichnamigem Dialog vertritt Kratylos die sprachphilosophische Position des semantischen Naturalismus, der zufolge sprachliche Bezeichnungen nicht willkürlich oder durch Konvention ihrem Gegenstand zugeordnet sind, sondern in der Weise von Natur aus richtig, dass von der Betrachtung der Wörter und ihrer etymologischen Untersuchung auf die Wirklichkeit der Dinge geschlossen werden kann; siehe Platon: »Kratylos«, in: P.: *Werke*, hrsg. v. Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 52005, Bd. 3, S. 395–575. In Heideggers Hermeneutik des Seins spielen, wenngleich unter anderen theoretischen und methodischen Vorzeichen, etymologische Analysen ebenfalls eine zentrale Rolle für die Beantwortung der Frage nach dem Sinn bestimmter Phänomene und schlussendlich des Seins selbst; siehe Heidegger: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen: Niemeyer 192006.

11 So gibt die wegweisende britische Studie bereits 1980 zu bedenken: »[Dereliction] remains to some extent a matter for subjective judgement. [...] [A] precise definition of dereliction is virtually impossible«, Rupert Nabarro/David

textabhängig und zum anderen eine Frage der Perspektive: Der eine sieht auf einer Fläche die Abwesenheit einer Hauptnutzung, der andere sieht eine Fülle an Nebennutzungen. Die Einteilung in einen plumpen Dualismus von ›subjektiv‹ und ›objektiv‹ geht zudem aus einem weiteren Grund nicht auf. Ich könnte zwar sagen, dass die Bestimmung der Leere einer Interpretation untersteht und deshalb nicht rein ›objektiv‹ ist, aber deshalb ist sie noch lange nicht zwangsläufig ›subjektiv‹ – auf jeden Fall nicht ›rein‹ oder ›radikal subjektiv, so wie das Erleben von Emotionen, Gedanken oder Sinneseindrücken schlechterdings nicht teilbar ist. Denn Brachflächen etwa als Zeichen des Umbruchs zu deuten, ist insofern eine Interpretation, als ein bestimmter Sinn, eine bestimmte Bedeutung, die das Phänomen von selbst nicht als Evidenz preisgibt, erst gehoben und erarbeitet werden muss. Aber eben nicht durch die Rekurrenz auf rein ›subjektive‹ Erlebnisse wie die oben genannten, sondern auf intersubjektiv als Fakten anerkannte Tatsachen, plausible Theorien und nachvollziehbare Erklärungen. Und nur, weil eine Interpretation streitbar ist, heißt das noch nicht, dass sie ›subjektiv‹ ist. Tatsächlich also werden wir es potentiell in allen drei Sinnkategorien mit objektiven, subjektiven und intersubjektiven Anteilen¹² zu tun haben, ohne hier prinzipielle Zuordnungen machen zu können. Das Konzept des *terrain vague* vereint vielmehr die verschiedenen Sinnkategorien in ihrer jeweiligen Komplexität, genau so, wie dies mit den Perspektiven geschieht, die sich auf die verschiedenen ontologischen Ebenen beziehen.

Insofern habe ich es mit einem Integrationsbegriff zu tun, da er diese verschiedenen genannten Zugriffe zum Phänomen miteinander integriert. Zugleich ist es aber auch ein Interpretationsbegriff, weil er das Phänomen in diesem und jenem Licht erscheinen lässt und damit deutet. Die folgende Systematik ist somit zu verstehen als eine Analyse des Konzepts im Sinne

Richards/Honor Chapman: *Wasteland. A Thames Television Report*, London: Thames Television 1980, S. 11.

- 12 Zur Klärung meiner Verwendung dieser Begriffe: ›Objektiv‹ sind Tatsachen, die als unstrittig gelten und ohne große Interpretationsleistung erfasst werden: Auf dieser Fläche steht kein Gebäude und es ist keine aktuelle Nutzung erkennbar. ›Intersubjektiv‹ sind Tatsachen, Erklärungen, die zwar streitbar sind, aber nachvollziehbar, plausibel, in ihrem Gehalt teilbar, so wie ›Industriebrachen sind oft ein Resultat des Strukturwandels‹. ›Subjektiv‹ schließlich sind Qualitäten von Empfindungen und Ereignissen des inneren Erlebens, die nicht teilbar sind, so wie ›Der Anblick dieser Brachfläche bereitet mir Unbehagen‹; der Gehalt des Satzes ist intersubjektiv verständlich, aber wie sich dieses Unbehagen für *dich* anfühlt, bleibt *mir* verwehrt.

eines Entfaltens seines begrifflichen Gehalts und ebenso als eine Hermeneutik des Phänomens des *terrain vague*.

2. Systematische Analyse

2.1 PHYSIK

2.1.1 Räumliche und zeitliche Leere

Die physische Gestalt bzw. die materielle Räumlichkeit des *terrain vague* ist geprägt von Leere. *Terrains vagues* sind Freiflächen in dem Sinne, dass sie nicht bebaut sind und deshalb manchmal auch als ›leere Gelände‹ bezeichnet werden. Befinden sich doch vereinzelte bauliche Strukturen inmitten oder am Rand ihrer Fläche, sind diese meist leer, insbesondere menschenleer, denn sie sind verlassen und unbewohnt. Zumindest augenscheinlich. Doch was sich auf den ersten Blick so einfach zu beurteilen lassen scheint, zeigt sich bei näherem Hinsehen keineswegs als eindeutig. Denn die ›Leere‹ ist keine absolute, sondern eine relative Bestimmung, die sich auf Kontextbedingungen und Erwartungen bezieht. Eine Wasserflasche wird als ›leer‹ bezeichnet, auch wenn streng genommen noch einige Wassertropfen darin sind; eine Lagerhalle wird als ›leer‹ erachtet, wenn keine oder kaum noch Güter darin lagern, auch wenn ihr Hohlraum mit Regalen ›gefüllt‹ ist; und ein Haus gilt auch dann als unbewohnt, wenn sich dort insgeheim einzelne Squatter*innen oder Obdachlose eingerichtet haben. Anscheinend bezieht sich ›Leere‹ also auf die Abwesenheit dessen, was irgendwo eigentlich sein sollte, was dort wesentlich sein sollte, wie das Wasser in der Wasserflasche und die lagernden Güter in der Lagerhalle, und zwar in nicht verschwindend geringer Menge. Was dem *terrain vague* also ›fehlt‹, bezieht sich analog dazu auf Erwartungen gegenüber seinem Kontext der Stadt. Seine vermeintlich intrinsische Leere entpuppt sich demnach als eigentlich extrinsische Leere. Denn für sich betrachtet kann auf einem *terrain vague* neben behelfsmäßigen, temporären Behausungen, einiges zu finden sein. Wie schon festgestellt, können sich dort die unterschiedlichsten Objekte ansammeln, von Abfällen aller Art, ausrangierten Gerätschaften, gestrandeten Kabelrollen,

Einkaufswagen und Gummireifen über Dornengestrüpp bis hin zu ausgeschlachteten Autowracks. Nichts von all dem erwartet man aber auf einer städtischen Fläche, die nicht gerade eine ausgewiesene Sammelstelle für Schrott ist. Die Wahrnehmung des *terrain vague* als ›leer‹ erklärt sich also vielmehr aus der Abwesenheit dessen, was unser Bild der sie als ihr Bezugsraum einbettenden Stadt wesentlich ausmacht, nämlich eine bestimmte Vorstellung von Dichte und Fülle. *Terrains vagues* inmitten eines urbanen Netzes dichter Bebauung, zumal menschenleer inmitten dichter Besiedlung, wirken wie ›Löcher‹ oder ›Lücken‹ in der Morphologie der Stadt, wie ›Risse‹ im urbanen Gefüge, wie ›Wunden‹ in ihrem Gewebe – und zwar aufgrund ihrer unerwarteten Leere. Denn auch ein Park – ein anderer möglicher Typ städtischer Freiflächen – kann unbebaut sein und denselben Kontrast zur umgebenden Bebauung bilden (wie etwa der Central Park in Manhattan). Der Unterschied ist, dass die ›Leere‹ des Parks eine erwartete ist: Man weiß, dass es sich um einen Park handelt, die Freifläche ist so definiert und dementsprechend strukturiert, geordnet, gestaltet und instand gehalten. All das gilt für das *terrain vague* aber nicht: Es ist gerade auch deshalb ein solches, weil seine physische, materielle Gestalt eben nicht das Produkt intentionalen, gestalterischen und ordnenden Handelns im Sinne der Stadtarchitektur ist.

Man befindet sich hier an einem interessanten Übergang von der Leere zur Unordnung, der mythologisch bereits sowohl in der ›gähnenden Leere‹ des Chaos der griechischen als auch im ›wüsten und leeren‹ Tohuwabohu der jüdischen Kosmogonie angelegt ist. Gleichzeitig nähern wir uns einer regelrechten Metaphysik der Leere, welche die Architekturtheorie seit einigen Jahrzehnten umtreibt: Was bedeutet die Leere in der Stadt prinzipiell? Und gibt es sie überhaupt?

Da sind zum einen diejenigen, die die Rede von der Existenz der architektonischen Leere ablehnen. Zu denen gehört etwa der niederländische

1 Die nach Silbenreim und Inhalt ›zusammengewürfelte‹ Wortgruppe *Tohuwabohu* (hebr. תוהו ובוהו *tōhū vā/wa vōhū* ›heillooses Durcheinander, ›totales Chaos‹) wird von Martin Luther im 1. Buch Mose (Genesis 1, 1-2) mit ›wüst und leer‹ übertragen. Erst durch die Ordnung des Undurchdringlichen, Undurchsichtigen und Unverständlichen, woraus Gott die Welt erschafft, entsteht Sinn. Die jüdischen Religions- und Dialogphilosophen Martin Buber und Franz Rosenzweig geben den hebräischen Ausdruck in ihrer *Schrift* hingegen so wörtlich wie möglich wieder und übersetzen ihn mit ›Irrsal und Wirrsak‹. Diese und weitere etymologische Erläuterungen des Begriffs sind beispielsweise nachzulesen auf: www.baer-linguistik.de/beitraege/jdw/tohuwabohu.htm [Zugriff am 27.12.2020].

Architekturkritiker Hans van Dijk, der die Position vertritt, dass kein Ort oder Raum *per se* ›leer‹, sondern dass die Leere immer schon ein kolonialistisches Konstrukt ist, das als Rechtfertigung dient, um Räume gewaltvoll zu besetzen und nach Maßgabe der Kolonialisten zu gestalten; und das gilt ihm zufolge explizit nicht nur für die historische europäische Kolonialisierung anderer Kontinente, sondern stets auch für die architektonische Praxis schlechthin.² Hier wird also eine augenscheinliche physische Leere benutzt, um weitere Formen der Leere zu behaupten (kulturelle Leere, soziale Leere, Bedeutungsleere³) und sich so des ›zu füllenden Raums‹ zu bemächtigen.



(Abb. 5)

Da sind ferner diejenigen, die die Leere sprichwörtlich ›fürchten‹. Zwar geht der Begriff des *horror vacui* auf die ursprünglich von Aristoteles aufgestellte und bis in die Neuzeit vertretene Hypothese zurück, der zufolge es kein Vakuum geben könne, weil die Natur vor der Leere ›zurückschrecke‹ und sich alle Hohlräume mit Materie füllten, um die Leere zu verhindern.⁴ Im über-

2 Vgl. Hans van Dijk: »Colonizing the void. Urbanization. The landscape as ally«, in: H. v. D./Adriaan Geuze et al. (Hrsg.): *Colonizing the void*. Adriaan Geuze, West 8 Architects, Rotterdam, niederländischer Beitrag zur Architekturbiennale in Venedig 1996, Rotterdam: NAI 1996 [ohne Seitenangabe].

3 Zur hier implizit berücksichtigten systematischen Unterscheidung verschiedener Arten von ›Leere‹, siehe Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. 31–42.

4 Siehe Aristoteles: »Physik« (Buch IV, Kapitel 6–9), in: A.: *Philosophische Schriften*, Bd. 6, S. 87–101. In der Kunstkritik bezeichnet der Ausdruck die Tendenz

tragenen Sinn aber wird der Begriff ebenso für diejenigen verwendet, die in der städtebaulichen Leere ein Problem sehen. Einen solchen *horror vacui* attestiert, um nur ein Beispiel zu nennen, Andreas Ruby rückblickend der Internationalen Bauausstellung 1987 in Berlin, die sich dem aussichtslosen Kampf gegen die international bekannt gewordene Leere Berlins verschrieb.⁵ Wie Luc Lévesque bereits treffend bemerkt hat, passt die Leere nicht in das Bild der prosperierenden, funktionierenden Stadt, das vonseiten der Stadtpolitik angestrebt und vermittelt wird.⁶

Überhaupt ist Berlin in der Diskussion um den architektonischen Umgang mit der Leere ein beliebter Referenzpunkt, gerade auch für deren Liebhaber. Die Gründe für eine Wertschätzung der städtischen Leere können dabei vielgestaltig sein. So nennt etwa Wim Wenders, der in seinen Filmen die Brachen Berlins immer wieder in Szene gesetzt hat, gleich mehrere Motive seines *amor vacui*. Die leeren Flächen Berlins haben zunächst einmal ein großes narratives Potential. Als ›Wunden‹ der Stadt vermitteln sie Geschichten, und zwar »besser als jedes Geschichtsbuch.«⁷ Das liegt zum einen daran, dass diese leeren Flächen wie Gucklöcher in die Zeit funktionieren, denn sie erlauben neben einem ganz physisch gemeinten Blick durch die dichte Stadt hindurch auch einen Blick in ihre Geschichte hinein. Zum anderen kann ihm zufolge – analog zum Film – das Erzählen von Geschichten nur geschehen, wenn Leerstellen gelassen werden, welche die Zuschauer*innen oder Beobachter*innen mit ihren Gefühlen und Erfahrungen füllen können; erst durch diese Art der Offenheit werden Filme – und so auch Städte – zum Leben erweckt.⁸ Neben dieser rezeptionsästhetischen Sicht auf die Stadt als Text lobt Wenders ferner ein existentielles Gefühl von Freiheit, das uns diese offenen Räume gegenüber dem Undurchdringlichen und Übermächtigen großstädtischer Architektur bieten.⁹ Und schließlich spricht er von der Notwendigkeit, zur Stadt in Distanz zu treten, um sie besser zu sehen und begreifen zu können. So wie man in der Wüste manchmal auf Reste der Zivilisation stößt, die einem zu verstehen geben, was die Wüste in ihrer Leere überhaupt ist, so kann man eine umgekehrte Erfahrung machen,

bestimmter Epochen oder Künstler, leere Flächen, vor allem in der Malerei, auszufüllen.

5 Vgl. Andreas Ruby: »Amor vacui«, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 4, 2003, S. 36.

6 Siehe erneut Lévesque, »Le terrain vague comme matériau«, S. 16–18.

7 Wim Wenders: »The Urban Landscape« (1991), in: W. W.: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1992, S. 116–129, hier S. 123.

8 Vgl. ebd., S. 124.

9 Vgl. ebd., S. 125.

wenn man inmitten der Stadt auf die ›Wüste‹ in Form einer leeren Fläche wie auf eine Lichtung trifft: Sie »setzt die umgebende Fülle einer Stadt in eine Perspektive, läßt sie in einem anderen Licht erscheinen«.¹⁰ Zu diesem anderen Licht, von dem Wenders spricht, gehört nicht zuletzt auch die Erfahrung, dass man – wenn man in der Stadt an eine Stelle kommt, wo der natürliche Boden, welcher die Stadt völlig verdeckt, durchbricht – daran erinnert wird, dass damit etwas Wesentliches »fortgefeht« wird: Die Stadt ist so voll, dass sie eigentlich leer ist, während die Wüste so leer ist, »daß sie vollkommen angefüllt ist mit Wesentlichem«.¹¹

Zu einer weniger von den Ermöglichungsbedingungen gewisser Erfahrungen sprechenden Metaphysik der städtischen Leere kommt dagegen der Architekt und Architekturtheoretiker Philipp Oswald.¹² Zwar lobt auch er in Bezug auf Berlin die Leere für die von ihr ermöglichte Erfahrung von Offenheit und Weite. Nur diesmal ist es nicht die Wüste, sondern das Land, welches im Zuge der Auflösung der kompakten Stadt von außen in ihr Innerstes dringt – weshalb schon Walter Benjamin davon sprach, die Städte seien »allerorten durchbrochen vom eindringenden Land«¹³ – und welches das Nicht-Städtische, das Andere der Stadt bzw. die Abwesenheit der Stadt in der Stadt verkörpert. Neben dieser Erfahrungsperspektive auf die physische Leere der Stadt nimmt Oswald aber vor allem eine im klassischeren Sinne metaphysische Sicht ein, wenn es nämlich um die Bedeutung der Leere in Prozessen des Werdens, Veränderns und Entstehens geht. Diese interpretiert er zum einen kulturgeschichtlich, wenn er darauf hinweist, dass die Leere der Modernisierung »eingeschrieben« ist, insofern nämlich der permanente Wandel zu ständiger Erneuerung und temporärer Entleerung führt: »Wie eine Raupe ihre Schalen abwirft, so liegen in der modernen Metropole die Hüllen des Gestern herum« – sei es, weil die Reorganisation des Raums Brachen abwirft, weil zwischen Infrastrukturen nicht verwertbare Resträume anfallen, weil Freiräume für zukünftige Projekte parat gehalten werden oder weil Fehlplanungen zu Lücken und Vakanzen führen, die heute wieder in den Stadtkorpus integriert werden und morgen anderswo entstehen.¹⁴ Was Oswald in Bezug auf die moderne Stadt den »paradoxen Teil ihrer Ökonomie der Fülle« nennt, lässt sich auch in der Weise verallgemeinern, dass jeder

10 Wenders, »The Urban Landscape«, S. 127.

11 Ebd., S. 128.

12 Siehe Philipp Oswald: *Berlin – Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur*, München/London/New York: Prestel 2000, S. 60.

13 Walter Benjamin: *Einbahnstraße* (1928), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 36.

14 Oswald, *Berlin – Stadt ohne Form*, S. 60.

Akt des Füllens andernorts Leere hervorbringt, dass also die Leere der der Fülle dialektisch inhärente und unabwendbare Widerpart ist. Insofern stünden sich Fülle und Leere als zwei gleichberechtigte kosmologische Prinzipien gegenüber, aus deren beständigem Widerstreit sich Veränderung überhaupt erst ergibt. Oswald deutet aber auch darauf hin, inwiefern die Leere als ein Prinzip gesehen werden kann, das – in aristotelischen Begriffen gesprochen – als Potenz jedem Akt vorausgesetzt ist, sozusagen als Ermöglichsprinzip für Veränderung und Entstehung überhaupt. Dabei zitiert er den Satz von Rem Koolhaas, »[w]here there is nothing, everything is possible. Where there is architecture, nothing (else) is possible«¹⁵, behauptet, die Leere generiere das unvorhergesehene Neue, und verweist ebenfalls auf die biblische Schöpfungsgeschichte, nach der die Welt aus der Leere heraus geschaffen wurde.¹⁶ Wenn ich nun noch Andreas Ruby hinzunehme, der ebenfalls die Leere als ein »generatives Prinzip« des Städtebaus sowie als die »prima materia« des städtischen Raums bezeichnet und sich dabei auf buddhistisches Denken bezieht, dem zufolge die Leere keinen Mangel darstellt, sondern das Medium, in dem sich Werden und Vergehen der Dinge vollziehen¹⁷, dann zähle ich bereits vier Erklärungsmuster – das der griechischen und der jüdischen Mythologie sowie das der aristotelischen¹⁸ und der buddhistischen Metaphysik – für die Leere als Voraussetzung oder Prinzip des Werdens. Der philosophische Hintergedanke, auf den Koolhaas, Ruby und Oswald jeweils nur schlagwortartig verwiesen, lässt sich vielleicht so fortführen: Wenn die architektonische Leere als eine Fülle an Möglichkeiten und umgekehrt die architektonische Fülle als eine Leere an Möglichkeiten gesehen wird, dann deshalb, weil man die architektonische Substanz mit einer metaphysischen Substanz gleichsetzt. Denn dann muss gelten, dass dort, wo Substanz vorliegt, das Ding auf ein unveränderliches Wesen fixiert ist, während ein leerer, substanzloser Raum eben nicht fixiert ist. Und wenn ich nun weiterhin behaupte, dass die architektonische Substanz der Stadt,

15 Rem Koolhaas: »To imagine nothingness«, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 238, 1985, S. LXVII.

16 Vgl. Oswald, *Berlin – Stadt ohne Form*, S. 63.

17 Ruby, »Amor vacui«, S. 36–37.

18 Aristoteles selbst streitet zwar die Existenz der Leere ab, indem Ruby sie jedoch als »Materie« bezeichnet, setzt er sie gleich mit der aristotelischen ύλη, welche nur der Möglichkeit nach seiend ist und erst durch die Form, die μορφή, aktualisiert wird. Der aristotelische Hylemorphismus scheint auch dem Zitat von Koolhaas zu Grunde zu liegen, denn wo aus den unendlichen, in der Materie liegenden Möglichkeiten durch die Form eine realisiert ist, kann keine zweite zeitgleich existieren.

gegenüber der das *terrain vague* als leer erscheint, wesentlich in der Festgelegtheit von Form und Funktion besteht, dann gelange ich zu folgender Formel: Die Leere des *terrain vague* ist die anwesende Abwesenheit einer urbanen Wesenheit. Und darin liegt zugleich der Grund für seine prinzipielle Unbestimmtheit.

Kommen wir nun aber zunächst zur Beschreibung der zeitlichen Strukturen des *terrain vague* unter dem Aspekt der Leere/Abwesenheit/Negation. Gefangen in einem ›Zeitloch‹ zwischen einer aufgegebenen Nutzung und einer noch nicht etablierten neuen Nutzung, scheint es so, als stünde die Zeit auf dem *terrain vague* still. Die Zeit wird durch das doppelte Nicht des Nichtmehr und Noch-nicht in zweifacher Weise negiert: Sowohl das Vergangene als auch das Zukünftige ist abwesend. Für diejenigen, die die schleichende, langsame Veränderung durch die wuchernde Ruderalvegetation und die punktuellen, informellen Nebennutzungen nicht bemerken, ist die Fläche daher tot, eine *dead zone*, ein abgestorbenes Organ, in dem nichts mehr geschieht, inmitten eines pulsierenden Stadtkörpers, aber außerhalb der Zeit.

Einen Grund für diese Wahrnehmung der zeitlichen Leere sieht die Architektin Christine Dissmann im Kontrast verschiedener Geschwindigkeiten, von Entschleunigung und Beschleunigung, die in der Stadt in unmittelbarer Nähe existieren können.¹⁹ Zur Beschleunigung von Zeit kommt es ihr zufolge insbesondere durch die Koppelung des Wechselverhältnisses von Raum und Zeit an deren Knappheit als Ressource: In Bereichen erhöhter ökonomischer Aktivität steigt neben der Nutzungsintensität in Bezug auf den nachgefragten Raum auch der Verwertungsdruck auf die Zeit. In der Folge wird sie gewissermaßen fluide und beschleunigt sich in der Wahrnehmung, was darauf zurückzuführen ist, dass die Verdichtung von Raum und Zeit mit einer Dichte an Ereignissen, Optionen und sozialen Interaktionen korreliert. Das gilt umso mehr, als die Geschwindigkeit in solchen Bereichen durch den Anschluss an ein globales Kommunikationsnetz und dessen Informationsfluss aufgrund verringertener räumlicher und zeitlicher Distanzen weiter erhöht ist. Dissmann beschreibt damit gewissermaßen ein Phänomen, das der französische Ethnologe Marc Augé bereits in Bezug auf unsere spätmoderne Lebenswelt als Übermoderne bezeichnet hat.²⁰

Deren zentrales Merkmal ist ein dreifacher durch Verkehrs- und Kommunikationsmedien hervorgebrachter Exzess: Wir leben in einer Überfülle

19 Siehe Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. 108–111.

20 Siehe Marc Augé: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992, S. 38–56.

von Ereignissen, die sich aus der Beschleunigung und Vermehrung von Information ergibt; wir leben in einer Überfülle von Raum, weil wir zeitgleich und unmittelbar Bilder von allen Orten der Welt haben und größere Entfernungen in weniger Zeit zurücklegen können, sodass sich die Maßstäbe völlig verändern; und wir leben in einer Überfülle von Sinnangeboten, die nicht nur zu einer Individualisierung von Weltbildern und Interpretationen führt, sondern auch zu einer sozialen Zersplitterung in individualisierte Gruppen.

Im Gegensatz zu Augé geht es Dissmann aber explizit nicht um eine allgemeine und globale Tendenz der Verdichtung von Raum und Zeit, sondern um die Tatsache, dass nicht alle Orte gleichermaßen an diesem in Wahrheit sehr ungleich vonstatten gehenden Prozess beteiligt sind. Denn »[s]o wie der globale Markt in der Lage ist, weltweit Räume auf seinen Rhythmus zu synchronisieren, *entsynchronisiert* die Nichtteilhabe am globalen Markt Räume vom Rest der Welt«. ²¹ Somit wäre das *terrain vague* der am meisten »entsynchronisierte« Raum in der Stadt. Selbst Spekulationsbrachen, die unter einem gewissen ökonomischen Verwertungsdruck stehen, sind nur deshalb auch Brachen, weil der Nutzungsdruck noch keine ausreichend profitable Höhe erreicht hat. Und die meisten anderen *terrains vagues* sind deshalb welche, weil momentan überhaupt kein Nutzungsdruck vorhanden ist. Ohne diesen Druck entdichten sich auf ihnen Raum und Zeit; Leere und Stillstand breiten sich aus, und zwar umso mehr, je weiter abseits das *terrain vague* von Kommunikationsnetzen und Informationsflüssen steht, je weiter es von ökonomisch »boomenden« Zentren entfernt und je schlechter erreichbar und zugänglich es ist. Es bildet den größtmöglichen Kontrast zur Hektik, Ereignisfülle und Schnellebigkeit, welche in der umgebenden Stadt herrschen, einen Gegenpol der Entschleunigung gegenüber der heute vielfach beklagten beschleunigten Zeit ²², eine Insel der Ruhe, auf der man, wie Wim Wenders meint, die »Batterien« aufladen kann, die uns gegen die »Übermacht des Großen« sowie des Schnellen, Übervollen und wirtschaftlich Vereinnahmenden schützen. ²³ Doch wehe, wenn das *terrain vague* nicht mehr der sonderbare, kontrastvolle Einzelfall inmitten einer dichten Umgebung ist! Denn ein Zuviel an Raum und Zeit, so warnt Dissmann, führt zu deren

21 Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. 111 [kursiv im Original].

22 Siehe hierzu auch die mittlerweile schon zum Klassiker gewordene Theorie der sozialen Beschleunigung von Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.

23 Wenders, »The Urban Landscape«, S. 125.

Entwertung.²⁴ In strukturschwachen Regionen, wo Städte von Schrumpfung betroffen und in den Kreislauf von niedergehender Ökonomie, Abwanderung und fehlenden Steuereinnahmen zur Erhaltung der Infrastruktur geraten sind, ist ein Überangebot an Raum und Zeit zu verzeichnen, das sich in der Vermehrung von Brachen bzw. von Erwerbslosigkeit bemerkbar macht. In solchen benachteiligten Regionen hat die Langsamkeit nicht mehr den Charakter der Ausflucht und der Freiwilligkeit, sondern der Ausweglosigkeit. Dementsprechend kann das *terrain vague* hier bei aller Rede von kreativem und partizipativem Nutzungspotential auch stets den Makel der Langeweile und der Ödnis tragen.

Ebenfalls unter dem zeitlichen Aspekt der Leere/Abwesenheit/Negation kann schließlich auch das Verhältnis des *terrain vague* zur Vergangenheit beleuchtet werden. Der Ausdruck des Nicht-mehr sollte nämlich nicht allzu sehr beim Wort genommen werden. Sicher, eine ehemalige Nutzung wurde aufgegeben, aber deshalb ist die Vergangenheit noch lange nicht spurlos verschwunden. Sie bleibt spürbar und erfahrbar in und auf dem, was sie übrig gelassen hat. Insofern sind das *terrain vague* selbst sowie die diversen sich auf ihm befindlichen Objekte Spuren eines geschichtlichen Geschehens und als solche anwesend. Sie unterhalten eine direkte, kausale, historische und symbolische Beziehung zu dem, was sie hervorgebracht hat, und sind so, wie Benjamin über die Spur im Gegensatz zur Aura schreibt, die »Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ«.²⁵ Sicherlich auch aus diesem Grund vermögen die *terrains vagues* nun schon seit Jahrhunderten zu faszinieren – wir erinnern uns daran, dass der Begriff selbst vermutlich beim Anblick der Ruinen vergangener Tage geboren bzw. von François-René de Chateaubriand verwendet wurde. Und insbesondere dort, wo die Ansammlung von Spuren aus verschiedenen Zeiten zu sich überlagernden Schichten anwesender Abwesenheiten führt, und das *terrain vague* zu einem Palimpsest wird, auf dem sich Vergangenheit akkumuliert, bildet es einen direkten Gegensatz zur linear und unidirektional verlaufenden Zeit der wirtschaftlich aktiven Stadt, in der alles Gestrige, sofern es nicht offiziell musealisiert und künstlich konserviert wird, sofort wieder verschwindet. Denn die Stadt scheint in einer permanenten Aktualität zu leben, die ständig gen Zukunft drängt.

24 Vgl. Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. III.

25 Walter Benjamin: »Das Passagen-Werk«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 5, S. 560.

2.1.2 Räumliche und zeitliche Unbestimmtheit

Die physische Gestalt des *terrain vague* ist aber nicht nur geprägt von der Leere, sondern auch von einer generellen Unordnung bzw. der Auflösung in der Stadt herrschender und erwarteter Ordnungen. Dinge liegen dort herum, die hingeworfen oder liegengelassen und niemals weggeräumt wurden, die von Anonymen bewusst dort hingestellt, von anderen wieder umgestellt oder kaputt gemacht wurden; zudem wirkt die Verwitterung und Verwesung wie der Zahn der Zeit an ihnen. Die Gestalt des *terrain vague* sowie die Konstellation der sich auf ihm befindlichen Objekte ist ständiger, wenn auch nicht immer sofort merklicher Veränderung unterworfen. Doch nichts von alledem, und das ist der zentrale Punkt, geschieht nach einem vorgegebenen, von irgendwelchen Autoritäten ausgedachten und verfolgten Plan. Es geschieht in chaotischer, entropischer, diffuser, unvorhergesehener Weise, weshalb das *terrain vague* das absolute Gegenteil von klassischem *urban design* ist. Damit gibt es den größtmöglichen Kontrast zum Bild der geordneten Stadt ab. Denn die Stadt gilt, wie André Leroi-Gourhan ausführt, seit der menschlichen Frühgeschichte als der humanisierte Raum *par excellence*, der daraus entstand, dass der Mensch den ›wilden‹ natürlichen Raum ›domestiziert‹ und nach seinen Bedürfnissen als Abbild eines geordneten Universums strukturiert hat.²⁶ Noch bis heute stellt die Stadt den Inbegriff des vom Menschen geschaffenen Kosmos dar (der im Altgriechischen nicht nur die gesamte Welt oder das Universum bedeutet, sondern vor allem die perfekte Ordnung dieser Welt), was nicht zuletzt auch das traditionelle Selbstverständnis der Stadtplanung prägt: Nichts, was in der Stadt steht, kein Gebäude, kein Mülleimer, kein Pflasterstein, kein Stadtmobiliar, kein Baum und kein Abstandsgrün steht dort, ohne dass darüber entschieden wurde, dass genau dies genau dort stehen soll. Dafür gibt es Gesetze und Regularien, die jeder kennt, der einmal versucht hat, aus einer Bürgerinitiative heraus eine Sitzbank auf einem Platz zu erkämpfen.

Nicht so aber auf dem *terrain vague*: Wo sich ehemalige Nutzer*innen und rechtmäßige Eigentümer*innen zurückgezogen haben, die Stadtverwaltung nicht mehr machen kann, als die sich in Privatbesitz befindende Fläche höchstens mit einem Sichtschutz zu versehen, greifen die städtischen Ordnungsmaßnahmen oft nicht mehr. Die ungezähmte Natur drängt zurück in den menschlichen Kosmos, der Ort verwildert, ebenso wie die spontanen Nutzungen, die sich an keine vorgegebenen Bestimmungen mehr halten

26 Siehe André Leroi-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 238–240.

müssen und mangels Kontrolle oder Zuständigkeit keine Sanktionen zu befürchten haben. Wer hier eine Bank, ein Sofa oder eine Tischgruppe platzieren möchte, braucht niemanden zu fragen – er macht es einfach...



(Abb. 6)

Das Herausfallen aus dem städtischen Ordnungssystem führt zudem zu einer gewissen Unbestimmtheit in der Erscheinung des *terrain vague*. Die Literaturgeschichte (aber auch die der gefilmten *terrains vagues*) zeigt, dass nicht erst Walter Benjamin oder Wim Wenders von der Wüste bzw. dem Land in der Stadt sprechen und dass die Frage nach der ›Natur‹ des *terrain vague* – ist es denn nun Stadt oder nicht? – bereits im 19. Jahrhundert, also lange bevor es zu einem Terminus der Architekturtheorie geworden ist, mehrfach gestellt wurde. Das *terrain vague* wird dabei häufig von Umschreibungen flankiert, die von der Schwierigkeit zeugen, es einzuordnen, und es daher als einen höchst ambigen Ort deuten. So wie bei Balzac, der von einem ›neutralen‹ oder ›geschlechtslosen‹ Raum erzählt, in dem Paris zugleich an- und abwesend ist, weil er von allen städtischen Orten etwas hat und doch nichts von alledem, sondern eine ›Wüste‹ ist.²⁷ Und ebenso Hugo,

27 » [...] espace sans genre, espace neutre dans Paris. En effet, là, Paris n'est plus; et là, Paris est encore. Ce lieu tient à la fois de la place, de la rue, du boulevard, de la fortification, du jardin, de l'avenue, de la route, de la province, de la capitale; certes, il y a tout cela; mais ce n'est rien de tout cela : c'est un désert.« Honoré de Balzac: »Ferragus« (1833), in: H. d. B.: *La Comédie humaine*, hrsg. v. Pierre-

der die Leere der Bannmeile vor den Toren von Paris als ein faszinierendes Amphibium beschreibt, in dem die Stadt noch und das Land schon da ist.²⁸ Freilich ist dieses Noch-und-schon vor dem stadtgeschichtlichen Hintergrund der Entfestigung, Entdichtung und Expansion der sich industrialisierenden Stadt im 19. Jahrhundert zu sehen – allesamt Prozesse die das *terrain vague* zum Signum dieser Zeit machen. Doch auch heute ist es manchmal erstaunlich schwer zu sagen, ob man es bei gewissen leeren Flächen mit noch nicht begonnenen oder pausierenden Baustellen, mit Brachen, mit einem vernachlässigten Hinterhof, mit einem leeren Parkplatz oder mit einer vorübergehend verwilderten Wiese zu tun hat. Das *terrain vague* hat zu keiner Zeit seine Kraft verloren, sich bestimmter Einordnungen zu entziehen, Kategorien infrage zu stellen sowie unverständlich, fremd und in gleichem Maße faszinierend oder irritierend zu wirken.

Georges Castex et al., Paris: Gallimard 1976–81 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 5, S. 901–902. Und in deutscher Übersetzung: »[E]ine geschlechtslose Fläche, eine neutrale Fläche in Paris. Dort ist Paris in der Tat nicht mehr und ist dennoch dort. Dieser Ort hat zugleich etwas vom Platz, von der Straße, vom Boulevard, von der Festung, vom Park, von der Allee, von der Landstraße, von der Provinz und von der Hauptstadt, von alledem hat er gewisslich etwas, und dennoch ist er nichts von alledem: er ist eine Wüste«; Honoré de Balzac: »Ferragus« (1833), in: H. d. B.: *Die Geschichte der Dreizehn* (= *Histoire des Treize*), übers. v. Ernst Hardt, Leipzig: Insel 1909, S. 152.

- 28 »Errer songeant, c'est-à-dire flâner, est un bon emploi du temps pour le philosophe, particulièrement dans cette espèce de campagne un peu bâtarde, assez laide, mais bizarre et composée de deux natures, qui entoure certaines grandes villes, notamment Paris. Observer la banlieue, c'est observer l'amphibie. Fin des arbres, commencement des toits; fin de l'herbe, commencement du pavé; fin des sillons, commencement des boutiques; fin des omières, commencement des passions; fin du murmure divin, commencement de la rumeur humaine; de là un intérêt extraordinaire.«; Victor Hugo: *Les Misérables* (1862), hrsg. v. Maurice Allem, Paris: Gallimard 1951 (Bibliothèque de la Pléiade), (2. Teil, Bd. 4, I), S. 447. Und in deutscher Übersetzung: »Träumend umherzuschweifen, das heißt zu flanieren, ist für den Philosophen ein guter Zeitvertreib, besonders in jenem ländlichen, bastardähnlichen, ziemlich hässlichen, aber sonderbaren Gebiet, welches bestimmte große Städte, vor allem aber Paris umgibt. Die Bannmeile beobachten heißt ein Amphibium beobachten. Ende der Bäume, Beginn der Dächer, Ende des Grases, Beginn des Pflasters, Ende der Furchen, Beginn der Läden, Ende der Wagenspuren, Beginn der Leidenschaften, Ende des göttlichen Gemurmels, Beginn der menschlichen Unruhe, das macht sie ungemein interessant«; Victor Hugo: *Die Elenden* (= *Les Misérables*, 1862), 3. Teil: *Marius* und 4. Teil: *Idyll und Epöe*, übers. v. Paul Wiegler und Wolfgang Günther, Berlin: Volk und Welt 1983, S. 11 [Übersetzung von mir modifiziert].

In Bezug auf die Zeitlichkeit zeigt sich die Unbestimmtheit vor allem im temporären, provisorischen und prekären Charakter des *terrain vague*. Als vorübergehender Zustand ist die Leere des *terrain vague* ein in aller Regel vorübergehender Zwischenzustand und demnach »zumindest der Idee nach zeitlich begrenzt«, und zwar durch die Erreichung eines angestrebten, beständigen Endzustands.²⁹ Aus diesem Grund tragen *terrains vagues* teilweise auch Namen wie »Übergangsräume«, »transitorische oder ephemere Räume«, »Transformations- oder Entwicklungsräume« oder auch »wartende Räume«. Die Dauer der Zwischenzeit, in der sie sich befinden, kann gänzlich unbestimmt sein. Manch innerstädtische Fläche wird schon nach kurzer Zeit wieder bebaut, bei gewissen anderen, seit Jahren am Rand peripherer, de-industrialisierter Städte stehenden Großbrachen, ist es fraglich, ob je eine wirtschaftliche oder gesellschaftliche Entwicklung einsetzt, die sie wieder in den normalen Verwertungskreislauf zurückholen wird. Unterdessen vegetiert die Fläche vor sich hin, binnen nur weniger Jahre entsteht dort ein erster Birkenwald, Kinder und Nachbarn haben ihre Freude daran, und plötzlich, niemand hätte es gedacht, soll dort ein Hubschrauberlandeplatz gebaut werden, den keiner braucht und will.³⁰ Jedenfalls ist das *terrain vague* Zeit seines Bestehens das »Gegenstück zur Dauerhaftigkeit und Abgeschlossenheit des gebauten Raums« – ein offener Zeitraum ohne Struktur, Form und Richtung.³¹

Ziehen wir ein erstes allgemeines Fazit aus den Sinnkategorien der Leere/Abwesenheit/Negation und Unbestimmtheit/Suspension/Offenheit. Das *terrain vague* ist räumlich und zeitlich fundamental anders strukturiert als die es umgebende Stadt. Dabei handelt es sich aber nicht bloß um irgendeinen beliebigen Zwischenraum, der sich darüber definiert, dass er entweder als ein Drittes zwei verschiedene Dinge räumlich voneinander trennt und zugleich verbindet oder innerhalb eines identischen Raums eine Insel der Differenz bildet. Natürlich gilt letztes für das *terrain vague*, aber in der Weise, dass es in allen bislang genannten Hinsichten einen Kontrast darstellt, der

29 Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. 109.

30 Dies zumindest gibt die Kontroverse um den Kölner Kalkberg aus Sicht derjenigen wieder, die um seinen Erhalt als Brache kämpften, darunter der Architekt und aktive Promenadologe Boris Sieverts; siehe etwa Clemens Schminke: »Hubschrauber-Landeplatz in Köln. Die Fronten am Kalkberg sind verhärtet«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* online, 16.06.2016, www.ksta.de/koeln/kalk/hubschrauberlandeplatz-in-koeln-die-fronten-am-kalkberg-sind-verhaertet-24241312 [Zugriff am 27.12.2020].

31 Oswald, *Berlin – Stadt ohne Form*, S. 62.

wesentliche Bestimmungen des Stadtraums berührt, sodass man vom *terrain vague* als der perfekten Negation der Stadt, oder zumindest der städtischen Norm, sprechen kann. Ich schrieb es bereits: Das *terrain vague* ist die anwesende Abwesenheit der Stadt in der Stadt. Ich möchte aber nicht vergessen, dass es die Stadt selbst ist, die es allererst hervorbringt.

An dieser Stelle ist es angezeigt, zum ersten Mal ausführlicher auf Michel Foucaults Konzept der sogenannten Heterotopien zu sprechen zu kommen.³² Als Heterotopien bezeichnet Foucault solche Orte, die relational zu ihrem Bezugsraum kategorial anders strukturiert und organisiert sind, wobei sich ihre ›Andersheit‹ aus dem spezifischen Verhältnis ergibt, in dem sie als Mikrokosmos zum gesellschaftlichen Makrokosmos stehen. Je nachdem, wie dieses Verhältnis beschaffen ist, ergeben sich verschiedene Subtypen von Heterotopien. Gemeinsam haben sie jedoch, dass sie jeweils als ›Gegenorte‹ gesehen werden, insofern sie nämlich aus den ›normalen‹ räumlichen Strukturen ihrer Umgebung ›herausfallen‹.³³ Weil sie eine räumliche Organisation möglich machen, die derjenigen des nicht-heterotopen, sozusagen ›homotopen‹ oder ›normalen‹ Umgebungsraums widerspricht, sie suspendiert, neutralisiert oder verkehrt (so die Haupttypen des Verhältnisses von Heterotopie und Referenzraum), charakterisiert Foucault sie auch als Orte »außerhalb aller Orte« bzw. als »tatsächlich realisierte Utopien«. Ich werde im Laufe meiner Analyse mehrfach auf dieses Konzept zurückkommen und verschiedene Subtypen von Heterotopien näher beleuchten. An dieser Stelle interessiert mich zunächst nur eine Form, nämlich diejenige, die Foucault die universalisierende Heterotopie nennt.³⁴ Darunter fällt etwa der botanische oder zoologische Garten, der als Mikrokosmos insofern kategorial anders als der Makrokosmos strukturiert ist, als er Elemente, die dort getrennt und in weiter Entfernung voneinander existieren (etwa Giraffen und Eisbären), auf engstem Raum nebeneinander stellt. Auf diese Weise spiegelt die universalisierende Heterotopie das Große im Kleinen. Wenn ich nun behaupte, das *terrain vague* spiegele die Stadt in genau dem, was sie

32 Siehe im Folgenden Michel Foucault: »Des espaces autres« (1967), in: M. F.: *Dits et écrits*, hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris: Gallimard 1994, Bd. 4, S. 752–762 (dt. »Von anderen Räumen«, in: M. F.: *Dits et Écrits. Schriften in vier Bänden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, Bd. 4, S. 931–942).

33 »des lieux réels, [...] des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables«, S. 755 f.

34 Vgl. ebd.

nicht bzw. in ihrem Gegenteil ist (Leere vs. Fülle, Offenheit vs. Geschlossenheit, Unbestimmtheit vs. Bestimmtheit, zufällige Unordnung vs. intendierte Ordnung etc.), dann drängt sich der Ausdruck der negativ-universalisierenden Heterotopie auf, wenngleich dieser so von Foucault nicht verwendet wird. In Bezug auf die Zeitlichkeit ›anderer‹ Orte stellt Foucault den Begriff der Heterochronie bereit, womit ein Subtyp der Heterotopie bezeichnet wird, der sich aus einem Bruch mit den gewöhnlichen, homotopen Zeitstrukturen ergibt. Zwei polare Arten von Heterochronien stehen sich dabei gegenüber: Auf der einen Seite stehen die Heterochronien der endlosen Akkumulation, wie Bibliotheken und Museen, wo »die Zeit unablässig angesammelt und gestapelt wird«.³⁵ So, wie die Heterotopie ein Ort außerhalb aller Orte ist, so befindet sich dieser Typus der Heterochronie entsprechend außerhalb jeglicher Zeit, da in ihr alle Zeiten für alle Zeit archiviert werden (sollen), ohne aber selbst der Vergänglichkeit unterworfen zu sein. Auf der anderen Seite stehen dagegen die Heterochronien, die nicht auf Kopräsenz und Permanenz, nicht auf Ewigkeit abzielen, sondern ganz im Gegenteil dazu ihre Andersartigkeit gerade aus der prekären Temporalität, aus der Vergänglichkeit selbst gewinnen. Dazu gehört etwa die Zeit des Festes, während der Regeln außer Kraft gesetzt werden, die in der übrigen Zeit unverrückbar gelten, sodass für diese ›andere Zeit‹ ephemere ›andere Welten‹ geschaffen werden. Das *terrain vague* fügt sich jedoch nicht dieser strengen Alternative von ephemerer und eternitärer Heterochronie. So stimmt es zwar, dass das *terrain vague* in seiner zeitlichen Andersartigkeit ganz von einem transitorischen Charakter geprägt ist, aber doch so, dass es zugleich, wie wir beim *terrain vague* als Palimpsest gesehen haben, die Fähigkeit besitzt, Schichten und Spuren vergangener Zeiten zu akkumulieren. Egal jedoch, ob ich es als eine hybride Heterochronie oder negativ-universalisierende Heterotopie begreife, ein wesentlicher Unterschied zu den Orten, von denen Foucault spricht, kann nicht überbetont werden. Foucault, der in seinen Analysen gesellschaftlicher und geschichtlicher Phänomene den Nexus von Sprache, Raum und Macht umkreist und darin die Stellung eines von verschiedenen Wissens-, Diskurs- und Machtordnungen umstellten Subjekts untersucht, interessiert sich hin-

35 »Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies.«; ebd., S. 759. Foucault unterteilt die Heterotopien erneut in »hétérotopies du temps« als Räume unendlicher Zeitakkumulation (Museum, Bibliothek) und in »hétérotopies chroniques«, Räume einer geradezu festlich begangenen flüchtigen, vergänglichen Zeit (Jahrmarkt, Feriendorf). Siehe hierzu auch Rainer Warning: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Fink 2009, S. 13.

sichtlich der ›anderen Räume‹ in erster Linie für gesellschaftliche Institutionen, Gefängnisse, Krankenhäuser, Bordelle und ähnliche Orte, die alleamt eine ganz präzis definierte Funktion in der Gesellschaft erfüllen und bewusst zur Erfüllung dieser Funktion erschaffen wurden, auch wenn sich diese im Laufe der Zeit verändern kann. Für das *terrain vague* ist jedoch das genaue Gegenteil der Fall.



(Abb. 7)

2.1.3 Gewaltsame und zyklische Verwandlung

Das *terrain vague*, insbesondere im Fall der Brache und ihres gehäuften Auftretens, gilt unumstritten als eine direkte Folge historischer Umbrüche sowie als Symptom gesellschaftlicher Krisenzeiten. Die Beispiele, die von der Antike über die Industrielle Revolution bis hin zu heutigen Schrumpfungszeiten reichen, brauchen an dieser Stelle nicht erneut aufgegriffen zu werden. Auf die soziologische Sicht auf das *terrain vague* als Übergangsraum werde ich im weiteren Verlauf noch zurückkommen. Auf der Ebene der Physik bleibt in Bezug auf die Materialität eigentlich nur zu sagen, dass es nicht selten auch das Resultat massiver, plötzlicher und gewaltsamer räumlicher Veränderungen ist, die nichts mehr so stehen lassen, wie es war. In der französischen Literatur sieht man, dass das *terrain vague* nicht nur mit einschneidenden, radikalen, aber geplanten Umgestaltungen des städtischen Raums in Verbindung gebracht wird, wie der Haussmannisierung im 19. Jahrhundert oder den Modernisierungen in der Nachkriegszeit, welche auf die Städter*innen durchaus eine regelrechte Schockwirkung haben konnten,

sondern auch mit kriegerischer Zerstörung. Dies geschieht zum ersten Mal explizit in Bezug auf Frontstädte im Ersten Weltkrieg. Und diese Assoziation geht auch im späteren 20. Jahrhundert nicht ganz verloren. Nicht nur Patrick Modiano verknüpft den Eindruck städtischer Leere, den ein altes, nach dem Krieg radikal umgestaltetes Pariser Viertel erweckt, mit dem eines Bombardements.³⁶ Und auch auf Jean-Paul Sartre wirken die vielen *terrains vagues* in amerikanischen Städten, die er für ihre Offenheit und Beweglichkeit bewundert, im Jahr 1945 wie das Ergebnis eines Bombeneinschlages, der einen ganzen Häuserblock weggefegt und eine als Parkplatz genutzte leere Fläche hinterlassen hat.³⁷

In Bezug auf die Zeitlichkeit bleibt noch auf eine zyklisch auftretende Verwandlung von Orten hinzuweisen, welche sie in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen aus ihrer Existenz als *terrain vague* reißt. »Dies gilt etwa für Jahrmärkte, diese völlig leeren Plätze am Stadtrand, die sich ein oder zwei Mal im Jahr füllen mit Buden, Ständen, den unterschiedlichen Gegenständen, mit Faustkämpfern, Schlangenfrauen und Wahrsagerinnen«, bemerkt Foucault diesbezüglich sehr treffend.³⁸ Was Foucault dabei jedoch unterschlägt, ist die Tatsache, dass diese völlig leeren Plätze am Stadtrand selbst bereits heterotope und heterochrone Züge tragen, sodass sich in diesem Fall eine sich wiederholende Mutation von einem Heterotopie-Heterochronie-Typ zum anderen vollzieht. Dass es recht häufig zu einer solchen zyklischen Verwandlung kommt, muss in einer inneren Verwandtschaft des *terrain vague* mit bestimmten Nutzungen liegen, die etwa von Doron als marginal und nomadisch bezeichnet wurden. Ich werde noch darauf zurückkommen, möchte vorerst jedoch den Zirkus zeigen, den Wim Wenders in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*³⁹ von 1987 so eindrucksvoll auf einem *terrain vague* an der Berliner Mauer platziert.

36 Siehe Patrick Modiano: »Dora Bruder«, in: P. M.: *Romans*, Paris: Gallimard 2013, S. 643–735, hier S. 727 f: »À leur emplacement, il ne restait plus qu'un terrain vague, lui-même cerné par des pans d'immeubles à moitié détruits. On distinguait encore, sur les murs à ciel ouvert, les papiers peints des anciennes chambres, les traces des conduits de cheminée. On aurait dit que le quartier avait subi un bombardement, et l'impression de vide était encore plus forte à cause de l'échappée de cette rue vers la Seine.«

37 Vgl. Jean-Paul Sartre: »Villes d'Amérique« (1945), in: J.-P. S.: *Situations III*, Paris: Gallimard 1949, S. 93–III, hier S. 106.

38 Foucault, »Von anderen Räumen«, S. 940.

39 Siehe *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*, Wim Wenders, Deutschland 1987.



(Abb. 8)

2.2 ÖKONOMIE

2.2.1 Funktionale Leere

Neben der physischen Leere ist die funktionale Leere das augenscheinlichste Merkmal des *terrain vague*. Die Abwesenheit einer aktuellen Nutzung ist zugleich nicht nur das definitorische Kriterium aller Arten von Brachflächen (ob bebaut oder nicht), sondern auch das solcher ›ungenutzter‹ Flächen, die nicht zwangsläufig das Ergebnis der Aufgabe einer vormaligen Nutzung sind, wie zum Beispiel bestimmte Baulücken oder Restflächen, welche im Sinne der *spaces left over after planning* (SLOAP) als ungenutzte Zwischenräume zwischen ›funktionierenden‹ Bereichen übrig bleiben. Damit ist die ›Ungenutztheit‹ oder die ›Funktionslosigkeit‹ dasjenige Merkmal, welches all die verschiedenen Phänomene, die vom zuvor dargestellten wissenschaftlichen Diskurs behandelt werden, miteinander verbindet.

Doch was bedeutet diese Eigenschaft genau? Zunächst einmal halten wir fest, dass in der Stadt eigentlich alle Flächen funktional definiert sind, das heißt, dass allen Flächen ein bestimmter Nutzungstyp zugewiesen ist. Zu den hauptsächlichen Nutzungstypen, die alle wiederum weiter differenziert werden können, gehören etwa Grünflächen (wie Parks, Kleingärten, Friedhöfe und Sportplätze), Verkehrsflächen (für Straßen- und Schienenverkehr), Gemeindebedarfsflächen (für Kindertagesstätten, Schulen, Kirchen, Kläranlagen oder Umspannwerke etc.) oder Bauflächen (wie Wohnbauflächen, gewerbliche Bauflächen oder gemischte Bauflächen). Die Zuwei-

sung solcher Funktionen geschieht durch Planungsinstrumente der öffentlichen Verwaltung, in Deutschland beispielsweise durch den sogenannten Raumordnungsplan auf Ebene des Bundes und der Länder, den Flächennutzungsplan auf Ebene der einzelnen Städte und den Bebauungsplan auf Ebene einzelner Stadtteile.⁴⁰ ›Ungenutzt‹ bedeutet vor diesem Hintergrund also, dass auf einer bestimmten Fläche die von der Planungshoheit zugewiesene Funktion momentan nicht erfüllt wird. So kann es etwa sein, dass eine gewisse öffentliche Freifläche, zum Beispiel ein Sportplatz, im Flächennutzungsplan zwar eine zugewiesene Funktion besitzt, insofern also streng genommen nicht ›funktionslos‹ ist, aber *de facto* von keinen Sportgruppen mehr genutzt wird, verwildert und zuwächst und folglich als Brache gilt, weil die ›ordentliche‹ oder ›amtliche‹ Hauptnutzung verloren gegangen ist. Ist eine Fläche hingegen in Privatbesitz, und damit Teil des privaten Flächen- und Immobilienmarktes, kann weiterhin unterschieden werden, ob die ausbleibende Nutzung gewerblicher oder nicht-gewerblicher Natur ist. Wenn nicht-gewerblicher Natur, bedeutet die Ungenutztheit, dass der Eigentümer seine Bau- oder Grünfläche nicht in erkennbarer Weise für eigene, private Zwecke (sei es für Wohnen, Gärtnern, Parken oder Ähnliches) nutzt. Wenn gewerblicher Natur, lässt sich die Ungenutztheit an einem ökonomischen Kriterium festmachen: Auf ihr finden momentan keinerlei wirtschaftliche Aktivitäten (seien es Handel, Dienstleistungen oder Produktion) statt. Sie steht somit außerhalb des Wertschöpfungskreislaufs und wartet auf ihre ›Wiedereingliederung‹ durch sogenanntes Flächenrecycling bzw. auf ihre wirtschaftliche ›Erweckung‹ durch sogenannte Revitalisierung. Unterdessen aber ist sie wirtschaftlich tot – eine *dead zone*.

Die Gründe, die zu einer solchen »absence of use, of activity« führen können, die auch Solà-Morales als wesentliche Eigenschaft der *terrains vagues* nennt⁴¹, sind mannigfaltig, wie wir bereits gesehen haben. Sie können auf gesellschaftliche oder ökonomische Makrotendenzen zurückgehen, die in aller Regel eng miteinander verknüpft sind (etwa die Land-Stadt-Wanderung, der regionale Strukturwandel, die Stadtschrumpfung), sich auf die

40 Der Unterschied zwischen Raumordnungsplan, Flächennutzungsplan und Bebauungsplan ist allerdings nicht nur ein auf die räumliche Dimension bezogener, sondern zugleich ein juristischer, insofern nämlich die verschiedenen Ebenen verschiedene Verbindlichkeiten und Wirksamkeiten implizieren sowie von verschiedenen politischen Entscheidungsprozessen abhängen. Zum in Wirklichkeit weitaus vielschichtigeren und komplexeren Baurecht siehe Wilfried Erbguth/Mathias Schubert: *Öffentliches Baurecht. Mit Bezügen zum Umwelt- und Raumplanungsrecht*, Berlin: Schmidt ⁶2014.

41 Solà-Morales, »Terrain vague«, S. 120.

Stadtentwicklung einzelner Stadtteile beziehen (etwa die geringe Attraktivität eines bestimmten Stadtteils oder Quartiers aufgrund der Nähe zu Industrie oder Verkehrsinfrastruktur, aufgrund schlechter Anbindung und Marginalität, wegen einer bestimmten Bevölkerungsstruktur etc.) oder sich eher auf Mikrophänomene beziehen (wie Erbstreitigkeiten, komplizierte Eigentumsverhältnisse, eine für die Nutzung ungeeignete Lage oder Form der Fläche, die schlechte Zugänglichkeit usw.). Viele Autor*innen der neueren Diskussion betonen die außertopologischen Eigenschaften der *terrains vagues*, welche sich aus dieser ökonomischen Perspektive ergeben. Weil sie funktionslose oder funktionslos gewordene Räume innerhalb eines Systems darstellen, in dem alle anderen Räume ›produktiv‹ sind, charakterisiert sie Solà-Morales als »unincorporated margins, interior islands void of activity«, als »outside the city's effective circuits and productive structures« und daher als »internal to the city yet external to its everyday use«.42 Die Gleichzeitigkeit des Innen- und Außen-Seins in dem Sinne, dass sich die *terrains vagues* zwar physisch innerhalb, funktional aber außerhalb des urbanen Systems befinden, macht sie zu Fremdkörpern, zu »strangers to the productive efficiency of the city«.43 Auch Doron fasst das Verhältnis der *terrains vagues* gegenüber ihrem Einbettungsraum als ein topologisches Außen: »[I]n both spatial and socio-economic terms, these spaces are the ›constitutive outside«.44 Und wo Produktivität, Effizienz und Rentabilität die Norm sind, wird ihr ›Außenseitertum‹ schnell auch in ein ›Rebellentum‹ umgedeutet. Die *terrains vagues* erscheinen dann als der widerständige Gegenpart zum Wachstums- und Entwicklungsimperativ ökonomischer Vitalität: »As non-utilitarian spaces, they oppos[e] the capitalist society and even more so the architectural profession, the notion of design and production and as such they [are] spaces of resistance.«45

Doch so, wie sich die Rede von der ›Leere‹ als eine herausgestellt hat, die sich nur in Bezug auf bestimmte Erwartungen und Referenzgrößen verstehen lässt und deshalb durchaus auch kontrovers betrachtet werden kann, lässt sich auch die Rede von der Funktionslosigkeit und Ungenutztheit näher untersuchen. Nehmen wir als Beispiel eine leicht bewachsene Baulücke in einem Wohngebiet, die täglich genutzt wird von spielenden Kindern und Gassi gehenden Hundebesitzer*innen. Diese als ›funktionslos‹ zu bezeichnen, würde lediglich bedeuten, dass die der Fläche zugeordnete, potentielle

42 Ebd., S. 120.

43 Ebd., S. 122.

44 Doron, »...those marvellous empty zones at the edge of cities«, S. 207.

45 Ebd.

Funktion des Wohnens momentan nicht erfüllt ist. Ich unterscheide also zwischen einer ›offiziellen‹, das heißt von Amts wegen her theoretisch für eine Folgenutzung bestimmten Funktion gemäß dem Flächennutzungsplan und den faktischen, ›informellen‹, das heißt nicht geplanten, nicht zugewiesenen Nutzungen bzw. zwischen der ›offiziellen‹ Funktion und den vielen Funktionen, die die Fläche für die verschiedenen ›informellen‹ Nutzer*innen haben kann. Und genauso verhält es sich auch, wenn eine Fläche als ›ungenutzt‹ bezeichnet wird: Nicht, dass es überhaupt keine faktischen Nutzungen gäbe, sondern lediglich, dass die Fläche momentan keine Nutzung gemäß ihrer ›offiziellen‹ Funktion erfährt, wird damit ausgesagt. Die beiden Zuschreibungen beziehen sich in aller Regel also auf eine normative stadtplanerische und nicht etwa auf eine faktische soziologische Beschreibung. Und in dieser Perspektive halte ich nun Folgendes fest: Das *terrain vague* ist gekennzeichnet durch die Abwesenheit einer aktuellen ›offiziellen‹ Nutzung, aber nicht zwangsläufig einer potentiellen ›offiziellen‹ Funktion.

2.2.2 Funktionale Offenheit

Was passiert nun, wenn eine Fläche zwar gemäß einem offiziellen Flächennutzungsplan eine zugewiesene Funktion hat, diese aber momentan nicht erfüllt ist, sie also demgemäß ›ungenutzt‹ ist? Gehen wir zunächst vom gegenteiligen Fall aus: Wir haben eine Gewerbefläche, deren Funktion derzeit beispielsweise von der Nutzung durch einen großflächigen Baumarkt erfüllt ist. Dies ist die ›offizielle‹ Nutzung, welche diese Fläche funktional insofern ›ausfüllt‹, als dadurch jede weitere oder andere Nutzungen ausgeschlossen sind. Das gilt zum einen natürlich für offizielle Nutzungen (wo der Baumarkt ist, kann nicht zugleich eine öffentliche Grünfläche sein), aber eben auch für informelle: Während der Geschäftszeiten sind weder im Baumarkt noch draußen auf dem Parkplatz andere als die vorgesehenen Nutzungen möglich, geschweige denn erlaubt – kein Skaten, kein Spielen, kein Gärtnern. Die Fläche ist in diesem Sinne funktional ›bestimmt‹ bzw. ›geschlossen‹. Eine solche Fläche kann aber auch zeitweilig, während einer gewissen Tages- oder Nachtzeit sowie an manchen Wochentagen, nicht von der offiziellen Hauptnutzung ausgefüllt sein. Plötzlich bietet sich der Baumarkt-Parkplatz, sofern er nicht von einem Zaun umgeben ist, der nachts und sonntags zugesperrt wird, für eine Reihe spontaner Nutzungen an: Straßenhockey spielen, ferngesteuerte Autos fahren, Fahrradfahren lernen. Wenn die Hauptnutzung aussetzt, ist die Fläche potentiell nicht mehr funktional determiniert, sondern unbestimmt; nicht mehr funktional geschlossen, sondern offen. Was das *terrain vague* nun vom Baumarkt-Parkplatz am Sonntag

unterscheidet, ist jedoch die Tatsache, dass letzterer noch ganz von der Hauptnutzung, die nur kurzweilig pausiert, dominiert ist, während ersteres von der Abwesenheit einer Hauptnutzung überhaupt, also von einer prinzipiellen funktionalen Unbestimmtheit geprägt ist. Daraus ergibt sich eine Fülle an informellen Nutzungen, die durch nichts und niemanden zugewiesen sind – eine funktionale Offenheit, welche selbst die öffentlichen Freiflächen um ein Vielfaches übertrifft. Gegenüber dem städtischen Kontext, so kann ich schließlich in außentopologischer Perspektive festhalten, ist das Potential des *terrain vague* zu vielfältigen, informellen Nutzungen ein vieldeutiges Sein-Können, das sich dem eindeutigen Sein-Müssen anderer urbaner Räume entgegenstellt.

Als der ›(noch) nicht festgestellte‹ urbane Ort⁴⁶, besitzt das *terrain vague* aber nicht nur eine wesentliche Formbarkeit und Veränderlichkeit, sondern vermittelt auch einen spezifischen Eindruck. Im Gegensatz zu den anderen städtischen Orten, die meist keinen Zweifel darüber aufkommen lassen, welcher Funktion sie dienen bzw. welche Nutzung an ihnen vorherrscht, provoziert das *terrain vague* die Reaktion eines Staunens oder Sich-Wunderns.⁴⁷ Wozu dient dieser Ort? Was geschieht hier? Seine Uneindeutigkeit gleicht somit der Vieldeutigkeit des von Paul Valéry so bezeichneten *objet ambigu*.⁴⁸

46 In Analogie zu Arnold Gehlens auf Nietzsche zurückgehende Bestimmung des Menschen als das »noch nicht festgestellte Tier«. Darin, dass der Mensch in der Gestaltung seines kulturellen, sozialen und individuellen Lebens nicht von Instinkten determiniert, sondern zum Handeln befähigt ist und als »Mängelwesen« nicht über eine biologische Spezialisierung, sondern über eine hohe Anpassungs- und vor allem Lernfähigkeit verfügt, sieht Gehlen das wesentliche Merkmal des Menschen gegenüber dem Tier, siehe Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), Bonn: Athenäum 1955, S. 9.

47 Analog zu dem, worin Platon (*Theaitetos*, 155d) den Anfang jeden Philosophierens sieht, ruft ein *terrain vague* oft auch ein (un)gläubiges Staunen hervor, ganz im Sinne des θαυμάζειν (›sich wundern, bewundern, staunen, zu wissen wünschen‹): eine emotionale Regung, vergleichbar mit innerer Unruhe, beim Erleben von einem Zustand/einem Ereignis/einer Situation, der/das/die nicht den Erwartungen entspricht und daher, neugierig macht, die intrinsische Motivation fördert, um durch Entdecken, Erforschen, Experimentieren und Lernen das emotionale Gleichgewicht wiederherzustellen. Vgl. Ekkehard Martens: *Vom Staunen oder Die Rückkehr der Neugier*, Leipzig: Reclam 2003.

48 Es handelt sich um einen zweideutigen Gegenstand, dessen Beschaffenheit und Herkunft sich nur schwerlich bestimmen lassen. Siehe Paul Valéry: »Eupalinos ou l'Architecte« (1921), in: P. V.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 79–147, hier S. 115–121. Diesen Hinweis verdanke ich Wolfram Nitsch: »Abenteuerspielplatz mit Altlast. Das

So, wie sich auf dem *terrain vague* viele solcher ambigen Objekte finden lassen, handelt es sich bei ihm selbst um einen *lieu ambigu*, einen mehrdeutigen Ort in der Stadt.



(Abb. 9)

2.2.3 Transformative Nutzungen

Besonders für solche *terrains vagues*, die Gewerbe- oder Industriebrachen sind, gilt, dass ihr vermehrtes Auftreten symptomatisch ist für einschneidende wirtschaftliche Umbrüche, welche sich auf den gesamten städtischen Lebensraum und die städtische Lebensweise auswirken können. Die Vermehrung von Stadtbrachen ein Phänomen, das unweigerlich den Übergang von der Industrie- zur Dienstleistungsgesellschaft begleitet und im Stadtkorpus ganz konkret sichtbar macht. Auch in der französischen Literatur hat sich das *terrain vague* in seiner seismografischen Funktion gezeigt. Im Bereich der literarischen und filmischen Auseinandersetzung mit dem *terrain vague* kann zudem eine Korrelation zwischen der Häufigkeit der medialen Behandlung städtischer Brachflächen und ihrem realen, historischen Auftreten festgestellt werden. Das *terrain vague* wird somit immer wieder zu einem epochenspezifischen Thema. So etwa im 19. Jahrhundert in den Texten von

terrain vague als Bühne der Imagination«, in: *ilinx* 5 (Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft), Leipzig: Spector Books 2022 [im Druck].

Émile Zola, wo es regelmäßig im Kontext der radikalen Umgestaltung und Modernisierung der Pariser Innenstadt einerseits sowie der Entstehung eines neuen, von Zwischenräumen zwischen Kernbereich, Industrie und Arbeitervororten durchzogenen Stadtrands andererseits auftaucht. Im 20. Jahrhundert sind es dann vor allem die Entwicklungen der 1950er bis 70er Jahre, welche erneut den Stadtkern und das Umland grundlegend prägen und in der Literatur sowie im Film ihren Niederschlag in der Auseinandersetzung mit Brachen finden. So zum Beispiel, wenn Jacques Réda alte Fabrikhallen und ausgediente Gleise, welche die weiter ins Umland oder ganz ins Ausland abwandernde Industrie im Randbereich der Pariser Kernstadt hinterlassen hat, zum Gegenstand poetischer Reflexionen macht⁴⁹, wenn Jacques Tati den Prozess der Suburbanisierung beobachtet und romantisch den unbestimmten Zwischenraum zwischen neuen, funktional getrennten Vorstadtbereichen und den alten, dem Abriss nahe stehenden Innenstadtquartieren in Szene setzt⁵⁰ oder wenn Marco Ferreri einen Western in dem riesigen Loch dreht, das durch den Abriss des Hallenviertels im Zuge einer erneuten Modernisierung der Kernstadt in den ›Bauch von Paris‹ gegraben wurde.⁵¹

Das *terrain vague* ist aber nicht nur die direkte Folge großmaßstäbiger Transformationen des städtischen Raums durch historische Entwicklungen sozialer und wirtschaftlicher Strukturen, sondern selbst auch das Objekt von Transformationen. Dies kann sich zum einen auf solche informelle Nutzungen beziehen, die insofern transformativ sind, als sie den vorgefundenen Raum nach eigenen Vorstellungen und Bedürfnissen der Nutzer*innen umfunktionieren, ohne zugleich eine neue Hauptnutzung zu etablieren. Damit sind Fälle gemeint, in denen das *terrain vague* zum Bolzplatz, zum Hundeauslauf, zur Grillfläche, zur Mondlandschaft oder zum Urwald im kindlichen Spiel oder zum Treffpunkt von Jugendlichen gemacht wird, die zu diesem Zweck die Fläche mit alten Möbeln bestücken. Zum anderen sind damit Nutzungen gemeint, die in der Weise transformativ sind, dass sie eine neue,

49 Nachzulesen bei Jacques Réda: »Appuyé dans cette attitude pensive«, in: J. R.: *Les Ruines de Paris (1977)/Die Ruinen von Paris*, hrsg. v. Wolfram Nitsch, übersetzt v. »Transports«, Passau: Stutz 2007, S. 56–59 sowie in »La Petite Ceinture«, in: J. R.: *Châteaux des courants d'air*, Paris: Gallimard 1986, S. 140–144.

50 Siehe MON ONCLE, Jacques Tati, Frankreich 1958.

51 Siehe TOUCHE PAS A LA FEMME BLANCHE, Marco Ferreri, Frankreich/Italien 1974. Die Bezeichnung des Hallenviertels als ›Bauch von Paris‹ stammt von Émile Zolas gleichnamigem Roman »Le Ventre de Paris« von 1873 (in: Zola, *Les Rougon-Macquart*, Bd. I, S. 601–895).

wenn auch nicht offizielle Hauptnutzung etablieren und eine eher dauerhafte Umfunktionierung anstreben, so im Fall von Nachbarschaftsgärten, Bauwagenplätzen oder Freilufttheatern. Wo es zu solchen dauerhaften Nutzungen kommt, kann streng genommen nicht mehr von einem *terrain vague* gesprochen werden, weil das Kriterium der Leere und Unbestimmtheit sowohl auf physischer wie auch auf funktionaler Ebene nicht mehr erfüllt ist, wenngleich der Zustand der Fläche als ein *terrain vague* diese neuen Nutzungen allererst ermöglicht hat. Man müsste daher unterscheiden zwischen Nutzungen, welche die Fläche nur in zeitlich und räumlich sehr begrenzter Weise umfunktionieren und ihr ›Wesen‹ als ein *terrain vague* unangetastet lassen – weshalb sie ›akzidentelle‹ transformative Nutzungen genannt werden könnten – und Nutzungen, welche die physische und funktionale Leere so weit füllen, dass eine neue, ausfüllende, wenn auch nicht im stadtplanerischen Sinne ›offizielle‹ Hauptnutzung etabliert wird – weshalb diese ›substantielle‹ transformative Nutzungen genannt werden könnten. Insbesondere für diese letzten ist unter dem Gesichtspunkt der Ökonomie und der Transformation zu bemerken, dass das *terrain vague* die Grundlage sein kann für das Entstehen neuer, häufig zunächst informeller ökonomischer Strukturen, die – worauf Laurence Roulleau-Berger hinweist – speziell für an den Rand der Gesellschaft gedrängte Gruppen, die keinen oder kaum Zugang zu ›ordentlichen‹, nicht prekären Beschäftigungen haben. Denn dort können alternative oder parallele Formen von Arbeit entstehen, die durchaus auch eine Chance haben, sich künftig zu professionalisieren.⁵²

Beide Typen von transformativen Nutzungen eines *terrain vague*, die akzidentellen wie die substantiellen, fallen schlussendlich unter Gil Dorons Begriff der Transgression. Denn sie zeigen, wie in den *zones of transgression* die Nutzung und Gestaltung von städtischem Raum in einer Weise geschehen kann, die sich der Planung durch kommunale Autoritäten entzieht. Die hier verwendeten Sinnkategorien zur Ordnung der einzelnen Eigenschaften und theoretischen Bezüge auf den verschiedenen ontologischen Ebenen bilden in ihrer Reihenfolge zugleich die Logik der ursächlichen Beziehungen ab, die zu diesem Begriff der Transgression führen: Aus der Abwesenheit von offiziellen Nutzungen bzw. der funktionalen Leere ergibt sich eine funktionale Unbestimmtheit, welche das *terrain vague* freigibt für diverse transformative Nutzungen, welche insofern eine transgressive Praxis der sozialen, urbanen Raumproduktion darstellen, als sie die gewöhnlichen Formen dieser Praxis überschreiten.

52 Siehe Roulleau-Berger, »La ville en friche«, S. 103–113.

2.3 POLITIK

2.3.1 Herrenlosigkeit und Abwesenheit von Macht

Sowohl in der Literaturgeschichte des *terrain vague* als auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Brachen und anderen leeren, ungenutzten Flächen wird stets der Eindruck thematisiert, es handle sich bei diesen Orten um herrenlose Gelände bzw. um macht- und rechtsfreie Zonen. Dem ist freilich *de iure* nicht so, denn auf dem Papier ist jede Fläche der Stadt privaten oder öffentlichen Eigentümer*innen zuzuordnen. Und doch existiert *de facto* häufig nichts auf diesen Flächen, was eine aktuell herrschende Macht repräsentierte, werden sie doch als leer, verlassen und ungenutzt wahrgenommen bzw. sind es auch. Sicher, nicht selten sind die Flächen von einem sie umgebenden Zaun gesichert. Doch wie der Geograf und Autor Philippe Vasset bemerkt, der in Paris Dutzende Brachflächen aufgesucht hat, die sich auf der Regionalkarte des *Institut National Géographique* hinter weiß gelassenen Bereichen (*zones blanches*) verstecken, ist dies das ›Paradox‹ der Brache: Sie ist immer umzäunt und scheinbar gesichert, aber wenn man nur lange genug sucht, findet man immer irgendwo ein Loch im Zaun und, wie seine Ausführungen ebenfalls zeigen, stets auch Spuren informeller oder illegaler Nutzung.⁵³ Natürlich gibt es auch ›Hochsicherheitsbrachen‹, die von Kameras, Wächtern und Hunden beschützt werden; auch von solchen berichtet Vasset. Um einiges häufiger sind aber eben doch jene *terrains vagues*, an deren schon seit Jahren aufgebrochenem Zaun ein halb verwittertes »Zutritt verboten!«-Schild hängt, das den Eindruck der Abwesenheit von Macht mitunter eher verstärkt als auf frei zugänglichen Brachen.

In der Regel erscheinen die *terrains vague* also frei von Hegemonie, frei von einer kontrollierenden Macht, frei von über sie bestimmender Autorität und demnach anarchisch. Sie sind geprägt von der Abwesenheit eines formenden Willens. Auf ihnen herrscht keine Macht, die lenkt, bestimmt, definiert und Bedeutungen oder Funktionen oktroyiert. Für Solà-Morales sind sie bekanntlich »void of strong forms representing power«⁵⁴ und erwecken daher offensichtlich ein Gefühl von Freiheit.⁵⁵ Alberto Pérez-Gómez, ein Architekt aus Solà-Morales' Umfeld, nennt sie gar »espacios que tienen un potencial para escapar de la hegemonía de la dominación panóptica y del control tecnológico mucho mayor«, also ›Räume, die das Potential besitzen,

53 Vgl. Philippe Vasset: *Un livre blanc*, Paris: Fayard 2007, S. 14.

54 Solà-Morales, »Terrain vague«, S. 121.

55 Vgl. ebd., 120.

der Hegemonie panoptischer Herrschaft und noch größerer technologischer Kontrolle zu entfliehen.⁵⁶ Dieser Status der *terrains vagues* als machtfreie Räume ist nicht zuletzt natürlich auch Voraussetzung und Grund für ihre Offenheit gegenüber verschiedenen Formen transgressiver und transformativer Nutzungen.



(Abb. 10)

Der Eindruck der Abwesenheit von Macht führt dazu, dass das *terrain vague* immer wieder auch als ›Niemandland‹ bezeichnet wird, wobei es sich – wie Wolfram Nitsch zeigt – allenfalls um einen uneigentlichen Gebrauch dieses Begriffs handeln kann.⁵⁷ Zum Ausdruck gebracht wird dabei jedoch der Eindruck, das *terrain vague* sei eine Art neutrale Zone, ähnlich wie internationale Gewässer oder *Duty-free*-Zonen an Flughäfen, auf denen bestimmte Regeln plötzlich nicht mehr gelten. Nur dass auf dem *terrain vague* nicht nur gewisse Regeln außer Kraft gesetzt sind, sondern gleichsam alle: keine Nutzungsbestimmungen oder Nutzungsvorgaben, keine Verhaltensverbote und keine Kontrolle und Sanktionen. Eine Konstante besonders des 19. Jahrhunderts ist das *terrain vague* als geheimer Treffpunkt und Refugium für junge Liebespaare, die in dunklen Ecken leerer, unbeobachteter Freiflächen dem

56 Alberto Pérez-Gómez (1996): »Espacios intermedios«, in: Solà-Morales/Costa, *Presente y futuros*, S. 277.

57 Vgl. Wolfram Nitsch: »Niemandland. Ein unbestimmter Zwischenraum jenseits des *terrain vague*«, in: Jacqueline Maria Broich/Daniel Ritter: *Die Stadtbrache als »terrain vague«*. *Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017 (machina, 12), S. 285–299.

sehr engen nachbarschaftlichen Kontrollnetz zur Einhaltung bürgerlicher Moral entfliehen können.⁵⁸ Aber auch heute sind die *terrains vagues* für viele noch ein Ort der Zuflucht und des Rückzugs. In der von Vasset entdeckten Parallelwelt in den Pariser *zones blanches* sind am Rand der Gesellschaft lebende Gruppen beinahe allgegenwärtig: Roma und Sinti, die zeitweilig auf verschiedenen Brachen am Stadtrand wohnen; Obdachlose, die auf ungenutzten Restflächen Unterschlupf suchen; Immigrant*innen, die auf aufgegebenen Bahngeländen hausen.⁵⁹ Und Jean Rolin trifft auf seiner ziellosen Reise durch die Pariser Peripherie auf Aussteiger*innen wie jenen jungen Mann, der Anfang der 2000er Jahre am Rand der Baustelle des *Stade de France* inmitten einer völlig zugewachsenen Fläche in einer Art Bauwagen wohnt und dort den Raum, die Ruhe und die Freiheit findet, die ihm in den überfüllten und trostlosen Plattensiedlungen der Banlieue verwehrt waren.⁶⁰

58 So lesen wir in Émile Zolas »La Fortune des Rougon« von 1871: »Les garçons et les filles du peuple, ceux qui doivent se marier un jour, et qui ne sont pas fâchés de s'embrasser un peu auparavant, ignorent où se réfugier pour échanger des baisers à l'aise, sans trop s'exposer aux bavardages. Dans la ville, bien que les parents leur laissent une entière liberté, s'ils louaient une chambre, s'ils se rencontreraient seul à seule, ils seraient, le lendemain, le scandale du pays; d'autre part, ils n'ont pas le temps, tous les soirs, de gagner les solitudes de la campagne. Alors ils ont pris un moyen terme; ils battent les faubourgs, les terrains vagues, les allées des routes, tous les endroits où il y a peu de passants et beaucoup de trous noirs«; Émile Zola: »La Fortune des Rougon« (1871), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart* hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. I, S. 18. In deutscher Übersetzung etwa: »Die Burschen und Mädchen aus dem Volk, die sich später einmal heiraten wollen und durchaus nichts dagegen haben, sich schon vorher ein wenig zu umarmen, wissen nicht, wohin sie sich flüchten könnten, um ungestört Küsse zu tauschen, ohne sich allzusehr dem Klatsch auszusetzen. Obwohl die Eltern ihren Kindern volle Freiheit lassen, so würde doch, wenn diese sich ein Zimmer mieteten, sich unter vier Augen träfen, das schon am nächsten Morgen in der ganzen Gegend Ärgeris erregen. Andererseits haben sie keine Zeit, jeden Abend die Einsamkeit der freien Flur aufzusuchen. So haben sie einen Mittelweg gewählt: sie durchstreifen die Vorstädte, unbebauten Gelände [= *les terrains vagues*], baumbestandene Straßen, alle Stellen, wo wenig Leute vorbeikommen und viele dunkle Schlupfwinkel sind«; É. Z.: *Das Glück der Familie Rougon* (= *La Fortune des Rougon*, 1871), München: Winkler 1974, S. 26.

59 Vgl. Vasset, *Un livre blanc*, S. 18, 20–21, 23–24, 44. Zur Präsenz von Roma und Sinti auf *terrains vagues* und zur literarischen Verarbeitung derselben siehe Sidonia Bauer: »Gens de voyage et terrain vague dans la littérature française du 19^{ème} au 21^{ème} siècles« [unveröffentlichter Vortrag auf Schloss Wahn, Universität zu Köln, 03.II.2016].

60 Vgl. Jean Rolin: *Zones*, Paris: Gallimard 1995, S. 134–137.

Als ein in wildwüchsiger Natur gelegener Ort, an dem man ungestört und mietfrei unter freiem Himmel schlafen und leben kann, und das inmitten von Paris, nimmt das *terrain vague* den Charakter eines Ortes an, den es ›eigentlich‹ gar nicht geben kann. Bekannt sind seine utopischen Züge aber auch aus Szenen, in denen es von Kindern bespielt wird. In diesem Fall kommt meist neben der Abwesenheit von Nutzungsregeln noch hinzu, dass sich auf der leeren Fläche keinerlei ›offizielles‹ Spielgerät findet, das bestimmte Verhaltensweisen oder Bedeutungen vorgäbe. Die Abwesenheit von Macht schlägt somit um in eine Freiheit der Imagination. Besonders eindrücklich ist das auf dem Lieblingsspielplatz des kleinen Nick von René Goscinny und Jean-Jacques Sempé zu beobachten, wo symbolisch alles umgedeutet werden kann: Das Autowrack wird zum Flugzeug oder Bus, der Stein zum Sportgerät und das *terrain vague* selbst zum Campingplatz am Ufer eines Gewässers.⁶¹

In außertopologischer Perspektive halte ich schließlich fest, dass all diese Nutzungen, die sich erst aus einem bestimmten Machtvakuum und einer Abwesenheit von Regeln ergeben, Interaktionen mit vorgefundenem Raum darstellen, die nicht ›von oben‹ vorgegebenen Mustern folgen, sondern im Zusammenspiel der Nutzer*innen selbst untereinander und mit dem Raum sozusagen ›von unten‹ einen Gegenraum zum restlichen, durchreglementierten Stadtsystem konstituieren. Oder wie Gil Doron in Bezug auf Industriebrachen formuliert und was hier ohne Weiteres übertragbar ist:

[I]n contrast to formal public space, where the rules of behaviour are determined by norms and laws [...], the industrial ruin's space has no such laws. It is agonistic and radically democratic since the ways of being in this place are negotiated between the various groups and individuals who use it rather than those who pass laws elsewhere.⁶²

2.3.2 Öffentlich-private Hybridität

Die auf den *terrains vagues* bestehenden Macht- und Eigentumsverhältnisse sind meist unbekannt und unklar. Auch wenn dem in Wahrheit nicht so ist, erwecken sie häufig den Anschein, als unterständen sie weder dem öffentlichen Recht noch der Verfügungsgewalt einer Privatperson. Denn so selten,

61 Vgl. René Goscinny/Jean-Jacques Sempé: *Les récrés du Petit Nicolas* (1961), Paris: Gallimard 1994, S. 66. Siehe ebenso Goscinny/Sempé: *Le petit Nicolas et les copains* (1963), Paris: Denoël, S. 28 u. 101.

62 Doron, »badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones«, S. 17.

wie sie als regulärer öffentlicher Raum wahrgenommen werden, lässt sich die Präsenz privater Eigentümer*innen erkennen. Mitunter sind die realen Machtverhältnisse aber auch irrelevant, so etwa, wenn allem Anschein nach der Fläche gegenüber eine gewisse Gleichgültigkeit sowohl seitens der Eigentümer*innen als auch seitens der Nutzer*innen herrscht: Erstere scheinen sich nicht um ihre Fläche zu kümmern und Letztere kümmern die tatsächlichen Besitzansprüche recht wenig. Die informellen Nutzungen der *terrains vagues* finden somit, wie Doron feststellt, in einer Grauzone zwischen privatem und öffentlichem Raum statt: »These informal usages, predominantly carried out by those who are not the owners of the place, create a space that is neither private nor public.«⁶³ Das lässt sich aber noch weiter differenzieren. Denn zum einen entsteht die genannte Hybridität des Raums sicherlich schon aus dem Umstand heraus, dass Nutzer*innen, welche selbst nicht die Eigentümer*innen der privaten Fläche sind, diese wie eine öffentliche Fläche nutzen: Sie picknicken oder grillen dort, sie treiben Sport oder gehen mit ihrem Hund Gassi, also die typischen Nutzungsmuster eines öffentlichen Parks. Zum anderen kann die Hybridität aber noch um ein Weiteres gesteigert werden, nämlich dann, wenn Nutzer*innen, die nicht die Eigentümer*innen der Fläche sind, diese ganz nach eigenen Zwecken und Vorstellungen gebrauchen, gestalten und sich somit aneignen, so als herrschten dort keinerlei Regeln außer denen der eigenen Freiheit, dort zu tun und zu lassen, was einem beliebt. Diese Praktiken der Raumnutzung und Raumgestaltung haben dann den Charakter von genuin privaten Nutzungen: Der Raum wird mit Mobiliar eingerichtet, dort wird gegärtnert oder kompostiert, es wird Handel getrieben, Dienstleistungen werden angeboten, man hat dort Sex. So »privat« diese Nutzungen anmuten, so öffentlich zugänglich bleibt die Fläche faktisch. Es ergibt sich eine Hybridität wie die eines »öffentlichen Wohnzimmers«⁶⁴, mit dem Unterschied, dass keiner der Nutzer*innen Eigentümer*in dieses Raums ist. Insofern ist klar, dass es früher oder später zu Konflikten zwischen den beiden Parteien kommt bzw. kommen muss.

Indem das *terrain vague* also ein hybrides Zwischendasein annehmen kann, welches die Trennung von öffentlicher und privater Sphäre aufzulösen vermag, verwehrt es sich gleichzeitig gegen eine traditionelle Grundbestim-

63 Ebd., S. 16.

64 Silke Steets: »Wir sind die Stadt!« *Kulturelle Netzwerke und die Konstitution städtischer Räume in Leipzig*, Frankfurt/New York: Campus 2007, S. 182 ff. (Kap. 6: Öffentliche Wohnzimmer).

mung des Urbanen. Für Hans Paul Bahrdt stellt diese Trennung sogar das zentrale, definitorische Merkmal modernen städtischen Lebens dar:

Eine Stadt ist eine Ansiedlung, in der das gesamte [...] Leben die Tendenz zeigt, sich zu polarisieren. [...] Es bilden sich eine öffentliche und eine private Sphäre, die in engem Wechselverhältnis stehen, ohne daß die Polarität verloren geht. [...] Je stärker Polarität und Wechselbeziehung zwischen öffentlicher und privater Sphäre sich ausprägen, desto städtischer ist [...] das Leben einer Ansiedlung.⁶⁵

Und auch Hartmut Häußermann und Walter Siebel betonen regelmäßig die Polarität öffentlicher und privater Räume auf funktionaler, juristischer, sozialer, baulicher und normativer Ebene als traditionelle Konstante der Urbanität.⁶⁶ Im Kontext eines Einbettungsraums, der von genau dieser Polarität wesentlich geprägt ist, lässt sich die Hybridität des *terrain vague* mit einer uns bereits bekannten Formel beschreiben: Denn wieder handelt es sich gewissermaßen um die anwesende Abwesenheit einer urbanen Wesenheit.

Der hybride Zustand des *terrain vague*, welcher sich gemäß Silke Steets in Bezug auf verschiedene Orte der Stadt, welche diese Eigenschaft teilen, durch von ihr sogenannte »räumliche Mikropolitiken des Dazwischen« erreicht wird, durchkreuzt aber auch weitere binäre Polaritäten.⁶⁷ In ihrer Betrachtung verschiedener kreativer Szenen (Künstler*innen, Architekt*innen und Clubmacher*innen) in Leipzig der 1990er und Anfang der 2000er Jahre, untersucht sie, wie bestimmte Orte, darunter ganz explizit auch Brachflächen, so genutzt werden, dass »Räume des Dazwischen« entstehen, die sich nicht nur dem Gegensatz von Öffentlichkeit und Privatheit entziehen, sondern auch dem zwischen Avantgarde und Markt, zwischen Trend und Nische, Protest und Affirmation, Legalität und Illegalität. Es sind Räume, die einerseits im Sinne eines kulturellen »Off« fernab des etablierten und kommerzialisierten Marktes in selbstorganisierter Weise ohne Beteiligung irgendwelcher Institutionen durch Netzwerke einzelner Initiator*innen geschaffen werden und somit einen subkulturellen, subversiven Anstrich haben, andererseits aber zugleich auch die Nachfrage innerhalb einer Szene be-

65 Hans Paul Bahrdt: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau* (1961), Opladen: Leske und Budrich 1998, S. 106.

66 Siehe insbesondere Walter Siebel: »Zum Wandel des öffentlichen Raums – Das Beispiel Shopping-Mall«, in: Adelheid von Saldern (Hrsg.): *Stadt und Kommunikation in bundesrepublikanischen Umbruchszeiten*, Wiesbaden/Stuttgart: Franz Steiner 2006, S. 67–82.

67 Silke Steets: »*Doing* Leipzig. Räumliche Mikropolitiken des Dazwischen«, in: Helmuth Berking/Martina Löw (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Städte*, Baden-Baden: Nomos 2005 (Soziale Welt, Sonderband 6), S. 107–121.

dienen und einen selbstunternehmerischen Hintergrund haben, für den die Stellung im Abseits bewusst werbetechnisch genutzt wird. Als Beispiel nennt Steets unter anderem die Clublandschaft der 1990er Jahre, die mit Leichtigkeit Brachflächen als temporäre Partyorte nutzte und so sprichwörtlich aufblühte. Einige dieser Clubs sind sogar bis in die 2000er Jahre geblieben und leben wirtschaftlich ausgerechnet von ihrem Image des Abseitigen und Versteckten. Es lässt sich also, wie Steets betont, nicht mehr naiv von einem subversiven Potential solcher Raumpraktiken sprechen. Sicherlich, im Ursprung handelt es sich um Formen der Raumproduktion, welche »die urbanen Gesetzmäßigkeiten temporär aushebel[n]«.68

Es sind Variationen dessen, was Guy Debord noch mit einem dezidiert revolutionären Gestus als *détournement* bezeichnet hat. Darunter verstanden die Situationist*innen die bewusste Zweckentfremdung bzw. ›Umwendung‹ oder ›Verdrehung‹ kultureller Gegenstände (etwa Kunstwerke oder populärkultureller Symbole) in einer Weise, die dominierende Machtstrukturen offenlegt und sich gegen diese richtet.⁶⁹ Und tatsächlich liegen die eigenmächtige Aneignung einer Brachfläche und ihre Umgestaltung zu einem subkulturellen Zentrum quer zu dominanten Produktionsweisen des Raums bzw. stellt die der Stadt eingeschriebene Nutzungsgrammatik vehement in Frage. Aber seitdem große, global agierende Unternehmen, wie Steets berichtet, situationistische *Happenings* als Werbestrategie nutzten, das Subkulturelle als Ressource entdecken und sich künstlerische Protestformen aneignen, ist das systemkritische Potential solcher Praktiken verloren gegangen. Strategien wie das *détournement* sind vom Markt ›rekuvert‹ und zum ›Mainstream‹ gemacht worden, und zwar im gleichen Maße, wie der kreative Sektor weitestgehend von einer »Selbstökonomisierung und Vertrieblung der Lebensführung« eingeholt wurde.⁷⁰

Während etwa das *gue(r)rilla gardening*, die *seed bombs* und die *community gardens* der 1970er Jahre, genauso wie die illegalen Partys auf Brachflächen der 1990er Jahre noch als genuine Formen des politischen Protests und als wirksame Praktiken des Widerstands gelten konnten, lässt sich dies, Steets zufolge, bereits seit Anfang der 2000er Jahre nicht mehr ohne Einschränkung von solchen klassischen, subversiven Raumpraktiken behaupten.

68 Ebd., S. 116.

69 Zum Begriff des *détournement* siehe Guy Debord: »Mode d'emploi du détournement«, in: G. D.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean-Louis Rançon, Paris: Gallimard 2006 (Quarto), S. 221–229.

70 Steets bezieht sich hierbei auf die Kritik des sogenannten ›Neuen Kapitalismus‹, wie sie etwa von Luc Boltanski und Ève Chiapello formuliert wird; siehe Boltanski/Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999.

ten. Und daraus folgt, dass auch das *terrain vague*, das ja sozusagen der Ermöglichungsgrund vieler dieser Praktiken ist, nicht ohne Weiteres als ein ›Ort des Dagegen‹ oder ein ›Ort des Nein‹ gesehen werden kann. Was sich den Überlegungen Steets' aber entnehmen lässt, ist, dass das *terrain vague* noch immer die notwendige Abwesenheit handlungsdeterminierender Elemente und Regeln und damit die notwendige Offenheit besitzt, um durch materielle Gestaltung, symbolische Interaktion und soziale Interaktion Mikroräume zu schaffen,⁷¹ die, wenn sie auch nicht im klassischen Sinne gegenkulturell sind, sich doch einer Einordnung in Subversion und Markt entziehen. Sie befinden sich somit in einem Dazwischen, das insofern als ein neuer Ort der Kritik gesehen werden kann, als er räumliche Mikropolitiken erlaubt, die »Fluchtlinien« und ›lokale Brüche‹ *innerhalb* der gesellschaftlichen Herrschaftsorganisation erzeugen«, von wo aus die Frage nach den Möglichkeiten von Freiheit und Kritik neu gestellt werden kann.⁷²

Die Diskussion um das Widerstandspotential des *terrain vague* als eines möglichen Ortes des Dagegen wird jedoch, wie wir im Folgenden sehen werden, nicht erst in jüngerer Zeit geführt. Nun fokussiere ich theoretische Konzepte, die Betrachtungen wie die von Steets begrifflich vorbereitet haben.

2.3.3 Widerständige Glattheit

Kommen wir aber zunächst zu den sogenannten ›transgressiven‹ Nutzungen zurück: Es ist an dieser Stelle angebracht, zwischen in einem moralisch-juristischen Sinne transgressiven und in einem politischen Sinne transgressiven Nutzungen zu unterscheiden. Damit soll aber keine strenge Typisierung eingeführt werden, sondern es sollen lediglich Richtungen angezeigt werden. Auf der Seite der moralisch-juristischen Transgression stehen Nutzungen, die mehr oder weniger eindeutig als illegale, kriminelle Tätigkeiten ohne bewusst gesellschaftskritischen Impetus dahinter bezeichnet werden.

71 Steets bedient sich bei der soziografischen Beschreibung verschiedener Praktiken der Raumproduktion der Begrifflichkeit einer von Martina Löw geprägten Raumsoziologie. Derzufolge entsteht Raum überhaupt erst auf der Grundlage des sogenannten *spacing*, das heißt der (An)Ordnung materieller Güter und Subjekte, welche durch soziales Handeln performativ und sinngebend zu ›Raum‹ synthetisiert werden. Umgekehrt aber haben räumliche *Settings* zugleich auch handlungsstrukturierende Wirkung, wodurch der traditionelle Gegensatz von konstruiertem Sozialraum und physischem Naturraum zugunsten eines eher Akteur-Netzwerk-theoretisch gedachten Interaktionsraum verschwindet; siehe Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

72 Steets, »Räumliche Mikropolitiken des Dazwischen«, S. 119–120 [kursiv im Original].

Vom Kapitalverbrechen bis zu kleineren Gaunereien reichende Beispiele finden sich in der Literatur zuhauf. Die Tradition des Kriminalromans und des Kriminalfilms bietet eine Fülle von Fällen, in denen das *terrain vague* als Ort der Leichenentsorgung oder als Versteck von Diebesgut, Tatwaffe oder Fluchtfahrzeug genutzt bzw. gleich selbst zum Schauplatz kaltblütiger Morde wird.⁷³ Dagegen sind die vereinzelt Trunkenbolde, die sich bei Émile Zola zum Teil auf leeren, ungenutzten Geländen herumtreiben, weitaus harmloser.⁷⁴ Und aus jüngster Zeit berichtet etwa Philippe Vasset von Pariser Brachflächen, die als Umschlagplätze für den Handel mit gestohlenen Waren fungieren.⁷⁵ Was aber ist mit Fällen, in denen Personen illegalerweise über den Zaun eines *terrain vague* klettern, um sich dort als Minderjährige nachts zum Trinken zu treffen, um dort als Obdachlose einen Schlafplatz zu suchen, um sich dort als Liebende im Dickicht zu vergnügen, um dort an ausrangierten Geräten ihre vandalistischen Regungen auszuleben? Wie »kriminell« sind solche Handlungen abgesehen davon, dass sie auf einem *terrain vague* stattfinden, zu dem man sich unerlaubt Zugang verschafft hat? Es handelt sich wohl eher um Ordnungswidrigkeiten. Diesen begegnet man auf *terrains vagues* allerdings so häufig, dass der allgemeine Eindruck entsteht, dass hier der Regelbruch gewissermaßen die Regel ist.

Als transgressiv in einem politischen Sinne hingegen bezeichne ich dagegen solche Fälle, die mehr oder weniger explizit die Frage »Wem gehört der Raum?« stellen, indem sie im Sinne einer Aneignung eigene Ansprüche auf ihn erheben und die gewöhnlichen Regeln, die darüber bestimmen, wer welchen Raum wie nutzen darf, außer Kraft setzen. Dies geschieht beispielsweise, wenn Jugendbanden eine Brachfläche (egal, ob in der Fiktion wie im Comic *Totoche* oder ob in Marcel Carnés *TERRAIN VAGUE* oder ob in der Wirklichkeit) zu ihrem Hoheitsgebiet erklären und dort neue, eigene Hierarchien schaffen, wenn subkulturelle Gruppen wie Punks und Squatter*innen die Besetzung von »leerem« Raum bewusst als eine Transgression gegenüber den üblichen Machtstrukturen inszenieren oder wenn Künstler*innen ungenutzte Restflächen der Stadt zur Bühne von Interventionen machen, die darauf abzielen, gesellschaftskritische Denkanstöße und neue Wahrnehmungs-

73 Um nur ein Beispiel zu nennen: Vgl. Pierre-Alexis de Ponson du Terrail: *Rocambole. Les drames de Paris I: L'Héritage mystérieux*, Paris: Dentu 1866, S. 36 sowie *Rocambole. Les drames de Paris II: Le Club des Valets-de-cœur*, Paris: Dentu 1866, S. 228 und *Rocambole. Les exploits de Rocambole*, hrsg. v. Laurent Bazin, Paris: Robert Laffont 1992, S. 26 u. S. 575.

74 Vgl. Émile Zola: »L'Assommoir« (1877), in: Zola, *Les Rougon-Macquart*, Bd. 2, S. 628.

75 Vgl. Vasset, *Un livre blanc*, S. 76.

weisen in den andernorts sehr reglementierten öffentlichen Raum zu tragen. All diese Formen von Aneignungen lassen sich, auch trotz der von Steets geäußerten Einschränkungen, als politische Akte sehen, deren Strategie in räumlichen Transformationen geltender Machtverhältnisse besteht.



(Abb. 11)

Wie groß das transformative Potential der *terrains vagues* aber in Wirklichkeit ist, darüber lässt sich trefflich streiten. Und zwar bereits spätestens, seitdem Henri Lefebvre sich zu diesem Thema geäußert hat. Denn der Autor von *La production de l'espace* von 1974, einem Versuch, die Marxsche Methode des historischen Materialismus mitsamt ihrer Kritik des Kapitalismus, ihrer Theorie der politischen Ökonomie und ihrer Analyse der Produktionsverhältnisse auf den Raum als ein gesellschaftliches und historisches Produkt anzuwenden, kann ohne Weiteres als ein Vorreiter aller neueren kritischen Untersuchungen von politischen und sozialen Formen der ›Raumproduktion‹ gelten.⁷⁶ Um Lefebvres Sicht auf das *terrain vague* wiedergeben zu können, muss ich zunächst ein wenig ausholen: In seiner Untersuchung der Produktion des gesellschaftlichen und insbesondere des städtischen Raums überlagern sich eine historische und eine systematische Perspektive, für die jeweils eine Begriffstria entscheidend ist.

Auf systematischer Ebene geht es Lefebvre darum, Raum weder ›rein materiell‹ noch ›rein ideell‹ zu fassen und in seiner realen Komplexität ein-

76 Vgl. Henri Lefebvre: *La production de l'espace* (1974), Paris: Anthropos 2000.

zufangen. Dazu unterscheidet er drei Aspekte: Die Raumpraxis (»la pratique sociale«) ist der auf dem Boden gesellschaftlicher Verhältnisse durch alltägliche Verhaltensweisen produzierte »wahrgenommene« Raum (»l'espace perçu«).⁷⁷ Der Raum, und ebenso seine Teilräume, entsteht durch von außen wahrnehmbare Prozesse: Zirkulation von Dingen und Zeichen, Bewegung von Menschen, soziale Interaktion. Räume, etwa Universitäten, Supermärkte oder Plätze in der Stadt, werden – kurz gesagt – erst aufgrund dessen, was dort geschieht, zu dem, was sie sind. Demgegenüber stehen die Raumrepräsentationen (»les représentations de l'espace«), womit der von Planer*innen, Architekt*innen und Technokrat*innen geplante, zugeschnittene, arrangierte, also »konzipierte« Raum (»l'espace conçu«) gemeint ist, der im Modus von Darstellungen auf Plänen, in Modellen und in Köpfen existiert und den »wahrgenommenen« Raum maßgeblich strukturiert.⁷⁸ Der Raumpraxis sowie den Raumrepräsentationen stehen schließlich die Repräsentationsräume (»les espaces de représentation«) gegenüber. Dabei handelt es sich um den von den Bewohner*innen und Benutzer*innen selbst »erlebten« Raum (»l'espace vécu«) mit all dem, was der Raum bzw. die Räume für sie symbolisch bedeuten, inklusive Bewertungen, Fantasien, Imaginationen, Emotionen, Projektionen und künstlerischen Verarbeitungen.⁷⁹

Während alle diese drei Aspekte zu jeder Zeit und an jedem Ort, wenn auch in unterschiedlichen Gewichtungen und Verhältnissen präsent sind, prägt Lefebvre auf der historischen Ebene eine Begriffstrias, die als eine Aufeinanderfolge von großmaßstäbigen Epochen in der Genese des modernen kapitalistischen Raums zu verstehen ist. Den Anfang bildet der absolute Raum (»l'espace absolu«) archaischer Kulturen.⁸⁰ Er ist eine Art »Naturraum« bzw. ein metaphysischer, heiliger Raum, der eine eigene Realität besitzt, welche die menschliche Sphäre transzendiert. Er bezieht sich zum einen auf »natürliche« Eigenschaften rituell bedeutsamer Orte wie Höhlen, Quellen, Flüsse oder Berge und ist kulturell mit Phänomenen wie Geburt und Tod verbunden. Zum anderen verkörpert er eine göttliche Wahrheit und Gesetzgebung, die das geistige und gesellschaftliche Leben einer Gruppe strukturiert. Auf seinem Substrat entsteht sodann im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit der historische Raum (»l'espace historique«).⁸¹ Durch ihn verliert der

77 Vgl. ebd., S. 48.

78 Vgl. ebd., S. 48–49.

79 Vgl. ebd., S. 49. Die Repräsentationsräume fallen also mit dem erlebten Raum der phänomenologischen Tradition von Husserl über Bachelard bis Bollnow zusammen.

80 Vgl. ebd., S. 59–60.

81 Vgl. ebd., S. 60.

absolute Raum seine Absolutheit und Weisung: Er wird ›relativiert‹ und zu rein menschlichen, entsakralisierten, weltlichen Zwecken der Akkumulation verschiedener Ressourcen (Wissen, Technik, Objekte, Zeichen, Geld) gebraucht und verwertet. Als ›historisch‹ bezeichnet Lefebvre diesen Raum, weil in und vor allem durch ihn – durch das Wegenetz des Handels, durch die mittelalterliche Stadt und ihre Marktplätze, durch den neuzeitlichen Staat und seine zentralisierte Macht – ab dem ausgehenden Mittelalter das neuzeitliche kapitalistische Produktionsmodell errichtet wird. Die Fortführung des ›historischen‹ Raums durch die Industrialisierung und den Spätkapitalismus ist schließlich der abstrakte Raum (›l'espace abstrait‹).⁸² Es ist der Raum des neoliberalen, globalisierten Kapitalismus, in dem alle Dinge und Zeichen nur noch einen Wert haben, der sich aus formalen Marktrelationen ergibt und deshalb ›abstrakt‹ ist. Qualitative Unterschiede, welche einst den ›absoluten‹ Raum prägten, sind zugunsten quantitativer Unterschiede, in denen der sich vom konkreten Raum entkoppelnde Tausch- oder Marktwert gemessen wird, verschwunden. Der im ›historischen‹ noch eine Rolle spielende Gebrauchswert des Raums verflüssigt sich im Marktgeschehen von Spekulation und Investition. Die Konsequenzen der Abstrahierung des Raums sind so drastisch wie zahlreich. Im ›abstrakten‹ Raum gibt es keine Subjekte mehr: Er selbst ist das Subjekt, das in seinem Innern die Objekte bewegt; auch staatliche Subjekte werden vereinnahmt. Der ›gelebte‹ Raum weicht so dem ›konzipierten‹ Raum: Der Raum wird rein rational und technokratisch nach funktionalen Nutzungsanforderungen geplant und organisiert. Der ›abstrakte‹ Raum tendiert ferner zu vollständiger Homogenisierung, Fragmentierung und Kontrolle: Alles in ihm wird austauschbar und durch quantitative Bestimmungen vergleichbar und gleich gemacht, Funktionen werden räumlich separiert, soziale Beziehungen entfestigen sich und jede Form von Gewalt und Abweichung wird unterdrückt. Die Entfremdung, die in Zeiten des ›historischen‹ Raums bereits in Bezug auf die Natur begonnen hat, weitet sich nun auf alle Ebenen aus. Der Grund dafür ist die Verkehrung von Mittel und Zweck: Das gesellschaftliche Produkt des Raums ist nicht mehr das Mittel zur Erfüllung individueller und kollektiver menschlicher Zwecke; stattdessen sind die Individuen die Mittel zum Zweck des Funktionierens des kapitalistischen Systems als ein, wie man mit Bezug auf Marx' Charakterisierung des Kapitals sagen könnte, ›automatisches Subjekt

82 Vgl. ebd., S. 60–77.

bzw. eine ›sich selbst bewegende Substanz‹, die eigenen, dem authentischen menschlichen Leben fremden Normen und Imperativen folgt.⁸³

Lefebvre wäre allerdings kaum ein neomarxistischer Denker, wenn sich dieser linearen Geschichtslogik nicht noch ein dialektisches Gegenmoment entgegenstellen würde. Dieses ergibt sich quasi aus den Widersprüchen bzw. der Imperfektion des ›abstrakten‹ Raums. Denn jeder Versuch, eine allumfassende Ordnung herzustellen, stößt unweigerlich an Grenzen. Und so gibt es im ›abstrakten‹ Raum Überschüsse der Homogenisierung, Differenzen, die sich nicht ganz einebnen lassen, die sich irgendwo Bahn brechen und die die gesellschaftlich dominante Ordnung der Raumproduktion unterlaufen, um alternative, autonome Formen der Raumaneignung zu ermöglichen. Den sich in dieser Weise dem ›abstrakten‹ Raum widersetzenen Raum nennt Lefebvre den differentiellen Raum (›l'espace différentiel‹).⁸⁴

Man könnte nun, nach allem, was ich bislang über die Praxis des *terrain vague* zusammengetragen habe, denken, Lefebvre sähe in diesem Raum einen paradigmatischen Fall des differentiellen Raums. Tatsächlich aber scheint es für ihn nicht viel mehr als eine letzte Schwundstufe desselben zu sein. Denn für den schlechtesten aller Fälle, nämlich den, dass der ›abstrakte‹ Raum im Sinne Hegels den stabilen Endzustand des geschichtlichen Prozesses darstellen sollte, wäre das *terrain vague* ›l'ultime recours de la vitalité irréductible‹: die letzte Quelle und der letzte Rückzugsort einer nicht ganz tot zu kriegenden Lebendigkeit.⁸⁵ ›Wäre‹, wohlgemerkt. Denn ganz so pessimistisch ist Lefebvre nicht und führt in der Überzeugung, die inneren Widersprüche des ›abstrakten‹ Raums gäben einen Raum frei, der zusammenführt, was jener trennt und ausschließt, überhaupt erst den Begriff des differentiellen Raums ein. Lefebvre bezieht sich dabei aber wohl eher auf permanente, stabile, ausdauernde und zuletzt auch im Klassenkampf organisierte Protestformen, für welche das *terrain vague* mit seinen Grundeigenschaften eines temporären, intermediären, unbestimmten und vieldeutigen Ortes nicht tauglich erscheint. Lefebvre legt seine Hoffnungen aber auch in die Kunst, explizit auf situationistische Strategien transformativer Raumwahrnehmung und -praxis, die ihre Betonung auf den *espace vécu* gegen die Übermacht des *espace conçu* stemmen. Anscheinend hat Lefebvre das Buch geschrieben, bevor er eine Reihe subversiver Formen von Raumproduktion kennenlernen konnte, die auf *terrains vagues* entstanden sind (von *commu-*

83 Vgl. Karl Marx: ›Das Kapital‹, in: K. M./Friedrich Engels: *Werke*, Band 23, Berlin: Dietz 1968, Bd. 1, Zweiter Abschnitt, S. 169.

84 Vgl. Lefebvre, *La production de l'espace*, S. 64–68.

85 Ebd., S. 64.

nity gardens bis zu Künstlervierteln und Protestcamps). Womöglich hätten diese seinen Ansprüchen auch nicht genügt. Aber man kann dem *terrain vague* beileibe nicht vorwerfen, es habe die Kunst nicht in erheblicher Weise inspiriert.

Dem Widerspiel zwischen gesellschaftlich dominierenden Verhältnissen und einem sich diesen entgegenstellenden Raum begegnet man zwei Jahrzehnte später in einer erneuten Aktualisierung groß angelegter Kapitalismuskritik wieder. Mit dem Begriffspaar des ›glatten‹ und des ›gekerbten‹ Raums (»l'espace lisse« und »l'espace strié«) versuchen Gilles Deleuze und Félix Guattari die dem Raum eingeschriebene Macht so zu beschreiben, dass sie in der Dynamik zweier aufeinander bezogener Prozesse sichtbar wird – wenn auch zunächst nur in der begrifflichen Unterscheidung angesichts einer Realität, in der die beiden Prinzipien nur in Übergangs- und Mischformen existieren.⁸⁶ Da ist einerseits die machtvolle Aneignung, Strukturierung und Organisation des Raums, welche als eine ›Kerbung‹ bezeichnet wird. Der in diesem Sinne etwa durch Grenzen, Mauern, Zäune oder Wege von einer staatlichen, an ein Territorium gebundenen Macht gekerbte und geschlossene Raum hat die Funktion, alle Arten von Zirkulation, sei es die Migration von Menschen oder den Fluss von Gütern, zu beherrschen und damit jede Form von freier, multidirektionaler und diffuser Bewegung maximal zu kontrollieren. Der gekerbte Raum wird dementsprechend mit dem kulturanthropologischen Konzept der Sesshaftigkeit verbunden. Diesem stellt sich das Prinzip des Nomadischen entgegen, welches mit einem Raum korreliert, der offen und ›glatt‹ ist. Dieser ist gerade nicht das Ergebnis von Kerbung durch rationale, technische Organisation und politische Beherrschung (weshalb der gekerbte Raum mit den griechischen Begriffen des *logos* und der *polis* belegt ist), welche Territorien fixiert, den Raum aufteilt, zuordnet und darin zentrale Punkte errichtet, die Wege und Bewegung determinieren. Es ist dagegen die Abwesenheit von Kerbung, die einen glatten Raum belässt, der seinerseits das nomadische Leben strukturiert, insofern sich aufgrund seiner Gegebenheiten und Gesetzmäßigkeiten (deshalb wird er mit dem *nomos* assoziiert) die Richtungen und Strecken der unbegrenzten Bewegung unabhängig von bestimmten Punkten ergeben. Während die Stadt der gekerbte Raum schlechthin ist, sind die Paradigmen des glatten Raums die Steppe, die Wüste, das Meer, sofern sie nämlich als frei von Kerbungen im obigen Sinne vorgestellt werden. Nun ist es aber nicht so, dass

86 Siehe Gilles Deleuze/Félix Guattari: »1227 – Traité de nomadologie : la machine de guerre« und »1440 – Le lisse et le strié«, in: G. D./F. G.: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris: Minuit 1980, S. 434–527 und S. 592–625.

der ›glatte‹ Raum dem ›gekerbten‹ schutzlos ausgeliefert wäre oder bloß seine Grundlage bildete. Denn es gibt Möglichkeiten, den ›(re)territorialisieren‹, gekerbten Raum wieder zu ›deterritorialisieren‹, also zu glätten, und zwar durch erfindungsreiche, transformative und differentielle Aktions- und Lebensweisen, die mit der nomadischen Erfindung der ›Kriegsmaschine‹ verglichen werden, welche den Staat und die Stadt zum Feind hat, diese aber nicht im wörtlichen Sinne bekriegt, sondern ›Flucht- und Widerstandslinien‹ schafft. Zu derlei Glättungen des Raums gehören zum einen natürlich so offensichtliche Beispiele wie ziviler Ungehorsam, Aufruhr, Streik, Guerillakämpfe oder Revolutionen. Zum anderen deuten Deleuze und Guattari aber auch auf weniger umwälzerische, alltäglichere Praktiken hin, wenn sie von einer bestimmten ›Weise des Im-Raum-Seins‹ (»manière d'être dans l'espace«) sprechen, die sowohl ein ›glattes Reisen‹ als auch ein ›glattes Wohnen‹ sein kann und allgemein dadurch gekennzeichnet ist, dass sie von einem offenen Werden (gegenüber dem ›Fortschritt‹) und einem ›freien Handeln‹ (gegenüber der ›Arbeit‹) geprägt ist.⁸⁷

Darunter fallen in Bezug auf mein Thema folglich alle Raumpraktiken, die spontan und ungeplant, spielerisch und kreativ oder emanzipatorisch und selbstorganisiert das Potential des dysfunktionalen Freiraums nutzen, ohne ihn neu zu ›kerben‹, und sich der staatlichen Ordnung entziehen. Solche ›glatten‹ Weisen im Raum zu sein, findet man, um nur ein besonders plastisches Beispiel zu wählen, auf der einen halben Hektar großen Fläche, die inmitten der verschlungenen Straßenführung an der Porte de Paris in Saint-Denis schlecht zugänglich zwischen zwei Nationalstraßen, einer Autobahn und dem Wendebassin einer Schleuse des Canal Saint-Denis gelegen ist.⁸⁸ Sie wird von den Menschen aus verschiedenen Beweggründen genutzt. Und manchmal organisiert dort eine Gruppe engagierter Bürger*innen, die sich für die Erhaltung der Fläche einsetzt, für welche schon etliche Bauprojekte im Gespräch und in Planung waren, ohne dass eines davon realisiert worden wäre, Feste, bei denen sich die Anwohner*innen treffen. Es sind temporäre Aktionen, die keine anderen Spuren hinterlassen außer vielleicht der, dass der informelle, von den Bewohner*innen verliehene Name der Fläche »La Maltournée« (›die Missratene/Verkommene‹) mittlerweile auch auf offiziellen Stadtkarten zu finden ist – ein Indiz dafür, dass die praktische und symbolische Aneignung des Raums vonseiten der Bewohner*innen nun

87 Ebd., S. 602–611.

88 Im Folgenden beziehe ich mich auf eine eigene Ortserkundung, die ich während einer Paris-Exkursion im Herbst 2016 zusammen mit Wolfram Nitsch, Daniel Ritter und dem Pariser Promeneur Denis Moreau unternommen habe.

wieder kerbenden Gegenwind erfährt. Doch so, wie Glättungen immer wieder Kerbungen auf den Plan rufen, ist es auch die Kerbung selbst, wie Deleuze und Guattari betonen, die sowohl außerhalb als auch innerhalb des gekerbten Raums glatte Zwischenräume freigibt.⁸⁹ Im Fall von La Maltournée ist der Kontrast von Fülle und Leere, Geplantheit und Wildheit, Schnelligkeit und Langsamkeit, hochfrequentierten monofunktionalen Verkehrsflächen und der unternutzten, dysfunktionalen Grünfläche, wirtschaftlicher Aktivität und Brache, kontrollierter Zirkulation und diffuser Bewegung, Verslossenheit gegenüber individuellen Erfahrungen und Offenheit gegenüber Aneignungen so drastisch, dass man mit allem Grund von einem glatten Auge im Zentrum des kerbenden Zyklons sprechen könnte.⁹⁰

Wenn ich die substantielle Unbestimmtheit des *terrain vague* nun als ihre unbestimmte Substanz umdeute, dann nähere ich mich schließlich auch sehr stark dem an, was Deleuze und Guattari auf ganz metaphysischer Ebene gesprochen als eine ›Materie der Bewegung, des Flusses, der Variation‹ bezeichnen.⁹¹ Sie bildet sozusagen den ›Stoff‹ für alle glättenden, nomadischen oder deterritorialisierenden Prozesse, die ihren Wesenskern wiederum in sogenannten ›vagen Essenzen‹ (bzw. ›Substanzen‹ oder ›Wesenheiten‹) haben, die nicht zufällig, sondern prinzipiell ungenau und rastlos sind und sich grundsätzlich von ›fixen Essenzen‹ unterscheiden.⁹² Ich brauche nur noch einige Charakterisierungen zusammenzutragen, die im Verlaufe der Untersuchung schon herausgearbeitet wurden, um abschließend zu bekräftigen, dass das *terrain vague* tatsächlich der glatte Raum der Stadt *par excellence* ist: Nicht nur wurde es bereits in der Literatur immer wieder als ›Wüste‹ bezeichnet und metaphorisch mit dem ›Meer‹ in Verbindung gebracht; ich konnte es im Licht der verschiedenen Perspektiven auch als den ›nicht festgestellten‹ Ort in der Stadt beschreiben, seine funktionale Offenheit darlegen, seine Eigenschaft als prinzipiell vorübergehendes, veränderliches Stadium zeigen, das sich in seiner Vieldeutigkeit in alle Richtungen bewegen kann; ich habe auf die Tendenz zum Regelbruch aufmerksam gemacht und auf die transgressiven Nutzungen, welche geltende Normen staatlicher Raumplanung und ökonomische Imperative umgehen, übergehen, infrage stellen und außer Kraft setzen. Und ich bin auf verschiedenen Ebe-

89 Ebd., S. 601.

90 Das Bild verdanke ich Axel Sowas Artikel über La Maltournée: »Dans l'œil du cyclone, rien n'est joué. Autour du bassin de la Maltournée, Saint-Denis«, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 368, 2007, S. 60–65.

91 Deleuze/Guattari, *Mille plateaux*, S. 507.

92 Ebd., S. 454.

nen immer wieder zur Formel der Abwesenheit einer urbanen Wesenheit gekommen. Mit Blick auf die zur Totalisierung neigenden Macht des gekerbten Raums, die selbst jedoch wiederum glatte Inseln hervorbringt, kann ich schließlich hinzufügen: Das *terrain vague* zeigt uns angesichts eines immer stärker überwachten, zunehmend privatisierten und normalisierten städtischen Raums, dass dieselben Tendenzen, die versuchen, auf allen Ebenen menschlichen Lebens totale Kontrolle zu erlangen, am Rand ihrer Kerbungen ›brachige‹ Reste wachsen lassen, die nicht nur die Vitalität, sondern auch die Vielfalt und die Hartnäckigkeit dieses Lebens beweisen.

2.4 SOZIOLOGIE

2.4.1 Soziale Marginalität

Die Tatsache, dass die *terrains vagues* räumlich wie funktional aus dem System fallen, dass sie typischerweise verlassen und vernachlässigt sind und dass sie häufig in Randzonen liegen – am Rand der Stadt, am Rand wirtschaftlicher Aktivität, am Rand öffentlicher Aufmerksamkeit, am Rand politischer Ambitionen der Stadtentwicklung – motiviert ein Beschreibungsparadigma, dem zufolge diese Orte nicht ins urbane System integriert sind, sondern außerhalb desselben stehen. Die *terrains vagues* sind gewissermaßen die ›Außenseiter‹ unter den städtischen Orten. Diese metaphorische Engführung einer Bestimmung der *terrains vagues* als räumlich und ökonomisch extraterritoriale Orte mit sozialen Figuren, die das Marginalisierte, Prekäre, Minoritäre, Abweichende und Fremde verkörpern, lässt sich problemlos fortführen. Demnach wäre das *terrain vague* der Arbeitslose unter den städtischen Orten, weil es nicht ›produktiv‹ ist. Unter den Flächen wäre es zurückgelassen wie eine Waise und ausgeschlossen wie eine Obdachlose. In Ermangelung eines offiziellen Namens sowie einer offiziellen Funktion ist das *terrain vague* weder ausgeschildert noch in Stadtkarten verzeichnet, weshalb es unter den Räumen wie ein Illegaler wäre, der keine ›offizielle‹ Existenz hat. Der Umstand, dass die *terrains vagues* tatsächlich seit jeher von Personen in prekären und marginalen Lebensumständen genutzt oder gar bewohnt werden, fügt der rhetorischen Nähe von Figuren der Ausgrenzung mit topologischen Bestimmungen des *terrain vague* eine ganz faktische hinzu: Seien es Obdachlose oder Vagabund*innen, die auf einem *terrain vague* ihre Schlafstätte eingerichtet haben, Roma und Sinti, die zeitweilig dort leben, Aussteiger*innen, die dort in einem Bauwagen wohnen, Drogensüchtige, die sich für den Konsum illegaler Substanzen dort verstecken, Prostitu-

ierte und Stricher, die dort ihre Dienste anbieten, Punks, die dort ungestört ›abhängen‹ können.



(Abb. 12)

All dies sind Beispiele, die Philippe Vasset ausgehend von seinen realen Erkundungen der Pariser *zones blanches* zusammenträgt und damit einen literarischen Topos fortschreibt, der fast so alt ist wie der Begriff selbst: das *terrain vague* als Ort der Ausgegrenzten. Dass für diese Tradition insbesondere Texte verantwortlich sind, die um eine realistische, gar soziografische Darstellungsweise bemüht sind, welche häufig mit einer sozialkritischen Perspektive verbunden ist, zeigt, dass dieser Topos kein bloßes Fantasieprodukt ist, sondern eine Realie von besonderer Symbolkraft. So hat das *terrain vague* seinen festen Platz in Texten und Filmen, die vom Leben in der Banlieue erzählen, so etwa in der *littérature beur* respektive dem *cinéma beur* eines Mehdi Charef, wo das *terrain vague* nicht nur Dekor eines trost- und hoffnungslosen Lebens arabischstämmiger Einwander*innen in vorstädtischen Großwohnsiedlungen ist, sondern auch ein Aktionsfeld derjenigen, die von den Ressourcen und Partizipationsmöglichkeiten mittelständischer Bürger*innen ausgeschlossen sind.⁹³ Dasselbe lässt sich ebenso in Bezug auf die *blousons noirs*, die ›Halbstarke‹ in Marcel Carnés *TERRAIN VAGUE* von 1960 sagen.⁹⁴ Und was die *villes nouvelles* und *cités* der Nachkriegszeit

93 Siehe Broich/Ritter, *Die Stadtbrache als »terrain vague«*, Kapitel I.2.10, S. 58–72.

94 Siehe ebd.

sind, das ist die Pariser *zone* in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, welche als die Keimzelle der späteren Banlieue gelten kann. Auch hier ist das *terrain vague* ein prototypischer Ort, der das Erscheinungsbild der Elendsiedlungen rund um Paris prägt und das Zusammenfallen von sozialem und geografischem Rand der Stadt verkörpert. So etwa bei Louis Calaferte, bei dem das *terrain vague*, auf dem die Halbwüchsigen der *zone* ihre bösen Spiele treiben, ein Symbol eines so räumlich von der restlichen Stadt abgetrennten wie kulturell und sozial vom Bürgertum abweichenden Milieus der Armut ist, welches den *zonards* anhaftet wie eine zweite Haut, und zugleich der Ort, an dem alltäglich die bürgerliche Moral überschritten wird und die strukturelle Gewalt der Ausgrenzung und Bedürftigkeit in körperlicher Gewalt unter den Bewohner*innen ausartet und eskaliert.⁹⁵ Die Linie des *terrain vague* als Ort der Ausgegrenzten lässt sich noch weiter bis zu seinen Ursprüngen im 19. Jahrhundert verfolgen, wo es bei Zola untrennbar verbunden ist mit den erst durch die Industrialisierung entstandenen Arbeitervierteln vor den Toren der Stadt und entsprechend häufig in einem Atemzug genannt wird mit dem Schmutz, dem Ruß, den Schuppen, Schloten und Schächten und dem proletarischen Elend einer neuen städtischen und sozialen Realität.⁹⁶ Doch selbst im vorindustriellen Paris erscheint das Phänomen des *terrain vague* unter dem Begriff des ›namenlosen Ortes‹ bereits eingereiht in eine Serie von Orten, welche das ›Andere‹ und ›Abweichende‹ der Gesellschaft beherbergen. So liest man bereits bei Balzac im Jahr 1833: »Autour de ce lieu sans nom, s'élèvent les Enfants-Trouvés, la Bourbe, l'hôpital Cochin, les Capucins, l'hospice La Rochefoucauld, les Sourds-Muets, l'hôpi-

95 Siehe ebd.

96 »Dehors, la Maheude s'étonna de voir que le vent ne soufflait plus. C'était un dégel brusque, le ciel couleur de terre, les murs gluants d'une humidité verdâtre, les routes empoissées de boue, une boue spéciale au pays du charbon, noire comme de la suie délayée, épaisse et collante à y laisser ses sabots. Tout de suite, elle dut gifler Lénore, parce que la petite s'amusait à ramasser la crotte sur ses galoches, ainsi que sur le bout d'une pelle. En quittant le coron, elle avait longé le terri et suivi le chemin du canal, coupant pour raccourcir par des rues défoncées, au milieu de terrains vagues, fermés de palissades moussues. Des hangars se succédaient, de longs bâtiments d'usine, de hautes cheminées crachant de la suie, salissant cette campagne ravagée de faubourg industriel. Derrière un bouquet de peupliers, la vieille fosse Réquillart montrait l'écroulement de son beffroi, dont les grosses charpentes restaient seules debout. Et, tournant à droite, la Maheude se trouva sur la grande route.«; Émile Zola: »Germinal« (1885), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterrand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3 (2. Teil, Kap. 2), S. 1206–1207.

tal du Val-de-Grâce; enfin, tous les vices et tous les malheurs de Paris ont là leur asile [...].«⁹⁷

Interessanterweise steht der ›namenlose Ort‹ des *terrain vague* hier im Zentrum einer Reihe von Institutionen, die allesamt unter Foucaults Heterotopiebegriff fallen, und zwar alle unter den Subtyp, welchen er »hétérotopies de crise« und »hétérotopies de déviation«⁹⁸ (Abweichungs- und Krisenheterotopien) nennt. Es handelt sich dabei vielleicht um die für Foucault offensichtlichste Kategorie von Heterotopien, weil sie sich unmittelbar auf von ihm untersuchte gesellschaftliche Institutionen wie das Gefängnis oder die Klinik beziehen, welche Subjekte, die von einer durch historisch gewordene Diskurse definierten Norm abweichen, räumlich vom Rest der Gesellschaft separieren, isolieren und kontrollieren.⁹⁹ In Bezug auf die Heterotopien kann nun unterschieden werden, ob die Isolierung des abweichenden Subjekts nur vorübergehend während einer Phase geschieht, die als solche Teil des ›normalen‹ menschlichen Lebens ist, oder ob sie auf Dauer angelegt ist, weil das abweichende Subjekt bzw. sein Verhalten oder sein Zustand an und für sich ›abnormal‹ ist. Im ersten Fall spricht Foucault von Krisenheterotopien. Sie bilden besondere, heilige oder verbotene Schwellenorte für Subjekte, die sich relativ zur Bezugsgruppe in einem krisenhaften Zustand befinden.¹⁰⁰ Das Subjekt soll isoliert vom Rest der Gesellschaft in einem ›anderen Raum‹ seine individuellen Übergangserfahrungen machen, um daraufhin in die gegebene Ordnung wieder eingegliedert werden zu können. Zu diesem Typus zählt Foucault etwa das Wochenbett sowie den Militär-

97 Siehe Balzac, »Ferragus«, S. 901–902. Oder in deutscher Übersetzung etwa: »Rings um diesen namenlosen Ort erhebt sich das Findelhaus, die Entbindungsanstalt, das Krankenhaus Cochin, die Kapuziner, das Armenhaus La Rochefoucauld, die Taubstummenanstalt und das Val-de-Grâce-Hospital, kurz, alle Laster, gar alles Elend von Paris hat hier seine Heimstätte.«, S. 152–153.

98 Foucault, »Des espaces autres«, S. 755 f. Krisenheterotopien bezeichnen heilige oder verbotene Räume, die Menschen im Krisenzustand vorbehalten seien (Räume der Geburt, Adoleszenz, Menopause, des Alterns und Sterbens). Die heute zum Verschwinden verurteilten Krisenheterotopien werden durch Abweichungsheterotopien ersetzt, also durch Räume, in denen man Menschen unterbringe, deren Verhalten von der Norm abweiche (Sanatorien, Kliniken, Seniorenheime, Gefängnisse).

99 Siehe unter Michel Foucaults zahlreichen einschlägigen Schriften: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Librairie Plon 1961; *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris: Presses Universitaires de France 1963; *L'Ordre du discours*, Paris: Gallimard 1971; sowie *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.

100 Vgl. Foucault, »Des espaces autres«, S. 755 f.

dienst, welcher das Anderswo darstellt, an dem einst außerhalb der Familie die ersten Äußerungen männlicher Sexualität erfolgen sollten, sowie die Hochzeitsreise, dem geografisch nicht bestimmbareren Nirgendwo, in dem, so Foucault, die Entjungferung der jungen Frau stattfand. Demgegenüber stehen sogenannte Abweichungsheterotopien, welche dazu dienen, Subjekte, deren Verhalten oder Zustand von der sozialen Norm prinzipiell abweicht, zu sammeln und getrennt vom Rest der Gesellschaft mehr oder weniger dauerhaft unterzubringen.¹⁰¹ Die Ausgrenzung eines diskursiven ›Anderen‹ durch bestimmte Wissensordnungen hat somit sein materielles Gegenstück in der ganz konkret-räumlichen Ausgrenzung von als ›abweichend‹ qualifizierten Subjekten, die in Institutionen wie psychiatrischen Anstalten, Sanatorien oder Gefängnissen isoliert werden.

Inwiefern also lassen sich *terrains vagues* als Heterotopien diesen Typs deuten, habe ich sie doch als den ›Ort der Ausgegrenzten‹ beschrieben? Balzacs Ortsbeschreibung, in der sowohl Krisen- wie Abweichungsheterotopien vorkommen, markiert eine für diese Frage sehr relevante Differenz: Während alle anderen Orte einen generischen oder auch individuellen Namen haben, bleibt ein Ort, der aber ebenso ›Laster und Elend‹ beherbergt, namenlos. Er ist nicht wie die anderen eine offizielle, gesellschaftliche Institution. Er wurde nicht, wie die anderen, systematisch, intentional und zu einem bestimmten Zweck von den machthabenden staatlichen Organen geschaffen. In diesem Sinn schließen sich die Dysfunktionalität des *terrain vague* und die funktionale Determiniertheit der Heterotopie, die namenlose Existenz des ersten und die offizielle Existenz des zweiten, das kontingente Entstehen des ersten aus dem Wegfall einer ehemaligen Nutzung und die gezielte Errichtung der zweiten zu einem gesellschaftlichen Zweck gegenseitig aus. Hier offenbart sich vielleicht am deutlichsten der Unterschied zwischen Funktion und Nutzung. Denn selbst wenn das *terrain vague* nicht von irgendwem diese ›Funktion‹ zugewiesen bekommen hat, *de facto* wird es als genau das genutzt: als ein Raum, der denjenigen offen steht, denen in der Gesellschaft die meisten Räume verschlossen sind. Und damit zeigt sich ein weiterer Unterschied: Die ›Insassen‹ einer Abweichungs- oder Krisenheterotopie gelangen unter gesellschaftlichem oder polizeilichem Zwang dorthin, womit es ein Instrument der Macht ist, welche kontrollierend, strafend, disziplinierend oder korrigierend auf den Körper der Subjekte einwirkt. Die Nutzer*innen des *terrain vague* hingegen nutzen diesen Raum zu eigenen Zwecken.

101 Vgl. ebd.

Im Fall marginalisierter Nutzer*innen und Nutzungstypen zeigt sich darin zweierlei: Zum einen, dass die Nutzer*innen und das *terrain vague* gleichermaßen das Produkt einer exklusiven gesellschaftlichen Ordnung sind. Das *terrain vague* ist nicht systematisch geschaffen; aber es ist ein systemisches Produkt einer Gesellschaft, deren ökonomische, politische und symbolische Machtverhältnisse sich zugleich auf räumlicher wie sozialer Ebene manifestieren – aber nicht so, dass der Raum bloße Projektion dieser Verhältnisse wäre, so als wäre es nur eine Art Epiphänomen des Sozialen, sondern so, dass der Raum das Ergebnis und das Instrument wirkender Ordnungen ist, welche den einen den Zugang zu bestimmten Ressourcen und Möglichkeiten eröffnen und gleichzeitig anderen den Zugang erschweren oder verschließen. Der Raum ist somit Aggregatzustand der Macht selbst. Die Schaffung einer inneren Ordnung produziert zugleich ein Außen, und es sind dieselben Mechanismen derselben gesellschaftlichen Ordnung, die soziale Außenseiter*innen hervorbringen und auch Orte und Räume schaffen, die nicht dazugehören, keinen ökonomischen Wert haben, funktionslos sind, für den Markt nicht attraktiv sind und aus dem System herausfallen. Die Nutzung von *terrains vagues* durch marginalisierte Nutzer*innen offenbart in diesem Sinne, dass diese keinen anderen Raum für ihre Nutzungen zur Verfügung haben – weil entweder die Nutzung untersagt ist, weil sie vom Erlaubten und Normalen abweicht, oder weil die Nutzer*innen keine räumlichen und ökonomischen Ressourcen besitzen –, was ihre *conditio* als Ausgegrenzte beweist. Sie zeigt zum anderen aber auch, dass für sie das *terrain vague* zugleich die Möglichkeit darstellt, überhaupt – und entgegen ihrer *conditio* – einen Raum zur freien Verfügung zu haben, sodass sich die vermeintliche Abweichungsheterotopie viel eher in eine ›Emanzipationsheterotopie‹ verkehrt, die insofern ein ›anderer‹ Raum ist, als sie denjenigen Raum gibt, die ›eigentlich‹ keinen haben.

2.4.2 Minoritäre Vitalität

An diesem Punkt angelangt, steht plötzlich nicht mehr die Negativität des Nicht-Integriert-Seins im Vordergrund, sondern die Positivität eines So-Seins und eines Sein-Könnens. Was ich zuletzt beschrieben habe, nämlich das *terrain vague* als ein selbst ausgegrenzter Ort, der für die Ausgegrenzten zur räumlichen Möglichkeit wird, um dort – entgegen ihrer *conditio* als Personen, die von gesellschaftlicher Teilhabe und verschiedenen Formen von Ressourcen weitestgehend ausgeschlossen sind –, handeln und leben zu können, führt zu Begriffen und theoretischen Ansätzen zurück, die sich nun zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen.

Wenn Gil Doron von sogenannten *urban nomads* spricht, bezieht er sich auf Personengruppen, die im übertragenen wie wörtlichen Sinn an den ›Rand‹ gedrängt sind. Aus verschiedenen Städten der Welt berichtet er von *Communities*, die aufgrund ihrer Lebensweise oder ihres Status außerhalb der Gesellschaft stehen und die ›ortlos‹ in dem Sinne sind, dass für bestimmte ihrer Aktivitäten kein Raum zur Verfügung steht, weshalb sie auf sogenannte *edge spaces*, das heißt leere, ungenutzte Restflächen neben Straßen, Flüssen und unter Brücken ausweichen müssen: Gruppen von Obdachlosen, die am Rand von Stadtautobahnen in San Francisco wohnen, Immigrant*innen in Rom, die am Ufer des Tiber ihre Notunterkünfte errichtet haben und einen Nutzgarten kultivieren, oder Homosexuelle in Singapur (wo Homosexualität brutal bestraft wird), die keinen öffentlichen Raum haben und sich insgeheim auf leeren Flächen unter Stadtautobahnbrücken treffen.¹⁰² Ihre nomadischen, weil temporären, marginalisierten oder gar verfolgten und ortlosen Nutzungen stehen, wie Doron ebenso hervorhebt, einem öffentlichen Raum entgegen, der zunehmend restriktiv ist. So berichtet er zudem von offiziellen Planungsbüros verschiedener Städte, die alles daran setzen, die Nutzungen von öffentlichem Raum mit allen juristischen und architektonischen Mitteln auf ein ganz spezifisches, klar definiertes Spektrum an Aktivitäten zu beschränken, und Parks, Plätze und Straßen, die von Obdachlosen, Straßenhändler*innen, Bettler*innen, Straßenmusiker*innen, Prostituierten oder Migrant*innen frequentiert und genutzt werden, von ›unerwünschten Elementen‹ zu ›säubern‹ – auch, um zu verhindern, dass angrenzende Flächen durch die Präsenz derartiger Subjekte und Nutzungen an Wert verlieren. Die Konsequenz solcher Null-Toleranz-Politiken und Domestizierungen des öffentlichen Raums sind, wie Doron weiter ausführt, insbesondere auf sozialen Status, Herkunft und Gender bezogene Formen von Segregation und Exklusion. Der Bezug zu den ›glatten‹ Räumen, welche Deleuze und Guattari auch ›nomadische‹ Räume nennen, ist offensichtlich. Das Nomadische, die Wesenseigenschaft, die sich das *terrain vague* und diese hier thematisierten Nutzungen und Nutzer*innen teilen, ist die von mir mit *vagari* assoziierte ›Unkontrolliertheit‹ einer Bewegung, die quer zu bestehenden Ordnungen liegt. Im ›gekerbten‹ Raum *par excellence*, dem städtischen Raum, ist das Nomadische die bedrohte Minderheit; es macht sowohl die *terrains vagues* zu minoritären Räumen als auch seine Nutzer*innen zu minoritären Gruppen.

102 Vgl. Doron, »Dead Zones, Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression«, S. 214–222.

In diesem Sinne sprechen auch Hélène und Marc Hatzfeld sowie Nadja Ringart in Bezug auf brachliegende Zwischenräume in der Stadt von *espaces mineurs*.¹⁰³ Damit konzeptualisieren die Autor*innen, was wir bereits aus verschiedenen Blickwinkeln gesehen haben: Das *terrain vague* als *espace mineur* ist das Produkt des *espace majeur*, das heißt des regulären städtischen Raums, der es umgibt. Dies gilt aber dezidiert nicht nur physisch und kausal, sondern auch normativ: Der *espace majeur* bestimmt, was ein ›ordentlicher‹ städtischer Ort zu sein hat, nämlich definiert, funktional, produktiv und geordnet. Er bestimmt damit auch, was erlaubt, angemessen und erwartet ist und was nicht. Der *espace majeur* ist somit also ein kontrollierender, restringierender Raum, eben ein ›gekerbter‹ Raum, innerhalb dessen der *espace mineur* eine Nische sowohl ›des Anderen‹ als auch ›für die Anderen‹ bildet.

Der Begriff des *espace mineur* verweist übrigens ebenfalls auf Deleuze und Guattari, namentlich auf deren Konzept der *littérature mineure*, welches sie in ihren Reflexionen über die Literatur Franz Kafkas entwickeln.¹⁰⁴ Im Wesentlichen handelt es sich bei der *littérature mineure* nicht bloß um eine von Mitgliedern einer Minderheit geschaffene Literatur, sondern um deren spezifisches Verhältnis zur mehrheitlichen Gesellschaft, welches sich aus einem bestimmten Sprachgebrauch ergibt. Die *littérature mineure* ist demnach die Literatur einer Minderheit, die sich aber der Sprache der Mehrheit bedient und sie dadurch insofern ›deterritorialisiert‹, als diese Sprache dadurch nicht mehr Instrument einer dominierenden Macht ist, sondern desjenigen, der sich ihr entgegenstellt. Dadurch erlangt die *littérature mineure* unwieverlich ein politisches Moment, weil mit dem Gebrauch der Mehrheitssprache durch die Minderheit der Druck der Enge des minoritären Lebens in den Raum der mehrheitlichen Öffentlichkeit gestellt wird, was wiederum dazu führt, dass die Aussagen eines solchen Textes als repräsentativ für das Kollektiv der Minderheit zu verstehen sind und eine gesamtgesellschaftliche Relevanz erhalten. Auf den *espace mineur* lässt sich dies analog übertragen: Die Nutzungen des *espace mineur* bedienen sich bestimmter Teilräume des öffentlichen *espace majeur*, der durch diese Aneignung nicht mehr Instrument der disziplinierenden Macht ist, sondern Ermöglichungsraum für das minoritäre Leben – und ebenso für seine politische Artikula-

103 Vgl. Hélène Hatzfeld/Marc Hatzfeld/Nadja Ringart: *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, Paris: Éditions de l'Aube 1998, S. 13–21.

104 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975, S. 29–50.

tion, denn auch hier tragen die Nutzer*innen den Druck ihrer Enge (wie etwa im Fall der Tausenden von Migrant*innen, die im Jahr 2016 an verschiedenen Orten des öffentlichen Raums von Paris, unter anderem an *edge places*, in provisorischen Zeltlagern lebten, bevor die Lager immer wieder von der Polizei geräumt wurden¹⁰⁵) sichtbar in den öffentlichen Raum. Und schließlich wird auch hier ihr Handeln zu einem kollektiven Ausdruck, der Fragen aufwirft, welche die Gesellschaft im Ganzen betreffen und treffen.¹⁰⁶

Vor diesem Hintergrund sieht auch Pascal Nicolas-Le Strat den dysfunktionalen Zwischenraum mit Verweis auf Michael Hardts und Antonio Negris Begriff der *multitude*¹⁰⁷ als einen Rückzugsort für eine Vielzahl von vom dominierenden Modell abweichenden, abgelehnten, ausgegrenzten Lebensweisen, Existenzen und Praktiken, die dort ihre Vitalität erhalten und beweisen können.¹⁰⁸ Für ihn stellen die *interstices* die letzten verbleibenden Reste dar, welche noch der allgemeinen Reglementierung des städtischen Raums und Lebens standhalten, sich der Homogenisierung widersetzen und aufgrund ihres provisorischen und unbestimmten Status gewissermaßen eine ›Reserve der Disponibilität‹ für andere, ›offene und kollaborative, wandlungsfähige und transversale (also quer verlaufende)‹ Prozesse der ›Stadtpro-

105 Siehe etwa o. A.: »À Paris, les campements de migrants se multiplient«, in: *France 24*, 29.10.2016, www.france24.com/fr/20161029-paris-campements-migrants-multiplient-calais-demantelement-jungle [Zugriff am 27.12.2020].

106 Denn trotz der Betonung der Potentialität des *terrain vague* als *espace mineur* gibt es daran nichts zu romantisieren. Die Tatsache, dass bestimmte Gruppen für ihre Aktivitäten oder Bedürfnisse auf brachliegende Flächen ausweichen bzw. ausweichen müssen – und nicht etwa räumliche Ressourcen zur Verfügung haben (bezahlbaren Wohnraum, Jugendzentren, Wohnwagenplätze, Gärten, *safe spaces* für Minderheiten) –, beweist ja gerade ihre Ortlosigkeit in der Gesellschaft. So wie umgekehrt die Marginalität mancher *terrains vagues* bzw. ihre Existenz abseits der ökonomischen und gesellschaftlichen Attraktivität dadurch bewiesen wird, dass sie zum letzten verfügbaren Raum marginaler Existenzen werden. Und so gibt es auch nichts daran zu beschönigen, dass diesen Gruppen mehr geholfen wäre, würden sie erst gar nicht an den Rand gedrängt werden. Aus diesem Grund kann das *terrain vague* zwar dafür gelobt werden, eine räumliche Ressource für Minoritäten und in diesem Sinne ein *espace mineur* zu sein, aber zugleich hebt es den Status seiner Nutzer*innen ja nicht auf: Es unterstreicht ihn und bietet nur relative und vorübergehende, aber keine prinzipielle Verbesserung ihrer Situation.

107 Siehe Michael Hardt/Antonio Negri: *Empire*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 2000.

108 Vgl. Pascal Nicolas-Le Strat: »Multiplicité interstitielle«, in: *Multitude* 4, Nr. 31, 2007, S. 115–121.

duktion« darstellen.¹⁰⁹ Der Zwischenraum besitzt die Eigenschaft, immer wieder zu beweisen, dass die Gesellschaft nicht mit sich selbst identisch ist, das heißt, dass es jenseits des Konsens, der Norm, der Konformität und Gleichförmigkeit Differenzen gibt und dass es gegenüber allen Homogenisierungsversuchen Risse und Falten im Raum gibt, in denen ›Andere‹ leben und ›anders‹ gelebt wird. Und nicht zuletzt ist der Zwischenraum daher das von einem hohen Maß an Dynamik und kritischem Potential geprägte Experimentierfeld, auf dem mögliche Alternativen ausprobiert werden, die sonst keinen Platz finden, und auf dem Neues entsteht, das nicht von oben instituiert, sondern von unten kreierte wird.

2.4.3 Urbanes Experimentierfeld

Denn wo experimentiert wird, dort wird auch erfunden. Im deutschen Diskurs ist es, wie ich bereits angedeutet habe, insbesondere Siebel, der auf die gemeinsamen Arbeiten mit Häußermann zurückgreifend und auf Robert Musil verweisend den Begriff des Möglichkeitsraums geprägt hat. Es sind nicht nur »Brenngläser«, in denen gesellschaftliche Transformationen sichtbar werden, sondern eben auch Keimzellen oder »Kristallisationspunkte«, an denen besonders in Phasen des Übergangs ungeplante und unplanbare Formen städtischen Lebens entstehen können.¹¹⁰ Für Siebel sind es insbesondere die produktive Spannung zwischen alten Zwecken und neuen Nutzungen sowie das historisch gewachsene symbolische Potential, dank derer die Präsenz von Geschichte im Alltag bei gleichzeitiger Aneignung der Räume durch die Gesellschaft wachgehalten werden kann, welche besonders im Fall industrieller Brachflächen eine einzigartige Chance für die Wiederkehr verlorener Urbanität versprechen.

Ein von Doron gegebenes Beispiel illustriert ganz treffend, inwiefern *terrains vagues* im Sinne Siebels Experimentier- und Entstehungsfelder sind, die insofern eine utopische Perspektive der Stadt wachhalten, als sie eine bessere oder zumindest andere Möglichkeit urbanen Lebens offenhalten: Auf einem an den Resten der ehemaligen Stadtmauer angrenzenden, verlassenen Militärgelände Kopenhagens wurde in den 1970ern von einer Community aus Squatter*innen, Künstler*innen und Aussteiger*innen die alternative Wohnsiedlung der ›Freistadt‹ Christiania gegründet und über die Jahre nach dem Prinzip einer Architektur ohne Architekten aufgebaut. Bis vor kurzem hatte Christiania ihre eigene, autonome, basisdemokratische

109 Ebd., S. 116.

110 Siebel, »Urbanität ohne Raum. Der Möglichkeitsraum«, S. 40.

Lokalregierung, eigene Gesetze, keine Polizei sowie ein eigenständiges Stadtplanungssystem. Mittlerweile ist aus dem anfänglichen urbanen und sozialen Experiment nicht nur ein anerkannter Stadtteil Kopenhagens geworden, sondern eine der populärsten Touristenattraktionen Dänemarks, auch wenn es in jüngster Zeit zu politischen Konflikten und Kontroversen vor allem in Bezug auf die Liberalität Christianias gegenüber Drogenhandel und Drogenkonsum gekommen ist.¹¹¹ Manchmal sind es aber auch informelle Nutzungen von *terrains vagues* in sehr kleinem Maßstab, die dennoch offizielle Stadtentwicklungsprojekte großen Ausmaßes vorwegnehmen können. So weist Doron ebenfalls auf gärtnerische Nutzungen eines brachliegenden Abschnitts der New Yorker Hochbahn durch die Anwohner*innen hin, die bereits bestanden, bevor der Abschnitt ab 2006 zu einem der innovativsten Parks der Stadt, der High Line, umgebaut wurde¹¹² und weltweit so große Aufmerksamkeit genoss¹¹³, dass seit 2007 sukzessive auch Abschnitte der stillgelegten Pariser Ringbahn, der Petite Ceinture, für die öffentliche Nutzung geöffnet wurden. Schaut man sich derlei Beispiele genauer an, bekommt die utopische Sicht auf das *terrain vague* jedoch schnell einen fahlen Beigeschmack bzw. einen dunklen Schatten. Denn wo junge Kreative unternutzte und entwertete Flächen in der Stadt für sich entdecken, aneignen und im Sinne eines Experimentier- und Erfindungsfelds zu einem Raum machen, in dem sie autonom und frei vom ökonomischen Druck des »integrierten« städtischen Raums agieren können, werden sie allzu oft und allzu schnell zu »Trüffelschweinen« der Immobilienwirtschaft. Öffentliche und private *developers* brauchen sich dann gar keine Gedanken mehr darüber zu machen, wie sie Gewerbe oder Industrie, Nachfrage und Wert wieder in diese Bereiche bekommen. Sie können schlicht warten, bis die kreative Zelle aus sich heraus für so viel Attraktivität gesorgt und sich soweit etabliert hat, dass das Kapital gewissermaßen von selbst »nachfließt«.

Wer von all dem natürlich am wenigsten profitiert, sind eben jene marginalisierten Nutzer*innen, von denen oben die Rede war. Denn im selben Zuge, wie in Paris Abschnitte der Petite Ceinture zu Parks umgestaltet werden, werden auch die Zeltlager, die Roma auf den brachliegenden Gleisen er-

111 Vgl. Doron, »Dead Zones, Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression«, S. 214–215.

112 Vgl. ebd., S. 215.

113 Siehe o.A.: »Als die High-Line noch ein surrealer Ort war«, in: *ZEIT online*, 29.10.2014, <https://www.zeit.de/reisen/2014-10/new-york-high-line-fs> [Zugriff am 27.12.2020].

richtet haben, geräumt.¹¹⁴ Und im selben Zuge, wie das *terrain vague* durch dauerhafte Aneignungen und sich etablierende, seien es noch so alternative und kreative Nutzungen soweit ›gekerbt‹ wird und sich dem *espace majeur* soweit annähert, dass es aufhört, Brache, Restfläche oder Zwischenraum zu sein, ziehen die Vertriebenen und Ausgegrenzten nomadisch weiter auf der Suche nach dem nächsten der immer seltener werdenden, noch nicht von der Gentrifizierung erfassten, wahren *terrains vagues*.

2.5 ETHNOLOGIE

2.5.1 Inoffizielle Orthaftigkeit

Ähnlich wie bei der physischen und funktionalen Leerre gibt es auch auf die Frage der ›Orthaftigkeit‹ bzw. der ›Ortlosigkeit‹ des *terrain vague* keine eindeutige und offensichtliche Antwort. Das liegt in diesem Fall aber weniger am Kontext, der Sichtweise und den Erwartungen als vielmehr daran, dass im Gegensatz zu den an sich recht unkomplizierten Begriffen der Leere und der Funktion, der Begriff des Ortes, ähnlich wie der des Raums, ebenso umstritten und fragmentiert wie fundamental ist. Wie beim Raum ließe sich problemlos eine Geschichte des Ortsdenkens von den Vorsokratikern bis heute schreiben, welche eine schier unübersichtliche Fülle unterschiedlicher Ortskonzepte zu Tage bringen würde.¹¹⁵ Zu einem ähnlichen Bild der begrifflichen Fragmentierung kommt man, wenn man versucht, eine Analyse sprachlicher Verwendungsweisen des Ausdrucks *Ort* im Gegensatz zu affinen Ausdrücken wie *Raum*, *Platz*, *Stelle*, *Fleck* oder *Feld* zu unternehmen, wie Otto Friedrich Bollnow bereits lange vor dem sogenannten *spatial turn* in systematischer Weise getan hat.¹¹⁶ Tatsächlich gab es bis vor kurzem in Bezug auf den Ort einen großen theoretischen Aufholbedarf. Denn obwohl der *spatial turn* mitunter auch als *topological* oder *topographical turn* be-

114 Siehe o. A.: »Paris: l'ancienne voie ferrée occupée par un camp de Roms«, in: *leparisien.fr*, 22.07.2015, www.leparisien.fr/paris-75/paris-75005/paris-l-ancienne-voie-ferree-occupee-par-un-camp-de-roms-22-07-2015-4964653.php [Zugriff am 27.12.2020].

115 Für eine historische Betrachtung des Raumbegriffs, die unweigerlich nicht ohne den Ortsbegriff auskommt, siehe Daniel Ritter: »Eine Geschichte des Raumbegriffs – von der Topologie zur Spatiologie und zurück«, 2014, auf: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Geschichte%20des%20Raumbegriffs.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

116 Siehe Otto Friedrich Bollnow: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart: Kohlhammer 112010, S. 31–44.

zeichnet wurde, stellte er im Allgemeinen eben doch Fragen des Raums in den Vordergrund.¹¹⁷ Man hat erklärt, den Raum als Wirklichkeitsdimension, Form der Wissensordnung und Analyseparadigma in den Sozial- und Kulturwissenschaften entdeckt zu haben, aber erstens selten den begrifflichen Unterschied von *Raum* und *Ort* freigelegt und transparent gemacht und stattdessen umstandslos auch Heterotopien als Räume bezeichnet sowie zweitens eine genuine Philosophie des Ortes soweit vernachlässigt, dass diese hierzulande erst in den letzten Jahren wiederentdeckt wurde.¹¹⁸ Dabei gab es bereits vor dem *spatial turn* und der sich daran anschließenden Renaissance des Ortes seit geraumer Zeit vor allem in der kulturalanthropologisch geprägten Geografie sowie in der Ethnologie robuste Ortskonzepte. Dieser Linie möchte ich nun folgen, um zu fragen, welcher Art der Ort des *terrain vague* ist, sofern es denn überhaupt ein Ort in einem bestimmten Sinne ist.

Zu einer der bekanntesten Ortstheorien der letzten Jahrzehnte zählt sicherlich diejenige, die mit dem von Marc Augé geprägten Begriff des Nicht-Ortes (*non-lieu*) verbunden ist, welcher sich ja augenscheinlich als die Negation einer vorausgesetzten, positiven, vielleicht sogar normativen Bestimmung dessen gibt, was zunächst ein Ort ist. Der vorausgesetzte Ortsbegriff ist in diesem Fall der des anthropologischen Ortes, so wie er traditionell in der Ethnologie verstanden wird und der interessanterweise große Ähnlich-

117 Siehe Stephan Günzel: *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007, sowie Jörg Döring/Tristan Thielmann: *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2008. Der *spatial turn* beruft sich zwar immer wieder auf die Tradition des topologischen Raumverständnisses, das ausgehend von Aristoteles' Theorie der natürlichen Orte später durch die Mathematik Leibniz' gegen die Newtonsche Raumvorstellung in die neuzeitliche Wissenschaft gebracht und im 20. Jahrhundert durch Edmund Husserls Phänomenologie in die Philosophie übertragen wurde. Da diese Ansätze aber alle gemein haben, den Raum vom Ort aus zu denken, sodass der Ort eine ontologische und epistemologische Primordialität gegenüber dem nicht absolut gesetzten Raum erhält, ist es verwunderlich, dass sich eine auf die Topologie stützende »Raumwende« nicht im selben Maße mit dem Ort beschäftigt. Zur Topologie als einer Raum- und Ortsphilosophie siehe Daniel Ritter, »Eine Geschichte des Raumdenkens«.

118 Siehe Annika Schlitte et al. (Hrsg.): *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2014 sowie aus dem englischsprachigen Raum schon wesentlich früher und weniger gejagt vom »Gespenst« des *spatial turn*: Edward Casey: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington: Indiana University Press 1993, Jeff Malpas: *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge/Oxford: Cambridge University Press 1999 und Tim Cresswell: *Place. A Short Introduction*, Malden (Mass.): Blackwell 2004.

keiten mit jenem aufweist, den Lefebvre den *espace absolu* nennt, wenn er damit die Eigenschaft konkreter Orte meint, für archaische Gesellschaften zentrale Punkte ihres kulturellen Lebens zu sein.¹¹⁹ Der anthropologische Ort kann von Geistern bevölkert oder mit existentiellen Bedeutungen belegt sein und prägt in entscheidender Weise die Ordnung einer Gesellschaft. Auch die moderne humangeografische Ortstheorie spricht mitunter vom *genius loci*, von einem *spirit of place* oder einem *God within*, um anzuzeigen, dass Orte individuell und bedeutungsvoll sind sowie eine Art Persönlichkeit, einen Charakter oder eine Stimmung besitzen können, die für sie wesentlich ist.¹²⁰ Der anthropologische Ort ist in diesem Sinne, und so wie Augé den Begriff fasst, eine konkrete, individuelle und begrenzte, natürliche oder vom Menschen geschaffene Stelle im Raum, der eine symbolische Bedeutung zugewiesen wird und die das menschliche Leben strukturiert. Das kann ein traditionelles Wohnhaus bestimmter Ethnien sein, in dem die Wohnbereiche klar nach dualistischen Strukturen wie ›männlich‹ und ›weiblich‹ getrennt sind, Dörfer, deren architektonische Ordnung die sozialen Hierarchien eines Stammes spiegeln, Marktplätze, die den Handel, heilige Orte, die den Ritus, oder Schauplätze, die das Spiel organisieren. Anthropologische Orte haben, Augé zufolge, zudem drei allgemeine Merkmale. Sie sind erstens identitätsstiftend: Geboren zu werden, heißt, an einem Ort geboren zu werden, der fortan Teil der personalen Identität wird; und so wie der Geburtsort traditionell entscheidend dafür ist, welche Möglichkeiten man hat, mit welchen Regeln, Vorschriften und Verboten man konfrontiert wird, gilt dies auch für andere Orte, welche auf gesellschaftlicher Ebene kollektive Identitäten stiften, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten schaffen, Regeln artikulieren und dem Einzelnen einen Platz oder eine Rolle zuweisen. Anthropologische Orte sind ferner relational: Sie stehen in Bezug zu anderen Orten innerhalb einer räumlichen Konfiguration bzw. eines gesellschaftlichen Systems; diese Relationen teilen den Raum in Orte ein, die verschiedene Zuweisungen erhalten: Hier wohnt das Kind, hier die Mutter; hier wird gegessen, hier gekocht, hier das Tier zerlegt und hier landen die Abfälle. Relational sind die anthropologischen Orte ebenfalls, weil sie neben der Identität auch Gemeinschaft und Gesellschaftlichkeit stiften, so wie die Kirche für die Gläubigen, das Vereinslokal für die Mitglieder oder das Rathaus als Anlaufstelle für die Bür-

119 Zum Begriff des anthropologischen Ortes siehe für das Folgende erneut Augé, *Non-lieux*, S. 57–95.

120 Siehe einen der Vorreiter neuerer Ortstheorien in der Humangeografie phänomenologischer Prägung und seine Ausführungen zum ›Wesen des Ortes‹, Edward Relph: *Place and Placelessness*, London: Pion 1976, S. 29–43, hier S. 31.

ger*innen. Und schließlich sind anthropologische Orte historisch: Augé versteht diese Eigenschaft jedoch explizit im Gegensatz zu sogenannten Erinnerungsorten (*lieux de mémoire*), welche bewusst oder unbewusst die Geschichte eines Kollektivs gegenüber einer andersgearteten Gegenwart begreifen, so als lege die Differenz gegenüber der Vergangenheit offen, wer man heute ist; die Bewohner*innen oder Benutzer*innen eines anthropologischen Ortes ›machen‹ hingegen nicht Geschichte, sie ›leben‹ in ihr und befinden sich in einem als Kontinuum verstandenen Verhältnis zur Geschichte.¹²¹

Wie steht nun das *terrain vague* zu diesem sehr starken, ethnologischen Begriff von Örtlichkeit? Um diese Frage zu beantworten, muss jedoch noch auf eine Schwierigkeit hingewiesen werden. Denn obwohl der Begriff des anthropologischen Ortes gegenüber dem alltäglichen Ortsbegriff so spezifisch ist, dass er anspruchsvolle Bedingungen an seine Erfüllung stellt, ist er in Bezug auf seinen Skopus, also auf die Größe seines Wirkungsbereichs, auffallend unspezifisch. Während manche anthropologische Orte Identitäten stiften, die einem ganzen Kollektiv gelten, und eine Ordnung instituieren, die das gesamte gesellschaftliche Leben prägt, wie bestimmte Heiligtümer, Tempel, Pilgerorte und Orakel, beschränken sich andere auf das Leben einer Familie oder gar nur einer Einzelperson. Dagegen kann jedoch eingewendet werden, dass etwa der Geburtsort eines Individuums auch nur deshalb so entscheidend für seine Identität ist, weil er von seinem sozialen Umfeld in seiner Bedeutung ›gelesen‹ werden kann und deshalb rückwirkend doch zu einem im wahrsten Sinne des Wortes gesellschaftlichen Topos wird.

Vergleichen wir nun also mit dem *terrain vague*.¹²² Fälle, in denen ein solches zu einem identitätsstiftenden Ort wird, sind in der Literatur keine Seltenheit. Da gibt es Kinder- und Jugendbanden, die sich einen solchen Ort aneignen, ihn besetzen, sich emotional an ihn binden und sich darüber als frei und kreativ erfahren; sie machen ihn zu einem ihnen gehörenden Terrain gegenüber dem Terrain der Erwachsenen, von denen sie sich zur eigenen Identitätsbildung abgrenzen. Das *terrain vague* ist aber selten ein echter öffentlicher Ort oder eine echte Institution in dem Sinne, dass es das gesellschaftliche Leben in transparenter und definierter Weise strukturieren würde. Zumeist ist es vielmehr so etwas wie ein ganz privater anthropolo-

121 Augé bezieht sich hier auf Pierre Nora: *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard 1984.

122 Siehe hierzu Jacqueline Maria Broich: »Non-lieu und *terrain vague*«, auf: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Non-lieu%20und%20Terrain%20vague.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

gischer Ort, der für das Selbst- und Weltverhältnis einer einzelnen Person oder einer kleinen Gruppe durchaus von entscheidender Bedeutung sein kann. Denken wir zum Beispiel an die Protagonistin von Marie Chaix' *L'âge du tendre*, die ihre glückliche Kindheit mit dem *terrain vague* geradezu gleichsetzt und den plötzlichen Einfall der Erwachsenenwelt in Form von moralischen Normen, die sich auf Körper und Sexualität beziehen, zeitgleich mit der ›Vertreibung‹ vom *terrain vague* erlebt.¹²³ Relational ist das *terrain vague* jedoch zweifellos. Seine wesentlichen Eigenschaften sind bisher auf allen Untersuchungsebenen stets im Verhältnis zum umgebenden urbanen Raum zu Tage getreten. Deshalb jedoch, weil es als extraterritorial, als ein topologisches Außen beschrieben wurde. Es handelt sich also nicht wie beim anthropologischen Ort im Sinne Augés um einen integralen Raumpunkt innerhalb einer Konfiguration, der funktional über sein strukturelles Verhältnis zu den anderen Orten bestimmt ist (à la ›hier die Notdurft, dort die Vorräte‹), sondern um einen gerade deshalb unbestimmten Ort, weil es aus dieser Konfiguration herausfällt bzw. negativ zu den Funktionen der Konfiguration im Ganzen und ihrer Orte im Einzelnen bestimmt ist. Dass das *terrain vague* in vielen Fällen dennoch ein Ort ist, der in höchstem Maße Begegnungen und soziale Relationen außerhalb dominierender Vergesellschaftungsformen ermöglicht, beweisen die vielen jungen Liebenden, die sich in der Literatur dort treffen, die Kinder unterschiedlicher sozialer Herkunft, die sich dort – etwa bei Jacques Tati – zusammentun, und die unterschiedlichen subkulturellen Gruppen, die dort ihre Gemeinschaft pflegen. Und dennoch: Es hat nicht diesen stabilen und offiziellen Charakter, der anthropologischen Orten eigentlich eigen ist. Auch die Frage, ob ein *terrain vague* im Sinne Augés historisch ist, lässt sich nicht mit aller Eindeutigkeit beantworten. Einerseits ist das *terrain vague* sicherlich das Gegenteil eines Erinnerungsortes, eines *lieu de mémoire*, weil hier die Geschichte nicht wie im Fall eines Denk-, Grab- oder Mahnmals aktiv, offiziell und öffentlich inszeniert und interpretiert wird (auch wenn zumindest der Begriff des *terrain vague* zeitweilig den Charakter eines sprachlichen Erinnerungsortes annimmt, der für eine nostalgische Sicht auf ein modernes Paris steht, welches einer spätmodernen Umgestaltung der Stadt weichen muss).¹²⁴ Es ist nämlich gerade nicht ein musealisiertes und konserviertes, sondern ein ›wildes‹ und ›lebendiges‹, sich in unvorhergesehener Weise veränderndes Produkt der Geschichte. Andererseits jedoch ist es stets mit deren Diskontinuitäten, Trans-

123 Vgl. Marie Chaix: *L'âge du tendre*, Paris: Seuil 1979, S. 30 u. 37–41.

124 Vgl. Bernard Marchand: *Paris, histoire d'une ville (XIX^e–XX^e siècle)*, Paris: Seuil 1993.

formationen und Brüchen und somit immer zugleich mit dem Verlust von Geschichte und der nahenden Ankunft eines noch nicht bekannten Zukünftigen verbunden. Und so folgere ich, dass das *terrain vague* trotz bestimmter Affinitäten den Begriff des anthropologischen Ortes nicht zu erfüllen vermag. Aber ist es deshalb gleich schon ein Nicht-Ort?

2.5.2 Gegenmoment zur Homogenisierung

Nicht-Orte sind für Marc Augé die materielle Chiffre dessen, was er die Übermoderne nennt, welche sich durch die zuvor bereits thematisierte Überfülle von Raum, Zeit und Sinn kennzeichnet.¹²⁵ Im Konkreten bezieht sich der Begriff der Nicht-Orte auf so gesichtslose wie austauschbare, monofunktionale Orte, die unsere heutige Lebenswelt in immer stärkerem Maße prägen: Konsumzonen wie Einkaufszentren, Supermärkte und Freizeitparks; Verkehrsmittel und Verkehrswege wie Flugzeuge, Züge und Autobahnen; Wartebereiche, wie sie an Bahnhöfen, Flughäfen und Autobahnraststätten existieren; Hotels und Motels; sowie auch Kommunikationsmedien wie Funk- und Kabelnetze. Sie alle haben gemein, bloße Durchgangsbereiche zu sein, in denen sich niemand für längere Zeit aufhält und in denen nur wenig soziale Interaktion stattfindet.¹²⁶ Aus diesem Grund spricht ihnen Augé die zentralen Eigenschaften eines anthropologischen Ortes ab: Nicht-Orte stiften keine Identitäten, stellen keine gesellschaftlichen Relationen her und sind nicht mit der Geschichte verwoben. Über diese dreifache Negation hinaus, charakterisiert Augé die Nicht-Orte zudem in positiver Weise. Als Orte des Transits und der oftmals stillen Zirkulation, welche die Beziehungen der Individuen zueinander und zum Nicht-Ort selbst ganz auf einen ihn definierenden Zweck hin ausrichten, erzeugen sie eine spezifisch moderne Einsamkeitserfahrung, die verbunden ist mit einer bestimmten Art der Ähnlichkeit und Anonymität. Denn die provisorische und kulturell unabhängige Identität, die der Nicht-Ort allen eintretenden Individuen im Sinne einer Egalisierung gleichermaßen verleiht, nämlich die vorübergehend autorisierter Nutzer*innen als Kund*innen, Konsument*innen oder Passagier*innen, ersetzt jede Form von persönlicher Identität. Dies geschieht zudem in einem an Nutzungsmodalitäten gebundenen Vertragsverhältnis, das durch Ausweise, Fahr- und Kreditkarten bescheinigt wird und den impliziten Imperativ

125 Siehe im Folgenden Augé, *Non-lieux*, S. 97–144 sowie erneut den von mir verfassten Glossarbeitrag auf unserer Webseite: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Non-lieu%20und%20Terrain%20vague.pdf> [Zugriff am 27.12.20].

126 Das Internet in heutiger Form müsste an dieser Stelle ausgeklammert werden.

enthält, dass das Individuum den Ort nur dann betreten darf, wenn es genau das tut, wozu dieser bestimmt ist bzw. was er das Individuum zu tun bestimmt. Kommuniziert wird diese Aufforderung typischerweise in einer Form unpersönlicher Kommunikation, bei der sich technische Instanzen wie Textschilder oder Anzeigetafeln sowie automatische Durchsagen unterschiedslos an die Nutzer*innen richten und die Zirkulationsbedingungen angeben. Aufgrund seiner entindividualisierenden Wirkung und seiner Unfähigkeit, eine funktionierende, organische Gemeinschaft zu stiften, sieht Augé den Nicht-Ort auch als das genaue Gegenteil der Utopie an.

Die Vermehrung der Nicht-Orte geht nicht zuletzt auch mit den maßgeblichen Veränderungen der städtischen Lebenswelt im 20. Jahrhundert einher. Insbesondere in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wirkt die funktionale Trennung und Homogenisierung des urbanen Raums so stark, dass die traditionelle europäische Stadt und ihre urbane Lebensweise gänzlich zu verschwinden droht.¹²⁷ Das Stadtzentrum verwandelt sich in eine von Konsumzonen und Büroflächen geprägte City mit musealisierten historischen Attraktionen, die lediglich noch die touristische Kulisse einer historischen Stadt bilden, die Wohnnutzung drängt ins Umland oder wird dorthin gedrängt, am Stadtrand siedeln sich riesige Einkaufszentren, Dienstleistungstädte und Freizeitparks mit ständig wachsendem Einzugsbereich an, und überall werden die Stadtautobahnen ausgebaut. Dieses Bild der ›Nicht-Stadt‹ ist jedoch nicht erst seit Augés Kritik der Übermoderne beklagt worden. Bereits im Jahr 1976 deutet Lefebvre, wie wir gesehen haben, diesen von ihm als *espace abstrait* bezeichneten Raum der allgemeinen Homogenisierung als Ausdruck und Instrument spätkapitalistischer Produktionsformen und Machtverhältnisse. Und auch der kanadische Geograf Edward Relph widmet sich im Jahr 1976 dem Phänomen, das er als ›Ortlosigkeit‹, als *placelessness* bezeichnet und dokumentiert bereits zwei Jahrzehnte vor Augé den zunehmenden Verlust von im anthropologischen Sinne ›orthaften‹ Orten.¹²⁸ Sichtbar ist dieser Verlust für ihn in der Gleichförmigkeit der nach Schema F errichteten Vorstädte in modernen Gesellschaften (die er *subtopia* nennt), in der Vermehrung von Konsumorten, von kitschigen Freizeitparks (er spricht in dem Fall von *disneyfication*) und von künstlichen Erinnerungsorten (was er als *museumisation* bezeichnet). Mit Blick auf übergroße Verkehrsinfra-

127 Es ist bereits der ›Tod der Stadt‹ ausgerufen worden; siehe Françoise Choay: »Le règne de l'urbain et la mort de la ville«, in: Jean Dethier/Alain Guiheux (Hrsg.): *La Ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Paris: Centre Pompidou 1994, S. 26–35.

128 Siehe im Folgenden Relph, *Place and Placelessness*, S. 79–121.

strukturen wie mehrspurige und mehrstöckige Autobahnen beklagt er zudem das Fehlen menschlicher Maßstäbe, welches einen Verlust von erlebbarer Ordnung und Orientierung zur Folge hat. Alles in allem bedeutet für ihn Ortlosigkeit die Dominanz nicht individueller, nicht authentischer Orte, zu denen die Menschen nur schwer persönliche, bedeutungsvolle, existenzielle Beziehungen im Sinne eines anthropologischen Ortes knüpfen können, aber auch ein verändertes Verhältnis der Menschen zu den Orten, das sich in einem nicht-authentischen Erleben und vor allem Erbauen von Orten zeigt. Ursachen hierfür sind für ihn die wirtschaftliche Serialisierung und Globalisierung, der Massenkonsum und der Massengeschmack, der durch die Massenmedien propagiert wird, die politische Zentralisierung, welche eine Normierung architektonischer Formen mit sich bringt sowie insbesondere eine allgemeine, technizistische, nicht-humanistische Planungs- und Baupraxis, die weniger von den Bedürfnissen der Menschen als vielmehr von der scheinbaren Notwendigkeit von Effizienz und Rationalisierung im Namen des *big business* ausgeht. Wenn also Rem Koolhaas im Jahr 1995 über die heutige ›Stadt ohne Eigenschaften‹, die *generic city* lakonisch schreibt,

3.3 The Generic City is fractal, an endless repetition of the same simple structure module. [...] 3.4 Golf courses are all that is left of otherness. [...] 6.1 The roads are only for cars. [...] 6.3 The street is dead. [...] 9.1 There is always a quarter called Lipservice [= *Lippenbekenntnis*], where a minimum of the past is conserved. [...] 9.2 The Generic City had a past, once. [...] 10.2 The only activity is shopping¹²⁹

dann formuliert er in der Tonart einer bereits sehr traditionsreichen Städtebaukritik, die alle Formen der Entfremdung des Städters vom urbanen Raum durchdekliniert hat.

Kommen wir vor diesem Hintergrund wieder auf das *terrain vague* zurück, dessen Verhältnis zum Nicht-Ort, im Gegensatz zum anthropologischen Ort, sehr eindeutig bestimmt werden kann. Sind alle Nicht-Orte und Phänomene der ›Nicht-Stadt‹ von einer ausgeprägten Uniformität, einer funktionalen Überdeterminiertheit und einer durchrationalisierten Planung geprägt, gilt für das *terrain vague* bekanntlich das genaue Gegenteil. Aufgrund seines Mangels an einem offensichtlichen und offiziellen ›Wozu‹ fällt es nicht nur aus dem Gebrauchs- und Bedeutungskontext des übrigen urba-

129 Koolhaas, »Generic city«, S. 1242–1260. Allerdings stellt Koolhaas eingangs auch polemisch die Frage, ob die Insistenz auf Identität, Geschichte und Zentralität nicht doch auch eine ›Mausefalle‹ ist, welche die traditionelle Stadt unfrei und unbeweglich macht, und schlussendlich destruktiv wirkt.

nen Raums heraus. Was dieser Mangel zudem wesentlich bewirkt, ist, dass dieses ›Wozu‹ des Ortes der freien Entscheidung des Individuums entspringt, das nicht etwa durch inhärente Nutzungsbestimmungen vertraglich an den Ort gebunden ist. Die fehlende Bestimmung ermöglicht und bedingt insofern eine individuelle Annäherung an den Ort und eine freie, individuelle und fluktuierende Bedeutungszuweisung. Und natürlich muss die personale Identität der Nutzer*innen dabei weder ersetzt werden noch anonym oder provisorisch bleiben – er oder sie kann sie stattdessen selbst erfinden und das *terrain vague* als Flaneur*in, Streuner*in, Entdecker*in, Sammler*in, Künstler*in, Aktivist*in oder wie auch immer begehen. Doch genauso wenig, wie das *terrain vague* eine vorübergehende Nutzeridentität aufzwingt, stiftet es, von sich aus eine stabile gesellschaftliche, kulturelle Identität. Es ist also weder Nicht-Ort noch anthropologischer Ort. Wenn ich nun den Anspruch des Ortsbegriffs herunterschraube und Relph darin folge, auch individuelle Subjekt-Ort-Beziehungen zum Kriterium der Orthaftigkeit zu machen, sodass weniger gegebene, stabile symbolische gesellschaftliche Ordnungen und eher dynamische, individuelle oder kollektive Prozesse des *place making* entscheidend sind, dann erscheint das *terrain vague* als eine Art *tabula rasa*, welche eine praktische, symbolische oder imaginative Aneignung geradezu herausfordert und ein in höchstem Maße ›orthaftes‹ Potential in sich trägt. Denn dadurch wird Relph zufolge eine beliebige Raumstelle überhaupt erst zum Ort: durch ein In-Beziehung-Stehen mit dem Ort, das darin bestehen kann, dass er als bedeutsam für das Leben des Einzelnen oder einer Gruppe erfahren wird oder dass ihm bewusst Sinn zugeschrieben wird (was sich nicht ausschließt)¹³⁰: Im unspezifischen Raum eines Waldes gibt es diesen einen Baum, also diesen einen Ort, an dem ich den ersten Kuss erhalten, meine Katze begraben, meine Sterblichkeit erkannt habe oder erleuchtet wurde. Relph unterscheidet dabei ein ganzes Spektrum von Subjekt-Ort-Beziehungen, die sich in ihrem Grad an Verbindung mit einem Ort zwischen den Polen einer existentiellen *insideness* (zum Beispiel gegenüber dem Ort, den man sein ›Zuhause‹ nennt) und einer existentiellen *outside-*

130 Auch wenn neuere Autor*innen Relphs Theorie, die stark auf Heideggers Phänomenologie aufbaut, mit dem Vorwurf konfrontieren, essentialistisch zu sein, bleibt dieser Punkt unstrittig. So schreibt auch Tim Cresswell: »What makes them all places and not simply a room, a garden, a town, a world city, a new nation and an inhabited planet? One answer is that they are all spaces which people have made meaningful. They are all spaces people are attached to in one way or another. This is the most straightforward and common definition of place – a meaningful location«; Tim Cresswell: *Place. A short introduction*, Malden: Blackwell 2004, S. 7.

ness (im Fall eines Ortes, demgegenüber man sich gänzlich fremd oder entfremdet fühlt). Die Formen von *insideness*, die man nun sowohl aus literarischen Beispielen sowie aus Fallberichten verschiedener Urbanisten kennt, die von Gruppen handeln, die aus einem *terrain vague* ein regelrechtes Zuhause und Refugium gemacht haben, zeugen davon, dass ein *terrain vague* gegenüber der zunehmend von Nicht-Orten geprägten Stadt mithin zum letzten verbleibenden wirklichen ›Ort‹ werden oder gemacht werden kann.

2.5.3 Sakrale Transgressionen

So mannigfaltig und individuell diese intimen wie bedeutungsvollen Subjekt-Ort-Beziehungen auch sein können, ergeben sich aus dem Status des *terrain vague* als eines unbestimmten Zwischenraums doch immer wieder auch in spontaner und ungeplanter Weise inoffizielle Funktionen, die durchaus mit einer Reihe von Funktionen ›offizieller‹ anthropologischer Orte vergleichbar sind. Dies gilt insbesondere für Funktionen, die mit verschiedenen Formen der Transgression verbunden sind. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal eine bestimmte Darstellungsweise aus der Literatur und dem Film: Dort sind es vor allem Jugendliche, die auf dem *terrain vague* erste Erfahrungen machen, die mit dem Erwachsenwerden verbunden sind: erste erotische Erfahrungen, der erste Konsum von Zigaretten und Alkohol, erste kriminelle Handlungen. Oder denken wir an Marcel Carnés TERRAIN VAGUE, wo eine Jugendbande aus der Vorstadt in einer brachliegenden Fabrikhalle diverse Rituale wie Mutproben und Blutsbrüderschaften vollziehen. In solchen Fällen lässt sich mit Arnold van Gennep von sogenannten Übergangsriten sprechen, welche in quasi allen menschlichen Gesellschaften der Welt seit jeher zu finden sind und die Funktion haben, den Übergang eines Individuums von einer Gruppe in eine andere, von einer sozialen Situation in die andere oder von einem Zustand in einen anderen durch zeremonielle Sequenzen zu begleiten und abzusichern.¹³¹ Van Gennep unterscheidet für die zahlreichen Übergänge, die das körperliche wie kulturelle Leben notwendig macht, drei Typen entsprechender Riten: Trennungsriten begleiten die Ablösung eines Individuums von einer Gruppe, so etwa bei der Bestattung. Umwandlungsriten markieren eine Zwischenphase zwischen zwei körperlichen und sozialen Phasen, wie die Verlobung oder die Schwangerschaft. Angliederungsriten dienen der Integration von Individuen in eine andere Gruppe oder einen anderen Status, so wie dies durch die

131 Siehe Arnold van Gennep: *Übergangsriten* (1909, *Les rites de passage*), Frankfurt a. M./New York: Campus 1999.

Hochzeit geschieht.¹³² All diesen rituell vollzogenen Übergängen liegt eine nicht nur metaphorische, sondern auch tatsächlich räumliche Vorstellung der Überschreitung einer Grenze zugrunde, die im Vollzug der Riten ganz konkret realisiert werden kann – etwa wenn der Leichnam von einer Welt in die andere bewegt wird oder die Subjekte der Riten eine räumliche Schwelle zu überschreiten haben. Insofern bedarf es häufig eines speziellen Ortes, der als eine solche Schwelle fungiert und aufgrund seines Daseins als Schwelle selbst nicht Teil der Welten ist, zwischen denen er vermittelt. Bei Foucault sind diese Schwellenorte identisch mit den von ihm so bezeichneten Krisenheterotopien, von denen bereits die Rede war, also mit aus dem gewöhnlichen und alltäglichen gesellschaftlichen Raum herausgenommenen besonderen Räumen, in denen das Subjekt den Übergang vollziehen kann, bevor es wieder in die gegebene Ordnung eingegliedert wird. Wenn Foucault in Bezug auf diesen Typ der Heterotopie auch von ›heiligen‹ oder ›verbotenen‹ Orten spricht, knüpft er direkt an van Gennep an, der zeigt, dass die Vorstellung eines räumlichen Übergangs immer auch von magisch-religiösen Vorstellungen überlagert ist, welche auch in säkularisierten Gesellschaften fortwirken und die Grenzüberschreitung zu einem sakralen Ereignis machen. Den heterotopen, weil außerhalb des ›normalen‹ Raums gelegenen, Schwellenort bezeichnet er insofern auch als eine »neutrale Zone« bzw. als ein »Niemandland«, das gleich aus zwei Gründen sakral grundiert ist: zum einen, weil es ein spezieller, exklusiver Raum ist, der er sich qualitativ vom restlichen Raum unterscheidet und die Verbindung zwischen zwei voneinander getrennten Welten herstellt; zum anderen, weil derjenige, »der sich von der einen Sphäre in die andere begibt, sich eine Zeitlang sowohl räumlich als auch magisch-religiös in einer besonderen Situation [befindet]: er schwebt zwischen zwei Welten.«¹³³

Sicher, das *terrain vague* ist keine Krisenheterotopie und auch kein Schwellenort in Foucaults oder van Genneps Sinne, da es nicht als ein solcher Ort zu diesem Zweck von der Gesellschaft geschaffen wurde. Und doch: Als ein Zwischenraum zwischen dem Öffentlichen und Privaten, dem Legalen und Illegalen, dem Natürlichen und dem Anthropogenen, als ein Schwellenort zwischen einer vergangenen und einer künftigen Nutzung sowie als ein Ort, der allgemein aus den physischen, ökonomischen, politischen und sozialen Strukturen der Stadt herauszufallen scheint, kann es mitunter mehr Anlass dazu bieten, es als einen ›neutralen Ort zwischen den Welten‹ wahrzunehmen, als irgendeine offizielle zeremonielle Stätte. Und so

132 Ebd., S. 20–23.

133 Ebd., S. 27–28.

verwundert es weder, wenn Heranwachsende auf einem *terrain vague* in Wirklichkeit bestimmte Grenzüberschreitungen auf dem Weg zum Erwachsenenalter vollziehen, noch wenn Émile Zola das *terrain vague* in *La Fortune des Rougon* als einen Übergangs- und Schwellenort *par excellence* inszeniert: Ein ehemaliger Friedhof wird zum Schauplatz einer jungen Liebe sowie von Abschied und von Tod.

Das *terrain vague* lässt sich aber auch von einem anderen Verständnis der Transgression her als ein sakraler Ort deuten. Nämlich dann, wenn wir Michel Leiris und seiner biografisch geprägten Untersuchung des Sakralen im Alltag folgen.¹³⁴ Dabei geht es ihm weniger um offizielle, kulturelle Rituale, die man in verschiedenen Gesellschaften der Welt beschreiben und analysieren kann als vielmehr um Surrogate des Sakralen in einer säkularisierten Welt, die besonders aus der Sicht des Kindes und in ganz individueller Weise in Form bestimmter Orte, Dinge oder Wörter auftreten können, welchen etwas anhängt, das sie wie aus einer andersgearteten Welt erscheinen lässt: Sie sind mit geheimen Bedeutungen versehen, können uns ängstigen und faszinieren und sind oftmals mit Tabus belegt.¹³⁵ Zu den von Leiris aus seiner kindlichen Perspektive als sakral gedeuteten Orten, auf die ich mich an dieser Stelle beschränken möchte, gehören etwa das elterliche Schlafzimmer als Bereich unantastbarer Autorität oder ganz im Gegensatz dazu das WC als Bereich des Heimlichen und Konspirativen, in den er sich mit seinem älteren Bruder regelmäßig zurückzog, um sich mysteriöse Geschichten zu erzählen und die kühnsten Fantasien auszutauschen. Neben Orten aus dem eigenen häuslichen und familiären Bereich, berichtet Leiris aber auch von Orten im Freien, so etwa von einem zwischen den Pariser Festungsanlagen und der Rennbahn von Auteuil gelegenen, verbuschten »Niemandland«, das einen »unscharf definierten Bereich« und zugleich in Opposition zur bürgerlichen Welt eine Zone »seltsame[r] Begegnungen«

134 Siehe Michel Leiris: »Le sacré dans la vie quotidienne« (1938), in: *La règle du jeu*, hrsg. v. Denis Hollier, Paris: Gallimard 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1110–1118 (dt. »Das Sakrale im Alltag« (1938), in: Denis Hollier (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937–1939*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 98–111.

135 Unübersehbar sind Bezüge zu Sigmund Freuds Schriften *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in: S. F.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: Fischer 1969 ff., Bd. 9, sowie »Das Unheimliche«, in: ebd., Bd. 12, S. 227–278. Der Mitbegründer des *Collège de Sociologie* Roger Caillois veröffentlichte seine eigenen Arbeiten zur Doppelgesichtigkeit des Heiligen als das abstoßende, verbotene und gefährliche *tremens* und das zugleich anziehende *fascinans* ein Jahr nach Leiris' Vortrag; siehe Roger Caillois: *L'homme et le sacré*, Paris: Leroux 1939.

und »mythische[r] Abenteuer« bildet, die »gleich nach dem Verlassen der geordneten Welt« beginnt und von »Unholden« und »Sittenstrolchen« heimgesucht wird, weshalb die Kinder stets davor gewarnt wurden.¹³⁶ Als ein »außerordentliches, ungewöhnlich stark tabuisiertes Milieu, ein vom Übernatürlichen und Sakralen tief durchdrungener Bereich, so ganz verschieden von den öffentlichen Anlagen, in denen alles vorbedacht, geordnet, mit dem Rechen durchgekämmt ist«, gründet die Sakralität dieses Ortes nicht wie bei van Gennep in der Transgression eines ritualisierten Übergangs von einem Zustand in einen anderen, welcher Teil des »offiziellen« kulturellen Lebens einer Gesellschaft ist, sondern durch die ganz und gar »nicht offizielle«, »unanständige« Transgression bürgerlicher Moral im Zeichen der Erotik und des Exzesses. Dem kommt entgegen, dass beides – die Erotik und der Exzess – ebenso ritualisierte Formen kennen, die unter kontrollierten Bedingungen seit jeher zum Grundrepertoire von religiösen Praktiken verschiedener Herkunft gehören. Und so haftet Orten wie dem von Leiris beschriebenen Niemandsland im Kontrast zu einer Gesellschaft, die sich zunehmend säkularisiert, gleichzeitig aber an religiös motivierten Moralvorstellungen im Ge-

136 Leiris, »Das Sakrale im Alltag«, S. 102–103. Hier nun die Passage im Original: »Pour ce qui concerne les lieux de plein air, j'en retrouve deux qui me paraissent, avec le recul du temps et les notions que j'ai acquises depuis, avoir imprégnés, pour l'enfant par ailleurs pieux que j'étais, d'un caractère sacré: l'espace de brousse, de *no man's land*, qui s'étendait entre la zone des fortifications et le champ de courses d'Auteuil, ainsi que cet hippodrome lui-même. Lorsque notre mère ou notre sœur aînée nous emmenait promener tantôt au bois de Boulogne tantôt dans le jardin public attenant aux serres de la Ville de Paris, il nous arrivait souvent de traverser cet espace mal qualifié (opposé au monde bourgeois des maisons, comme au village – pour ceux qui appartiennent aux sociétés dites »sauvages« – peut s'opposer la brousse, c'est-à-dire le monde vague, et propre à toutes les aventures mythique et étrange rencontre, qui commence sitôt quitté le monde dûment repéré que constitue le village), cette »zone« effectivement hantée par les escarpes. L'on nous mettait alors en garde, s'il nous advenait de nous y arrêter pour jouer, contre les inconnus (en fait, je m'en rends compte aujourd'hui: les satyres) qui auraient pu, sous des prétextes fallacieux, essayer de nous entraîner vers les fourrés. Milieu à part, exceptionnellement taboué, zone lourdement touchée par le sumaturel et le sacré, si différent des jardins publics, où tout était prévu, ordonné, ratissé, et que les écriteaux interdisant de fouler l'herbe des pelouses, bien que signes de tabou, ne pouvaient douer que d'un sacré bien refroidi!«; Michel Leiris: »Le sacré dans la vie quotidienne« (1938), in: M. L.: *La règle du jeu*, hrsg. v. Denis Hollier, Paris: Gallimard 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1113.

wand der bürgerlichen Ordnung festhält, etwas Sakrales an, das archaisch und heidnisch erscheint und umso stärker wirkt, je mehr es von der bürgerlichen Gesellschaft zurückgedrängt wird.

Als ein in genau diesem Sinne ›heidnisch‹ heiliger Ort des unkontrollierten Exzesses begegnet uns das *terrain vague* natürlich nicht nur bei Leiris. Aus der Gegenwart berichtet beispielsweise Gil Doron von regelmäßig auf solchen Flächen stattfindenden Transgressionen, seien es Partys mit sich auf LSD oder Ecstasy in Trance tanzenden Technofans oder Gruppen unterschiedlicher sexueller Orientierung und Vorlieben, die abgelegene Brachflächen als Ort hemmungsloser erotischer Aktivität nutzen. Als solcher wird das *terrain vague* im Übrigen bereits 1885 von Émile Zola in *Germinal* inszeniert, einem Roman über das proletarische Bergarbeitermilieu und seinen politischen Kampf. Dort erfahren wir von einer Brachfläche, auf der ausranzierte Artefakte der industriellen Produktion von der entfesselten Kraft der Natur überwuchert und der der ungehemmten Liebe zweckentfremdet werden:

C'était le rendez-vous commun, le coin écarté et désert, où les herscheuses venaient faire leur premier enfant, quand elles n'osaient se risquer sur le carin. Les palissades rompues ouvraient à chacun l'ancien carreau, changé en un terrain vague, obstrué par les débris de deux hangars qui s'étaient écroulés, et par les carcasses des grands chevalets restés debout. Des berlines hors d'usage traînaient, d'anciens bois à moitié pourris entassaient des meules; tandis qu'une végétation drue reconquerrait ce coin de terre, s'étalait en herbe épaisse, jaillissait en jeunes arbres déjà forts. Aussi chaque fille s'y trouvait-elle chez elle, il y avait des trous perdus pour toutes, les galants les culbutaient sur les poutres, derrière les bois, dans les berlines. On se logeait quand même, coudes à coudes, sans s'occuper des voisins. Et il semblait que ce fût, autour de la machine éteinte, près de ce puits las de dégorger de la houille, une revanche de la création, le libre amour qui, sous le coup de fouet de l'instinct, plantait des enfants dans les ventres de ces filles, à peine femmes.¹³⁷

137 Émile Zola: »Germinal« (1885), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3 (2. Teil, Kap. 4), S. 1239–1240. Und hier in deutscher Übersetzung: »Das war der Ort für das allgemeine Stelldichein. Ein öder, abgelegener Winkel, wo sich die Schlepperinnen, wenn sie es nicht auf dem Schuppendach wagten, ihr erstes Kind machen ließen. [...] Außer Gebrauch gesetzte Karren standen umher, und altes, halbverfaultes Grubenholz war zu Stapeln aufgeschichtet. Üppiger Pflanzenwuchs hatte diesen Fleck Erde zurückerobert. [...] So war jedes junge Mädchen hier zu Hause. Für alle fanden sich versteckte Ecken. Ihre Liebhaber legten sie um auf den Balken, hinter den Holzstapeln, in den Karren. Sie richteten sich ein, wie sie konnten, dicht bei dicht, ohne sich um die Nachbarn zu kümmern. Es schien, als sei dies Treiben rings um die erloschene Maschine, um diesen Schacht, der es müde geworden war, Kohle zu

Gegenüber dem bürgerlichen, städtischen Raum, dessen Bestreben zur Kontrolle und Reglementierung sich sowohl auf die materielle, architektonische Ordnung als auch auf das Verhalten der Individuen im öffentlichen Raum richtet, nimmt sich ein solches *terrain vague* wie ein Ort aus, der radikal mit den geltenden Normen bricht. Dabei kennt die Gesellschaft durchaus auch Orte, die bewusst zum Zweck der moralischen Transgression in einem bestimmten Rahmen geschaffen werden und darin ihre gesellschaftliche Funktion haben. Auch sie bilden bei Foucault einen Subtyp der Heterotopien, und zwar den der Illusionsheterotopien. Sie sind nicht dadurch ›andere‹ Räume, dass sie eine gegebene Ordnung verdichten wie die universalisierenden Heterotopien oder die Mängel einer gegebenen Ordnung ausgleichen und überbieten, so wie es die Kompensationsheterotopien tun, sondern dadurch, dass sie die Ordnung in Bezug auf bestimmte Elemente – insbesondere der normativen Moral – bewusst außer Kraft setzen oder gar ins Gegenteil verkehren.¹³⁸ Orte wie das Freudenhaus, aber auch der Swinger-Club, der FKK-Strand, die Sauna oder die Spielhölle, schaffen die Illusion einer ›anderen‹ Wirklichkeit, in der andere Regeln gelten und eigentlich als unmoralisch Geltendes zur Norm wird. Und wieder muss meine Schlussfolgerung lauten: Das *terrain vague* kann nicht zur Kategorie der Illusionsheterotopien gezählt werden, weil es nicht im Sinne der eben genannten Beispiele eine gesellschaftliche, intentional geschaffene Institution mit einer genau festgelegten, transparenten Transgressionsfunktion innerhalb eines klar definierten Rahmens ist. Und doch gehört es wesentlich zum *terrain vague* dazu, dass es ungeplant, informell und meist im Geheimen immer wieder solche Funktionen erfüllen kann (und nicht muss).

Die vom *terrain vague* geschaffene Illusion einer anderen, mit der geltenden Norm brechenden Ordnung lässt sich hauptsächlich auf den Eindruck zurückführen, es handle sich um eine machtfreie, anarchische Zone, welcher in vielen Fällen allein dadurch gestützt wird, dass, wie Edensor in Bezug auf Industriebrachen bemerkt hat, Nutzer*innen insbesondere abseitiger, versteckter und schwer zugänglicher *terrains vagues* oft unbehelligt von kontrollierenden Blicken von Passant*innen oder gar Polizist*innen agieren können. Von diesem Umstand dazu ermutigt, internalisierte soziale Regeln zu brechen, werden Hemmungen fallen gelassen, die im öffentlichen

speien, eine Vergeltung der Natur – die freie Liebe, die unter der Geißel des Triebs diesen kaum zu Weibern herangewachsenen Mädchen Kinder in den Bauch pflanzte.«; Émile Zola: *Germinal* (1885), übers. v. Johannes Schlaf, München: Winkler 1976, S. 175.

138 Vgl. Foucault, »Des espaces autres«, S. 756 ff.

Raum zum ›normalen‹ Verhalten gehören, sodass es in fast vorprogrammierter Weise zu ›Mikroexzessen‹ oder ›Mikrotransgressionen‹ kommt: Man pinkelt ins Gebüsch, fasst herumliegende Dinge an und macht sich die Hände schmutzig, man wirft sie durch die Luft oder macht sie kaputt, man lässt seinen Müll liegen oder lädt ihn sogar dort ab, man trifft sich zum Trinken, zum Kiffen, zum Sex oder zum Prügeln.

Man begegnet auf dem *terrain vague* also allerlei Verhaltensweisen, die im öffentlichen Raum nicht geduldet oder unterdrückt werden. Lefebvre schreibt über den *espace absolu*, er toleriere keinen Widerspruch und keine Differenz und unterdrücke daher jede Form von Gewalt.¹³⁹ Und auch Doron berichtet von offiziellen Planungsstrategien in Bezug auf öffentliche Räume, welche der Idee eines ›harmonischen‹ städtischen Raums folgen und dementsprechend darauf angelegt sind, alle als störend, unangemessen oder unanständig gewertete Verhaltensweisen zu verbannen.¹⁴⁰ In amerikanischen Städten ist *loitering*, das ›Herumlungern‹, vielerorts explizit verboten; in vielen europäischen Städten tobt ein Streit um den Genuss von Alkohol¹⁴¹ im öffentlichen Raum; selbst das Picknicken auf öffentlichen Plätzen wird teilweise geahndet, erst recht das Übernachten in Parks oder das Betteln auf Straßen. Viele dieser Regularien führen zu Verdrängungsprozessen, die zu Recht als diskriminierend gewertet und heftig kritisiert werden. Diejenigen

139 Lefebvre, *La production de l'espace*, S. 69.

140 Doron, »Dead Zones, Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression«, S. 221–222.

141 Man erinnere sich etwa an die Diskussion in Spanien über das Phänomen des *botellón*, ein Augmentativ zu *la botella* (dt. ›die Flasche‹) und von der Real Academia Española als »reunión al aire libre de jóvenes, ruidosa y generalmente nocturna, en la que se consumen en abundancia bebidas alcohólicas«, <http://dle.rae.es/?id=5yyclWX> [Zugriff am 27.12.2020], folglich als ›laute und in der Regel abendliche oder nächtliche Zusammenkunft von Jugendlichen unter freiem Himmel, bei der im Überfluss alkoholische Getränke aus großen Flaschen konsumiert werden‹ definiert. Es handelt sich um einen in den 1990er Jahren auf gekommenen Brauch junger Spanier*innen – in der Comunidad Valencia, Andalucía, Madrid, Castilla y León, El País Vasco und auf den Islas Canarias durch ein Gesetz (*la Ley antibotellón*) 2006 sogar verboten –, die sich zum gemeinsamen Feiern meist im öffentlichen Raum treffen, um den Auftakt des Abends oder des Wochenendes einzuläuten. Bei sogenannten *macrobotellones*, zu denen in sozialen Netzwerken eingeladen wird, kommen in den spanischen Metropolen, jedoch mittlerweile auch in anderen europäischen Städten, spontan Tausende Teilnehmer*innen zusammen, vgl. beispielsweise den Artikel »Unos 70.000 jóvenes sevillanos se congregan mediante SMS para celebrar la Fiesta de la Primavera«, elmundo.es, 20.03.2004, www.elmundo.es/elmundo/2004/03/20/sociedad/1079751674.html [Zugriff am 27.12.2020].

hingegen, die der Vorbeugung und Kontrolle von körperlicher und psychischer Gewalt und dem Schutz von Eigentum dienen, beruhen auf einem breiten gesellschaftlichen Konsens. Unabhängig aber von der Frage, wie weit staatliche Kontrolle gehen darf und wie sehr der öffentliche Raum reglementiert sein soll, was ich an dieser Stelle nicht vertiefen kann, bleibt die Tatsache bestehen, dass der städtische Raum, und dazu gehören in diesem Fall gleichermaßen architektonische Konfigurationen, technische Apparaturen sowie menschliche Instanzen, insgesamt als ein Dispositiv wirkt, welches sich direkt kontrollierend und disziplinierend auf das menschliche Verhalten richtet und dabei insbesondere auf die Unterdrückung bestimmter Verhaltensweisen abzielt. Und offensichtlich duldet der städtische Raum nur sehr wenige und nur stark reglementierte Ventile, über die ein sozialer oder moralischer ›Überdruck‹ entweichen darf oder könnte.

Insbesondere aus der Literatur über das Leben in der Pariser *zone* während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennen wir Schilderungen einer strukturellen Ungleichheit, die einen sozialen Druck ausübt, der sich – nicht selten auf *terrains vagues* – in nackter Gewalt Bahn bricht, sodass dort, wo Menschen ohnehin schon unwürdig leben, Abgründe menschlichen Daseins und menschlichen Verhaltens zu Tage treten. In bürgerlichen, ›zivilisierten‹ Häusern gibt es einen Ort für den Teil des vegetativen menschlichen Lebens, der aus dem wahrnehmbaren gesellschaftlichen Raum verbannt wird: der Abort. Etymologisch von einem ›abgelegenen‹ Ort abgeleitet, dient der Abort der unsichtbaren und geheimen Absonderung der von sozialen Tabus und Scham belegten Exkremete. Durch diese Aura des Verbotenen rückt das WC bei Leiris bzw. seinem kindlichen Alter Ego noch stärker in den Bereich des Heiligen, zumal das Loch, durch welches die Fäkalien in unbekannte Untiefen gezogen werden, »in direkter Verbindung mit den chthonischen Gottheiten« zu sehen ist, weshalb der Abort einer »Höhle« oder einer »Unterwelt« gleicht, »aus der man seine Inspiration bezieht, indem man mit den düstersten und unterirdischsten Mächten in Verbindung tritt«. ¹⁴²

Was, wenn nun das *terrain vague* eine ganz analoge Funktion dazu innerhalb der städtischen Welt erfüllte, ohne dass sie je von jemandem so geplant worden wäre? Es wäre insofern eine verkehrte Kompensationsheterotopie, als es nicht die Mängel einer Ordnung durch eine übersteigerte Ordnung ausgleiche, sondern dem durch eine überregulierte Ordnung Verdrängten, Beherrschten und Unterdrückten zum Ausbruch verhälfe. Es wäre dann ein urbaner ›Ab-Ort‹, ein Ort abseits des ordentlichen gesellschaftlichen

¹⁴² Vgl. Leiris, »Le sacré dans la vie quotidienne«, S. III3 sowie in der deutschen Übersetzung, S. 102.

Raums und abseits der gesellschaftlichen Vorstellung des Anständigen, der das Abgründige, Abartige, Abwegige und Absonderliche menschlicher Existenz sichtbar machen würde. Und das ließe sich ebenso psychologisch wie soziologisch lesen: Der Bezug zum Freudschen »Es« und die Metapher des *terrain vague* als die unbewusste, von Trieb und Affekt geleitete Struktur der Stadt drängen sich ja geradezu auf; und das *terrain vague* als Ort der Ausgrenzen wurde bereits ausführlich thematisiert.

Schließlich lässt sich eine wie auch immer geartete Sakralität des *terrain vague* aber auch in weniger abysmale und vom Motiv der Transgression geleitete Bereiche verfolgen. Dazu beziehe ich mich zunächst auf Bollnows Charakterisierung des heiligen Raums, in der er sich maßgeblich auf Mircea Eliade und Gerardus van der Leeuw bezieht.¹⁴³ Als allgemeine Struktur des heiligen Raums arbeitet Bollnow den qualitativen Bruch zwischen einem »heiligen, d. h. kraftgeladenen, bedeutungsvollen Raum«¹⁴⁴ und demgegenüber einem als profan und homogen erfahrenen Raum heraus. Zu diesem Bruch kommt es, weil sich »innerhalb des großen grenzenlosen Raums ein besonderer Bereich ausbildet, [...] der durch die Wirksamkeit des Numinosen ausgezeichnet ist«¹⁴⁵ und zur heiligen Stätte wird, weil sich, nun mit van der Leeuw gesprochen, »an ihm die Wirkung der Macht wiederholt oder vom Menschen wiederholt wird.«¹⁴⁶ Bollnow weist an dieser Stelle auch auf das lateinische Wort *templum* hin, welches ja sozusagen einen Archetypen des heiligen Raums bezeichnet und wörtlich das »Herausgeschnittene« bedeutet, was sich zunächst auf das Stück Himmel bezog, das für die Weissagungen aus dem Vogelflug ausgewählt wurde, und später auf das errichtete Gebäude des Tempels übertragen wurde, das zwischen der göttlichen und der menschlichen Welt steht und daher mit dem gewöhnlichen, profanen Raum bricht.¹⁴⁷

Neben den von Menschen erbauten heiligen Räumen gibt es selbstverständlich auch solche, die auf natürliche Weise entstanden sind. Doch wäh-

143 Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 139–148.

144 Bollnow zitiert hier aus Mircea Eliade: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1957, S. 13.

145 Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 142.

146 Gerardus van der Leeuw: *Phänomenologie der Religion* (1933), Tübingen: Mohr 1955, S. 446.

147 Ebd., S. 144. Bollnow zitiert an dieser Stelle auch Ernst Cassirer: »Die Heiligung beginnt damit, daß aus dem Ganzen des Raums ein bestimmtes Gebiet herausgelöst, von anderen Gebieten unterschieden und gewissermaßen religiös umfriedet und umhegt wird«; Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken*, Oxford: Cassirer 1954, S. 123.

rend der menschliche Akt des Bauens, sei es von Tempeln, aber im Grunde auch von Häusern und Städten, wie Bollnow ausführte, stets die Wiederholung des ursprünglichen göttlichen Schöpfungsaktes bedeutet, insofern der Mensch – worauf auch André Leroi-Gourhan hinwies – damit einen »Kosmos in einem Chaos« nach dem Abbild einer höheren Ordnung schafft¹⁴⁸, besitzen natürliche heilige Orte eine ganz andere Aura. Denn in ihnen zeichnet sich – zumindest für die Empfänglichen – ein Göttliches ganz ohne menschliches Zutun ab. Es ist sogar so, dass die Heiligkeit solcher Orte geradezu verbietet, dass sie vom Menschen verändert, überbaut oder gestört werden.



(Abb. 13)

Beim *terrain vague* hat man es nun mit einem Ort zu tun, der sich inmitten eines menschlichen Kosmos, in dem nichts ist, was nicht vom Menschen gewollt und gesteuert würde, inmitten eines Raums, der immer homogener und kontrollierter wird, wie ein aus dieser Struktur »herausgeschnittener« Bereich ausnimmt, in welchem Gestaltungsmächte wirksam sind, die sich dem menschlichen Willen und Zugriff entziehen, die radikal anders sind und sprichwörtlich tun, was sie wollen: das natürliche Werden von Verfall und Wachstum sowie der Zufall. Insofern bietet das *terrain vague* selbst, auch ohne Fälle von rituellen Übergängen und exzessiven Überschreitungen, genügend Anlass, es als einen geheiligten Bezirk zu erleben, der über die

¹⁴⁸ Bollnow, *Mensch und Raum*, S. 144. Bollnow verweist dabei auf verschiedene ethnologische Beispiele von Häusern, die nach einer kosmologischen Ordnung gebaut werden, sowie auf die mythologische Gründung Roms als ein Spiegel göttlicher Schöpfung und Ordnung.

menschliche Sphäre hinausweist. So ist es auch zu verstehen, dass ein diesen Eigenschaften des *terrain vague* gegenüber empfindsamer Stadtwanderer wie Jacques Réda dank der Abwesenheit menschlichen Treibens und Wirkens – welche umso stärker wirkt, als der Ort einst von Menschen genutzt und dann verlassen wurde – auf einer der wilden Natur überlassenen Brache den aus der modernen Welt – in der bekanntlich auch die Muße und das Seelische der ökonomischen Optimierung unterstellt ist – vertriebenen Göttern der Nutz- und Zwecklosigkeit begegnen kann. Bei dieser Begegnung kommen sich nicht zuletzt zwei ›Verweigerungen‹ entgegen, die den sakralen Charakter des *terrain vague* noch weiter herausstellen. Zum einen die Verweigerung vonseiten des sich sinnlich und geistig dem Anblick des *terrain vague* öffnenden Subjekts gegenüber der Zeit und dem Raum in der »kontemplativen Erstarrung«.¹⁴⁹ Zum anderen die Zeit des *terrain vague*, die weniger eine nicht beschleunigte als eine nicht beschleunigbare Zeit ist. Auf diesen Unterschied weist Byung-Chul Han hin, für den das Problem der modernen Zeitstruktur nicht allein in der allgemeinen Beschleunigung liegt, sondern in der Tatsache, dass immer mehr Zeitformen verschwinden, die nicht beschleunigbar sind.¹⁵⁰ Denn indem die Freizeit in der heutigen, neoliberalen, nach der Logik der Effizienz und des Kapitals funktionierenden Arbeitswelt zunehmend zur Arbeitszeit wird, wird auch sie beschleunigbar und ausbeutbar.¹⁵¹ Die Erholung ist damit nichts anderes als ein »Modus der Arbeit« selbst; sie dient der Regeneration der Arbeitskraft, weshalb sie nicht das »Andere der Arbeit« ist, sondern deren Erscheinung selbst. Der Arbeit ist sozusagen nichts mehr ›heilig‹. Denn tatsächlich ist die einzig ›andere‹ Zeit gegenüber der profanen Arbeitszeit die heilige Zeit. Es ist die Zeit des Rituals und des Festes, welches als solches nicht beschleunigbar ist und daher eine wirkliche Erfahrung von Dauer ermöglicht. Ich denke hier natürlich gleich an das *terrain vague* als rituellen Schwellenort und Ort des Festes im Sinne des Exzesses. Zur heiligen Zeit gehört aber auch eine kontrolllose, dahinvegetierende Zeit, wie sie nur außerhalb menschlicher Verwertungskreisläufe existiert. Und auch hierin zeigt sich, wie ich meine, die Verweigerung zeitlicher Beschleunigung durch das *terrain vague*, das sich ja gerade durch seine aktuelle ökonomische Nicht-Verwertung bzw. Nicht-Verwertbarkeit aus-

149 Siehe hierzu Leroi-Gourhan, *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, S. 231.

150 Siehe Byung-Chul Han: »Alles eilt. Wie wir die Zeit erleben«, in: *Die Zeit*, 25/13, www.zeit.de/2013/25/zeit-logik-effizienz-kapital-gabe [Zugriff am 27.12.2020].

151 Zu diesen Tendenzen der neuen Arbeitswelt siehe etwa den Dokumentarfilm *WORK HARD, PLAY HARD*, Carmen Losmann, Deutschland 2012.

zeichnet. Das *terrain vague* ist somit also nicht nur auf verschiedenen Wegen als ein heiliger Raum, sondern ebenso als eine heilige Zeit deutbar.

2.6 ÖKOLOGIE

In diversen Brachflächendiskursen steht der Befürchtung einer wirtschaftlichen Nutzlosigkeit städtischer ›Leerflächen‹ ihre Entdeckung als Naturraum kampfeslustig gegenüber. Renaturierungen und Revitalisierungen solcher Brachflächen sind derweil zu attraktiven Optionen geworden. Der Frage, was genau zwischen der Niederlegung vorheriger Nutzungen und einer gezielten Umnutzung passiert, während der Zeit, in welcher der Mensch diese von ihm geschaffenen und überprägten Räume der Natur und dem damit verbundenen Geschehen übergibt, das heißt, sich selbst überlässt (sämtliche Altlasten inklusive), möchte ich im Folgenden nachgehen.

2.6.1 Ungeplante Natur

Zunächst umreißt ich am besten die Ausgangssituation: Als Kontrast zur Durchgeplantheit des städtischen Grüns finden wir auf den *terrains vagues* eine nicht-geplante, nicht-entworfene und nicht-vorhergesehene Natur vor, entstanden völlig ohne landschaftsarchitektonisches Design. Es handelt sich demnach um Räume, in denen die Natur sich selbst überlassen ist, um verlassene Gebiete, auf denen menschliche Nutzungsaktivitäten eingestellt wurden, und, in der Folge, um Reservate oder privilegierte Standorte biologischer Diversität, die vielen Arten als Schlupfwinkel dienen. Der Botaniker, Landschaftsgärtner und Entomologe Gilles Clément, der seit den 1980er Jahren auch diverse Gärten und Parks gestaltet hat, prägte neben den Begriffen ›Garten des Widerstands‹ (*jardin de résistance*), ›planetarischer Garten‹ (*jardin planétaire*) und ›Garten in Bewegung‹ (*jardin en mouvement*), den der ›Dritten Landschaft‹ (*Tiers Paysage*) für liegengelassene Fleckchen Erde, auf denen Flora und Fauna ungestört sprießen. Mit den Zielen, die ›Dritten Landschaften‹ zu vermehren und als notwendigen Kontrapunkt zur Landschaftsraumplanung zu setzen, ferner den Schutz und die Reproduktion von Arten zu gewährleisten sowie Areale biodiversitärer Nachhaltigkeit zu schaffen, entwarf er ein Programm zur Aufwertung der *Tiers Paysages*. In diesem *Manifeste du Tiers Paysage* aus dem Jahr 2004 wird die ›Dritte Landschaft‹ als die Summe aller Räume bezeichnet, in denen der Mensch die Entwicklung von Flora und Fauna ganz allein in die Hände der Natur legt bzw. in einer mehr oder weniger weit zurückliegenden Vergangenheit bereits gelegt

hat.¹⁵² Als konkrete Orte ›Dritter Landschaften‹ nennt Clément sowohl städtische und ländliche Brachflächen, Übergangsräume, verlassene bzw. vernachlässigte Orte, Sümpfe, Heideland und Torfmoore als auch Straßenränder, Flussufer, Böschungen und Abhänge, also sogenannte Resträume.¹⁵³



(Abb. 14)

Für uns gilt diesbezüglich, dass *terrains vagues*, die ihrerseits immer einen urbanen Kontext implizieren, natürlich nur dann Arten von *Tiers Paysages* sein können, wenn diese auch dem urbanen Milieu entstammen. Umgekehrt ließe sich formulieren, dass *Tiers Paysages*, sofern sie denn urban

152 Siehe Gilles Clément: *Manifeste du Tiers Paysage*, Paris: Sujet-objet 2004. Der Ausdruck *Tiers Paysage* wurde von ihm bewusst in Anlehnung an den ›Dritten Stand‹ (frz. *Tiers État*) im Ancien Régime gewählt: ein auf die Anzahl bezogen massiger/mächtiger Stand, der eigentlich ›alles‹ ist, jedoch im Ansehen zur Zeit der Französischen Revolution völlig unterprivilegiert, also ›nichts‹ war, aber hoffte, ›etwas zu werden‹.

153 Gilles Clément formuliert im Original wie folgt: »Le Tiers-Paysage – fragment indéfini du Jardin Planétaire – désigne la somme des espaces où l’homme abandonne l’évolution du paysage à la seule nature. Il concerne les délaissés urbains ou ruraux, les espaces de transition, les friches, marais, landes, tourbières, mais aussi les bords de route, rives, talus de voies ferrées.« So beschreibt er die ›Dritte Landschaft‹ – im Französischen benutzt er den Begriff mal mit und mal ohne Bindestrich – und nennt beispielhaft konkrete Orte, die sich hinter dem Terminus in der außersprachlichen Wirklichkeit verbergen; siehe seine von ihm stetig aktualisierte Website: www.gillesclement.com/cat-tierspaysage [Zugriff am 27.12.2020].

sind, *terrain vague*-ähnliche Züge haben. Das städtisch durchgeplante Grün, all die überschaubaren und sich im Meer aus schwarzer Blumenerde verloren vorkommenden Stiefmütterchen, die sich auf den Verkehrsinseln und in den Blumenrabatten der Parks und auf anderen öffentlichen Freiflächen mit abgezählten Begonien abwechseln, wird auf den ökologisch gesehen nie ganz leeren Stadtbrachen vehement negiert. Konzeptionelles Gartenanlegen, geometrischer Beschnitt von Eiben und Buchs, Geradlinigkeit in Anpflanzungen, überhaupt Kulturpflanzenanbau und komponierte Farbmischungen sind auf dem *terrain vague*, und in diesem Sinne auch in den *Tiers Paysages*, gänzlich abwesend. Hier wächst alles, was möchte, es wächst, wie es möchte; es wächst, wo es möchte und sieht dabei aus, wie es möchte.

In ihrem Artikel »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten«, in welchem Mădălina Diaconu Cléments *Manifest der Dritten Landschaft* bespricht, fasst sie zusammen, dass das *Tiers Paysage* ein Refugium der Artenvielfalt darstellt (neben primären Ökosystemen und Reservaten selbstverständlich) und damit einen nur schwer eingrenz- und definierbaren Bereich zwischen dem Widerstand gegen eine gestalterische Macht und der Unterwerfung unter diese.¹⁵⁴ Cléments Beitrag zur biologischen Vielfalt gilt insofern auch als Rebellion gegen den planetarischen Schmelztiegel.¹⁵⁵ Wie viel aufrührerisches Potenzial außerdem in seinem Manifest steckt, außer dass es an den Mut appelliert, Brachland liegen zu lassen und möglichst nicht aktiv einzugreifen, lässt sich zeitnah im Unterkapitel zur Transgression lesen.

2.6.2 Diffuses Wachsen

Es ist nicht schwer, zu erraten, dass Cléments Konzept in keiner Weise fix ist: Die Arten müssen sich durchkämpfen, selbst aussäen und zirkulieren. Die auf den *terrains vagues* befindliche bauliche Substanz oder Infrastruktur ist – sofern vorhanden – nie völlig unversehrt, sondern, da schutzlos der

¹⁵⁴ Vgl. Mădălina Diaconu: »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, in: *polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 30, 2013, S. 124–127.

¹⁵⁵ Diaconu bezieht sich hier auf den genauen Wortlaut des Manifests in deutscher Übersetzung: Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*, Berlin: Merve 2010, S. 21. Außerdem fügt sie folgende relevante Zitate Cléments hinzu, die hier zur Begriffsklärung beitragen: »Diversität drückt sich in der Anzahl der Arten auf dem Planeten und in der Vielfalt der Verhaltensweisen aus«, ebd., S. 27 und »[d]ie Auswirkung des kulturellen Schmelztiegels schlägt sich in der Verminderung der Verhaltensweisen nieder«, ebd., S. 31.

Witterung und dem Verfall ausgesetzt, teilweise oder völlig zerstört. Oftmals kann nicht mehr mit Bestimmtheit gesagt werden, um welche Art von Bebauung es sich überhaupt handelte und wie sie einst in intaktem Zustand aussah. Die baulichen Grenzen, Formen, Linien und Winkel verfallen, verschwinden und lassen einen Raum der Uneindeutigkeit und Unsicherheit übrig. In den Ritzen mitten im bröckeligen Asphalt, aus den Löchern im unebenen Boden, über Steinhaufen hinüber, an Gemäuern und zwischen gar nicht mal so natürlichen Bauelementen findet eine diffuse Bewegung statt, eine feine, unregelmäßige Verteilung von neuem, ganz natürlichem Grün durch Samenkörner und Selbstaussaat. Aus allen Spalten sprießen neue Vegetationsarten hervor, die sich ansiedeln, vielleicht bleiben, vielleicht wieder verschwinden.¹⁵⁶ Nicht selten geht es um Pflanzen, die nach landläufiger Meinung als Unkraut abgestempelt werden.¹⁵⁷

Zudem schwimmt auf den *terrains vagues* die für die Stadt so kennzeichnende Polarität zwischen öffentlichem und privatem Raum, wie auf anderer ontologisch-semantischer Ebene bereits gezeigt wurde. Denn wer weiß schon, wem dieser Schmetterlingsflieder gehört, der plötzlich auf der Brachfläche zu wachsen beginnt? Alle scheinen irgendwie Anspruch auf die Idylle aus Flora und Fauna zu erheben, jedoch kümmert sich niemand intensiv und regelmäßig darum. Nicht einmal wenn man Neobiota (Neophyten, Neozoen sowie Neomyceten)¹⁵⁸ entdeckt, also Arten, die sich in einem bestimm-

156 Vgl. Gilles Clément/Francis Hallé/François Letourneux: *Espèces vagabondes, menace ou bienfait?*, Toulouse: Plume de Carotte 2014 (Les Engagés).

157 Vgl. Gilles Clément/Jean-Paul Ruiz: *Herbes ou ces plantes qu'on dit mauvaises*, Saint-Aulaire: Jean-Paul Ruiz 2003 sowie Klara Buhl: *Die naturgesunde Kräuterküche*, Tübingen: Günter Albert Ulmer 1996, die deutlich macht, dass ›Unkräuter‹ vom Menschen nur deshalb so bezeichnet werden, weil ihr Wert völlig verkannt wird. Unkraut-Vegetationen eigentlich bewirtschafteter Ländereien bleiben hier unberücksichtigt, da diese sogenannte Segetalvegetation von der für mich interessanten Ruderalvegetation abzugrenzen ist. Nur des Gedankenspiels wegen bleibt zu bemerken, dass jede Segetalvegetation selbstverständlich mit der Zeit durch Ruderalvegetation ersetzt wird.

158 Die ruderalbotanische Fachliteratur ist sich einig darüber, dass der Anteil neu zugewanderter Arten, der in der Regel unter 5% beträgt, auf Ruderalfluren aber mit 30% als überdurchschnittlich hoch eingeschätzt werden kann. Die Gründe hierfür sind vielfältig: Meeresspülsäume, Überdüngung, Klimawandel, aber auch durch Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs etc. Dies ist beispielsweise nachzulesen bei Gerhard Hard: *Ruderalvegetation: Ökologie und Ethnoökologie, Ästhetik und ›Schutz‹*, Kassel: Notizbuch 49 der Kasseler Schule 1998; ebenfalls bei Hard: *Vegetationsentwicklung auf Brachflächen*, Darmstadt-Kranichstein: KTBL 1976; und bei Klaus-Jürgen Evert (Hrsg.): *Lexikon Landschafts- und Stadt-*

ten Raum mit oder ohne menschliche Hilfe etabliert haben, in welchem sie zuvor nicht heimisch waren, oder etwaige Raritäten ausfindig macht, dürfte man sie sein Eigen nennen, obschon sich eine rechtliche Verfügungs- und Nutzungsgewalt nicht zwangsläufig mit der tatsächlichen Herrschaft über etwas deckt. Denn früher oder später kommt es häufig zu einer gewissen Machtübernahme durch die Natur: Ruderalvegetation macht sich auf den *terrains vagues* breit, Bäume durchbrechen förmlich Mauern, Pilze und Moos bedecken Trümmer, und verlassene Gebäude werden zum Biotop einer vielfältigen Tier- und Pflanzenwelt.

Rudolf Schubert und Günther Wagner definieren in ihrem *Botanischen Wörterbuch* die Begriffe *Ruderalflora*, *Ruderalgesellschaften* und *Ruderalpflanzen* (lat. *rudus* für ›Stück, Stein, Erz‹, dazu *rudera* ›Schutt‹) als Gewächse und vergesellschaftete Pflanzen, die vorzugsweise auf stickstoffreichen, folglich nährstoffreichen, stark beeinflussten Böden in unmittelbarer Nähe zu Siedlungen, auf Schuttplätzen und am Wegesrand vorkommen. Häufig handle es sich um Gänsefuß- (*Chenopodium*) und Brennnessel- (*Urtica*) Arten. Als Ruderalstellen werden die

unter dauerndem menschlichen Einfluss stehenden, ursprünglich oder zeitweise pflanzenarmen, meist verhältnismäßig nährstoffreichen Standorte [bezeichnet], denen gewöhnlich eine gute Bodenkrume oder echte Horizontbildung des Bodens fehlt. Ihr Untergrund zeichnet sich durch große Schwankungen der Temperatur und Feuchtigkeit aus. Ihre Vegetation hat mit derjenigen von Küstenspülsäumen viel gemeinsam. Zu den Ruderalstellen gehören Müllhalden, Abfallhaufen, Hofplätze und Trümmerstellen. Einige Autoren erweitern den Begriff auf Feldraine, Wegränder und Brachfelder, die jedoch auch andere Bodenbedingungen aufweisen können.¹⁵⁹

Analog dazu nennt Rita Lüder die Kreuzblütler (*Brassicaceae*) – Kräuter, Stauden und Halbsträucher –, deren Arten sich häufig als Ruderalpflanzen klassifizieren lassen:

Ruderalpflanzen leben meist als Einjährige auf häufig gestörten und oft mit Nährstoffen belasteten Standorten wie Abbauflächen, Bauplätzen und Wegrändern. [...] Sie lieben immer wieder neu entstehende Freiflächen. Ihre ursprünglichen Standorte sind die Schotterbänke und Abrisskanten der Gewässerufer.¹⁶⁰

planung. Mehrsprachiges Wörterbuch über Planung, Gestaltung und Schutz der Umwelt, Berlin: Springer 2001.

159 Rudolf Schubert/Günther Wagner: *Botanisches Wörterbuch*, Stuttgart: Ulmer 122000, S. 477.

160 Rita Lüder: *Grundkurs Pflanzenbestimmung*, Wiebelsheim: Quelle & Meyer 32006, S. 203 f.

Die für solche oft brachgefallenen Standorte typische Tendenz zur Kurzlebigkeit und Selbstbestäubung findet man nach der Meinung Lüders besonders häufig bei Kreuzblütlern und anderen Ruderalpflanzen. Die Nährstoff- bzw. Stickstoffanzeiger sind vornehmlich großwüchsige Arten, die äußerst schnell sehr viel Pflanzenmasse aufbauen und dadurch das Wachstum anderer Arten eindämmen. Hier seien nur einige genannt: Brennnessel, Wiesen-Kerbel, Löwenzahn, Stumpfbältriger und Krauser Ampfer, Beifuß, Kletten-Labkraut, Giersch, Großer Schwaden, Buckel-Wasserlinse, Weiße Taubnessel, Vogelmiere, Knoblauchsrauke, Wiesen-Bärenklau und Kratzdistel. Als Trockenanzeiger gelten, unter anderen Arten, Johanniskraut, Hasen-Klee, Silberdistel und Kleiner Wiesenknopf. Verdichtungsanzeiger und Trittpflanzen (durch mechanische Belastung begünstigt) sind Spitz- und Breitwegerich, Gänseblümchen, Huflattich, Gänse-Fingerkraut, Quecke, Vogel-Knöterich, Kriechender Hahnenfuß. Als Magerkeitszeiger sind schließlich folgende zu nennen: Kleiner Sauerampfer, Echtes Labkraut, Augentrost, Ginster und Margerite.¹⁶¹ Recht zügig etablieren sich auf einer städtischen Brachfläche oft auch Rainfarn, Schmalblättriges Weidenröschen, Drüsiges/Indisches Springkraut, Kleinblütiges/Sibirisches Springkraut und in einem späteren Stadium Holunder, diverse Birken, Salwieden, Robinien sowie in den letzten Jahrzehnten der Schmetterlings- oder Sommerflieder. Der Ökologe John Philip Grime weist in seinen Werken drei strategische Anpassungstypen in der Pflanzenwelt aus: C (*competitive*), S (*stress tolerant*), R (*ruderal/rapid propagation*), welche in seine CSR-Theorie münden.¹⁶² Der letzte Strategie- bzw. Anpassungstyp, der für mich, für uns, von hoher Relevanz ist, lässt sich als kurzlebig, jedoch stark in der Ausbreitung definieren; außerdem sind die Ruderalstrategen samenreich und persistent, sodass sie sich, auch nach langer Zeit, bei günstige(re)n Bedingungen schnell regenerieren und revitalisieren können.

Um ein wenig zu komprimieren, halte ich fest, dass die Tier- und Pflanzenwelt auf einem *terrain vague* oder anderen menschlich überprägten Standorten in ihrer Konstellation in der Regel nicht vom Menschen intendiert wurde, sich hingegen per Zufall – unter Umständen auch wider Will-

161 Ebd., S. 35–55.

162 Siehe hierzu John Philip Grime: »Vegetation classification by reference to strategies«, in: *Nature* 250, 1974, S. 26–31, und J. P. G.: *Plant Strategies, Vegetation Processes, and Ecosystem Properties*, Hoboken/New Jersey: John Wiley & Sons 2001. Hierbei handelt es sich um die zweite, stark erweiterte Auflage des Klassikers *Plant Strategies and Vegetation Processes* aus dem Jahre 1979.

len¹⁶³ – auf jenen über- oder unternutzten oder gar devastierten Flächen keimt. Ruderale Arten sind dabei stets Erstbesiedler. Vielfalt und Heterogenität florieren jedoch auf allen Fluren, völlig gleichgültig, ob Flora und Fauna auf kurzlebigen oder ausdauernden Ruderalfluren gediehen, ob in Gehölz- oder Vorwaldgesellschaften während späterer Sukzessionsfolgen bis hin zu Klimaxstadien.¹⁶⁴ Auf die nun berechnete Frage, ob folglich irgendwann einmal alle *terrains vagues* ähnlich aussehen, da sie sich sukzessiv in eine recht einheitliche Klimax-Gesellschaft (Monoklimaxtheorie) verwandeln, entgegen Hermann Remmert und Wolfgang Scherzinger mit ihrem Mosaik-Zyklus-Konzept der 1990er Jahre, dass Sukzessionen von Ökosystemen phasenverschoben und asynchron ablaufen. Das ökologische Aussehen einer städtischen Brachfläche bleibt somit auch in der Zukunft unbestimmt und gänzlich offen in Bezug auf Entwicklungen. Laut Remmert und Scherzinger entwickelt sich nämlich ein Ökosystem, welches sich aus einem dynamischen Mosaik aus Pflanzengemeinschaften verschiedenen Alters, sowohl heimischen als auch exotischen, zusammensetzt.¹⁶⁵

Was sich in der Stadt in der Regel an Natur befindet, ist in gewisser Hinsicht jedoch oft nur ein kulturelles Produkt. »Wild« gewachsene Parks im Stil der englischen Landschaftsgärten stellen, so sehr sie auch »natürliche« Verhältnisse imitieren und sich von den französischen Barockgärten gezielt abgrenzen wollen, einen Teil der Stadtplanung dar, werden folglich gestaltet, angelegt und kontrolliert. Die *terrains vagues* hingegen werden nicht geplant, kontinuierlich gepflegt, oder in Stand gehalten – nein, das genaue Gegenteil passiert mit ihnen. Und so kann sich auf manchen von ihnen, ohne Eingriff von Menschenhand, Natur frei entfalten. Die *terrains vagues*

163 In Anlehnung an Maarten 't Hart: *Die grüne Hölle*, München/Berlin: Piper 2016, vgl. S. 49–52. Am Ende des Kapitels mit dem Titel »Die grüne Übermacht« drängt sich den geneigten Leser*innen förmlich die Frage auf, ob wir irgendwann vor der grünen Übermacht werden kapitulieren müssen.

164 Der Begriff des durch das Klima bedingten Schluss-Stadiums der »Klimax-Gesellschaft« geht auf Frederic Edward Clements zurück, der auch die Sukzession der Pflanzengesellschaften erhellte: F. E. C.: »Nature and Structure of the Climax«, in: *The Journal of Ecology* 24, 1936, S. 252–284.

165 Siehe hierzu Hermann Remmert: »Das Mosaik-Zyklus-Konzept und seine Bedeutung für den Naturschutz. Eine Übersicht«, in: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Das Mosaik-Zyklus-Konzept und seine Bedeutung für den Naturschutz*, Laufen: Laufener Seminarbeiträge 5/1991, S. 5–15, Wolfgang Scherzinger: »Das Mosaik-Zyklus-Konzept aus der Sicht des zoologischen Artenschutzes«, in: ebd., S. 30–42, sowie W. S.: *Naturschutz im Wald. Qualitätsziele einer dynamischen Waldentwicklung*, Stuttgart: Ulmer 1996.

verweigern sich daher einer klaren Einordnung in die Opposition ›Kultur vs. Natur‹, denn sie sind einerseits Produkte oder Nebenprodukte kultureller Eingriffe und können andererseits, da unkultiviert, zu regelrechten Naturreiservaten werden.¹⁶⁶ Was ihnen daher eine besondere Wirkung verleiht, ist, so Doron, »an eccentric and charming entertaining combination of a ruined or a derelict city and wild nature. It is a space that opened in the dichotomy of what we perceive as city and nature«.¹⁶⁷ Auf den *terrains vagues* treffen und vereinen sich gleichsam Natur und Kultur: Die auf ihnen wuchernde Ruderalvegetation ist spontan und wild, ›ursprünglicher‹ und ›natürlicher‹ als die künstlich angelegte Stadtlandschaft und dennoch anthropogen. Durch den Menschen geschaffen und gleichzeitig von ihm unberührt zu sein, ist im Falle der Ruderalvegetation kein Widerspruch, sondern Grund für ihr Dasein: »Auch wenn Spontanvegetation nicht beabsichtigte Vegetation ist, ist sie dennoch eine vollständig anthropogene Vegetation und zwar in dem Sinne, daß sie auf vom Menschen gemachten Standorten wächst und ohne diese gar nicht existieren könnte.«¹⁶⁸ Die *terrains vagues* sind ein hybrides Ergebnis aus anthropogener und natürlicher Entwicklung, somit weder eine reine Kultur- noch eine reine Naturlandschaft, ganz im Sinne einer Art ›Dritten Landschaft‹, deren prominenteste Eigenschaft darin besteht, ökologisch stark heterogen und dynamisch zu sein:

Gegen den allgemeinen Prozess der Anthropogenisierung, der primäre Ökosysteme in sekundäre Lebensräume verwandelt, stehen die sich selbst überlassene Gelände für die Regenerierungskraft der Natur. Nichtsdestoweniger befürwortet Clément nicht die Konservierung dieser Räume, was sie zur Stagnation verurteilen würde, sondern plädiert für ihr Seinlassen (was wiederum gerade nicht mit Vernachlässigung verwechselt werden darf); erst dadurch entwickelt das Brachland von selbst eine starke Dynamik.¹⁶⁹

166 Auch Industrieruinen, stillgelegte Gleisanlagen und andere großflächige *terrains vagues* bieten nicht selten geschützten Raum für Natur, in dem sich eine für urbane Verhältnisse hohe Biodiversität entfalten kann. Siehe hierzu den Beitrag von Juliane Mathey/Dieter Rink: »Urban Wastelands. A chance for Biodiversity in Cities?«, in: Norbert Müller et al. (Hrsg.): *Urban Diversity and Design*, Oxford: Wiley-Blackwell 2010, S. 406–424.

167 Doron, »The Dead Zone and the Architecture of Transgression«, S. 255.

168 So Gerhard Hard: »Die spontane Vegetation der Wohn- und Gewerbequartiere von Osnabrück (1)«, in: *Osnabrücker naturwissenschaftliche Mitteilungen* 9, 1982, S. 151–203, hier S. 152.

169 Vgl. Diaconu, »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, S. 125.

Um ferner ein exemplarisches literarisches Beispiel anzuführen, welches eine tiefe Verbundenheit Julien Gracqs mit solchen von der Natur überwucherten Brachen bezeugt, zitiere ich aus seiner Prosagedichtsammlung *Liberté grande* (1946) das Gedicht »Pour galvaniser l'urbanisme«, in welchem deutlich wird, wie sehr das lyrische Ich von der Schönheit der Ruderalvegetation zwischen Hochhäusern am Stadtrand angetan ist, hier in freier deutscher Übersetzung: »An den Rändern der Stadt, dort, wo es für uns freilich die reine Verführung wäre, beispielsweise direkt am Fuß der extravaganten Wolkenkratzer-Orgien die schöne Quecke zu sehen«.170

Ähnlich unbestimmt, diffus und offen ist auch die Wahrnehmung der Zeit in einem *Tiers Paysage*, dessen Betrachtung das Verhältnis zur Zeit insofern modifiziert, als Unvorhersehbarkeit, Spontaneität und Kontingenz im wahrsten Sinne positiv uminterpretiert werden: »Ebenso zwingt uns die *Dritte Landschaft*, Abschied zu nehmen von der abendländischen Auffassung der Landschaft und diese »mit anderen Kulturen der Erde [zu] konfrontieren«, insbesondere mit jenen, die die Symbiose zwischen Mensch und Natur in den Vordergrund stellen.«171 Inwiefern Gilles Clément mit seinem *Manifest der Dritten Landschaft* auf die vielfältigen Globalisierungsprozesse reagiert, die einfach nicht aufzuhalten sind, ebenso wenig wie die unaufhörlich über die Bauzäune rankende, in Pastelltönen blühende Winde, und maßgeblich zur Reduktion endemischer Arten und damit zur Homogenisierung auf *terrains vagues* beitragen, erfahren wir im nächsten Abschnitt.

2.6.3 Unablässige Genese und Invention

Es ist keinesfalls übertrieben, zu behaupten, dass die meisten städtischen Brachflächen zum ökologischen Refugium für eine sich stetig ausbreitende heterogene Flora und Fauna werden. Diese Flächen, auf denen die Natur nicht nur die Macht ergreift, sondern diese förmlich zurückerobert, gelten als das *enfant terrible* aller ökologischen Freiflächen innerhalb der Stadt und sind der Landschaftsplanung natürlich im wahrsten Sinne des Wortes ein

170 Siehe Julien Gracq: »Pour galvaniser l'urbanisme«, aus: J. G.: »Liberté grande« (1946), in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 267. Im französischen Original lautet das Zitat: »[S]ur les lisières d'une ville où cependant il serait pour nous d'une telle séduction de voir par exemple les beaux chiendents des steppes au pied même de l'extravagante priapée des gratte-ciel«.

171 Diaconu, »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, S. 126. Diaconu bezieht sich wiederum direkt auf Gilles Cléments Manifest.

Dorn im Auge. Vielleicht weil sich das *terrain vague* als *lieu fatal* (als ein das Subjekt auf positive oder negative Weise in Verlegenheit bringender Ort) einfach nicht richtig in den Griff bekommen lässt: Es entgleitet einem, denn es ist ambivalenten Charakters, sowohl attraktiv-verführerisch als auch mit magisch-dämonischen Zügen, selbst mehr oder minder vollkommen, verspricht es insgeheim ein Höchstmaß an Erfüllung der eigenen Träume und Sehnsüchte, es kommt selbstbestimmt daher und beherbergt (teilweise destruktive) Norm- und Gesetzesüberschreitungen, es vermag sogar zu manipulieren, indem es Subjekte dazu animiert, bestimmte Rollen zu bedienen bzw. sie davon befreit, diese einnehmen zu müssen.

Selbst wenn es sich auf urbanen brachliegenden Flächen nicht um konventionelle Gärten handelt, so komponiert der Wildwuchs auf dem *terrain vague* doch in gewisser Hinsicht ein eher ungewöhnliches Garten-Konzept. Michel Foucault bezeichnete den Garten als Heterotopie *par excellence*, denn wer einen Garten anlege, der entwerfe sein Wunschbild der Welt, einen Mikrokosmos, eine tatsächlich realisierte Utopie. Wenn nun das *terrain vague* ebenso als ›anders‹ bezeichnet wird, dann aber eben nicht, weil es eine perfekte Ordnung schüfe, welche eine größere Ordnung abbildete, sondern insofern, als es die Strukturen der Stadt selbst negiert und die menschengemachte Ordnung ganz durchbricht.



(Abb. 15)

Als genetische Reservoirs unseres Planeten sind städtische Brachflächen zudem Räume, die in die Zukunft weisen und als solche von Philippe Vasset in *Un livre blanc* beispielsweise auch mit Noahs Arche verglichen werden:

Lapins, canards, grenouilles dans les mares entre le périphérique et le bassin d'Aubervilliers, rats le long des voies ferrées, chats et chiens errants, hirondelles, pigeons, et même renards – on retrouve de semblables arches de Noé, sur les plates-bandes qui cernent les aires de repos des autoroutes.¹⁷²

In diesem Sinne kann das *terrain vague* zu einem Standort der biologischen Erhaltung und Invention werden, indem es Lebewesen einerseits schützt und somit bewahrt, andererseits die Leerfläche immer neu bespielt und folglich eine dynamisch-schöpferische Leistung vollbringt, die sich jedoch nicht patentieren lässt, auch wenn Jacques Réda dies mit seinem Manifest der »Union pour la Préservation des Terrains Vagues« in ironisch gebrochener Weise versucht.¹⁷³ Auch bezüglich der Flora und Fauna auf Pariser *terrains vagues* äußert sich Réda, etwa in seiner Prosagedichtsammlung *Les terminus* – hier thematisiert, um den transgressiven Charakter auf der Ebene der Ökologie stellvertretend für alle *terrains vagues*, die eine ›Dritte Landschaft‹ bilden, zu verdeutlichen –, in welcher die acht Pariser Kopfbahnhöfe einzeln porträtiert werden. Den Schluss bildet sein Text über den stillgelegten Pariser Stadtbahnring.¹⁷⁴ Mit ihrer Stilllegung wurde die Strecke der Petite Ceinture zu einem schmalen Brachlandstreifen, zu einem *terrain vague*-Gürtel, der sich bis heute teilweise um den Pariser Stadtkern legt und sich während der Jahrzehnte der fehlenden oder nur geringfügigen Nutzung ungestört mit einer üppigen Vegetation gefüllt hat. Und so beginnt der Text Rédas auch damit, dass der Sprecher die Bahnanlagen der Petite Ceinture als »[l]’un des plus vastes et plus secrets jardins de Paris«¹⁷⁵ (»einen der großflächigsten und

172 Erneut Vasset, *Un livre blanc*, S. 98. Meine Übersetzung: »Kaninchen, Enten, Frösche in den Tümpeln zwischen dem Boulevard périphérique und dem Kanal von Aubervilliers, Ratten entlang der Gleise, streunende Katzen und Hunde, Schwalben, Tauben und sogar Füchse – man findet vergleichbare Archen Noahs auf den Grünstreifen, die Autobahnraststätten umgeben.«

173 Siehe hierzu jenes titellose Exemplar der *poèmes en prose*, welches sich in der folgenden Anthologie finden lässt: Jacques Réda: *Les Ruines de Paris* (1977)/ *Die Ruinen von Paris*, S. 56.

174 Sorge sie einst für die Verbindung der acht *terminus*, wurde der Personenzugverkehr auf der Strecke der Petite Ceinture bereits im Jahre 1934 aufgegeben und bis in die späten 1970er Jahre wurde sie nur noch vereinzelt für den Güterverkehr genutzt, unter anderem bediente man die Citroën-Werke in Grenelle, die nach ihrer Schließung wiederum zum Schauplatz von Rédas Prosagedicht »Je ne veux que ces bons matins de dimanche...« aus Jacques Rédas *Les Ruines de Paris* werden.

175 Jacques Réda: »La Petite Ceinture«, in: J. R.: *Châteaux des courants d’air*, Paris: Gallimard 1986, S. 140–144. Sämtliche Zitate Rédas auf dieser und der folgenden Seite beziehen sich auf diesen Text.

geheimsten Gärten von Paris) bezeichnet. Ein »gros bouillonnement d'acacias frais et vertigineux« (»eine heftige, frische und schwindelerregende Akazien-Wallung«) verleiht diesem »Garten«, zu dessen Fauna ganze Rudel von verwahrlosten Hauskatzen und einige Vögel gehören, einen exotischen und wilden Anstrich. Viel mehr als um einen Paris umspannenden Garten oder Park handelt es sich für den Sprecher folglich um »une petite forêt vierge, présente sur tous nos horizons« (»um einen kleinen Urwald, der in unserem Blickfeld präsent ist«). Die Extraterritorialität eines solchen, inmitten des urbanen Paris gelegenen »Urwaldes« wird zudem von einer Zaunanlage, die ihn isoliert und die den Zugang zu ihm verwehren soll, verstärkt. Damit der neugierige Stadtwanderer der Schönheit dieses geheimen Biotops von Nahem ansichtig werden kann, wird einiges von ihm abverlangt: Er muss sich als gelenkig genug erweisen, die Gitter des Zauns zu überwinden, und darf beim Versuch, diese Grenze zu überschreiten, nicht vor dem Unfallrisiko oder vor etwaigen strafrechtlichen Konsequenzen zurückschrecken. Wagnis und Gefahr machen ihm das Übertreten der Schwelle auf eben diese Oase inmitten der Großstadt, die Transgression intensiv erlebbar, physisch wie psychisch. Die Grenzüberschreitung wird bei Réda schließlich mit einem faszinierenden Anblick belohnt. Bestehend aus der gegenseitigen Durchdringung von verfallenden, in die Vergangenheit verweisenden Überresten von Kultur und einer unruhig werdenden, unaufhaltsamen Natur, steht die Petite Ceinture im Zwischen der beiden Sphären.



(Abb. 16)

Dieses ästhetische Ereignis einer »reconquête accomplie par l'exubérance végétale sur un tracé colonisateur« (»einer Rückeroberung, die durch die

pflanzliche Üppigkeit auf einer kolonisierenden Trasse vollzogen wird), oder zumindest einer Hybridisierung von Kultur und Natur wird gleich über mehrere Sinneskanäle erlebt. Das visuelle Bild der Rückeroberung der Eisenbahnanlage durch die Natur erinnert hier nicht nur an die von André Breton¹⁷⁶ proklamierte Schönheit einer überwucherten Lokomotive und ist »deutlich surrealistischen Regressionsfantasien verpflichtet«¹⁷⁷, es gewinnt auch insofern an Eindrucksstärke, als die Eisenbahn im 19. Jahrhundert (aus dem die Petite Ceinture stammt) ein bedeutsames Instrument der Kolonisierung des »wilden Raums« war. Zu einem weniger reizvollen, nichtsdestotrotz intensiven Erlebnis olfaktorischer Art wird die Vermischung des Pflanzenduftes zudem mit »les relents d'une crémation complexe interminable: haillons, cartons, plastiques, vieux pneus« (dem Mief einer vielschichtigen, nie endenden Verbrennung von Lumpen, Kartons, Plastik und alten Reifen), welche nur das Indiz illegaler Abfallbeseitigung auf dem *terrain vague* sein können. In den sich zu Anfang des Textes beinahe paradiesisch ausnehmenden Raum, der einige der konstitutiven Elemente eines *locus amoenus* aufweist – das Grün, die Blüten, die Vögel, allesamt Natur erster Art –, bricht brutal die Kontaminierung durch kulturelle Abfallprodukte ein. Die Anmutung des *terrain vague* als Garten Eden, als Paradies, Elysium oder Teil der himmlischen Gefilde der Seligen erhält zumeist ein nicht zu vernachlässigendes Gegengewicht.

Während in derartigen »Naturreservaten« der Metropolen ständig Neues entsteht, bäumt man sich dort weder reaktionär gegen die Globalisierung auf noch trauert man ihr romantisch nach; vielmehr funktionieren sie – ganz im Sinne Cléments – als brummende Motoren der Evolution:

Der ökonomischen Akkumulation wird somit die biologische Evolution im Sinne von Transformation und Invention gegenübergestellt – und dem Monopol der Planbarkeit die »Nicht-Planung als vitales Prinzip«. Dadurch wird die Unproduktivität rebellisch in den Rang einer politischen Praxis erhoben und was unter

176 André Breton bezeichnet in »Nadja« die Place Dauphine (von der Gérard de Nerval einst behauptete, sie sei sogar auf einem *terrain vague* errichtet worden, welche jedoch 1928 ein ganz normaler Platz auf der *Île de la Cité* ist) übrigens als »un des pires terrains vagues qui soient à Paris«, A. B.: »Nadja« (1928), in A. B.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1988–2008 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 695–697.

177 Wolfram Nitsch: »Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart«, in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, Heidelberg: Winter 1999, S. 305–321, hier S. 314.

Schutz gestellt werden soll, ist gerade die ›moralische, gesellschaftliche und politische Deregulierung der Dritten Landschaft‹.¹⁷⁸

Hieraus ergeben sich für Gilles Clément diverse Synergie-Effekte, beispielsweise die anzustrebenden staatenübergreifenden¹⁷⁹ Kooperationen zum Schutze der *Tiers Paysages* oder die zwingend notwendige Bürgerpartizipation, welche durch ethische Verhaltensregeln der ›Weltbürger*innen‹ festgelegt seien. Hierzu gehören die tägliche Bestandsaufnahme anstelle von unnötigem Warten auf die Realisierung langfristiger Pläne durch die Politik, die kollektive Verantwortung für die *Tiers Paysages*, eine Mentalitätsänderung durch Aufwertung der Unproduktivität sowie das Üben von Nicht-Eingreifen oder Liegen-Lassen, denn »die ›Realität der Dritten Landschaft ist eine geistige«, sei es, dass die Evolution auf Lamarcksche Art statt darwinistisch verstanden wird, sei es, dass in ihr ein ›privilegierter Ort der biologischen Intelligenz‹ gefunden wird dank ihrer ›Fähigkeit, sich ständig neu zu erfinden‹.¹⁸⁰

Auch wenn Clément in seinen Werken in der Regel ein vermeintlich friedlich-idyllisches Sujet diskutiert, nämlich das von Natur und Garten, so haben wir gesehen, dass er ausreichend Sprengstoff gleich mitliefert.¹⁸¹

Zusätzlich zum Nervenkitzel, weil man etwas Interessantes, Neues, Spannendes und Verbotenes vorhat, zum Abenteuergefühl, das sich einstellt, sobald man frei und ungezwungen ist, seinen Alltag vergisst, sich wohlfühlt und glaubt, alles machen zu können, was das Herz begehrt, in der Dämmerung unter freiem Himmel, sei es, Raketen zu starten oder selbstgebaute Bomben hochzujagen, zur Sehnsucht, zum Fernweh und zum Glück, kön-

178 Diaconu, »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, S. 125. Diaconu Zitate beziehen sich wiederum auf die deutsche Ausgabe des Manifests: Gilles Clément, *Manifest der Dritten Landschaft*, S. 56, 59, 61.

179 Siehe hierzu beispielsweise Thomas Wrbka/Katharina Zmelik/Franz Michael Grünweis (Hrsg.): *Das Grüne Band Europas. Grenze. Wildnis. Zukunft*, Ausstellungskatalog, Weitra: Bibliothek der Provinz 2009.

180 Diaconu, »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, S. 126. Diaconu Zitate beziehen sich wiederum auf die deutsche Ausgabe des Manifests, ebd., S. 25 u. 64.

181 Vgl. Alexander Kluy: »Gilles Clément: Der Garten ist im Gärtner. Ein Plädoyer für Gärten als antiökonomische Paradiese«, in: *derStandard.at*, 25.09.2015, derstandard.at/2000022789141/Gilles-Clement-Der-Garten-ist-im-Gaertner [Zugriff am 27.12.2020]. Hier bespricht Kluy die Erscheinung der deutschen Ausgabe von Gilles Clément: *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken*, Berlin: Matthes & Seitz 2015.

nen sich auf dem *terrain vague* für das Subjekt weitere Erlebnisse ergeben, die ich nach den semantischen und ontologischen Ebenen der Physik, Ökonomie, Politik, Soziologie, Ethnologie und Ökologie im letzten Abschnitt der systematischen Analyse, der Ästhetik, untersuchen möchte.

2.7 ÄSTHETIK

Die Grundlage der folgenden Ausführungen bildet der von Daniel Ritter verfasste Text »Phänomenologie und Ästhetik«¹⁸², auf den ich mich fortan berufe. Anstatt die städtische Brachfläche nach ihrer Behandlung in der Begriffs-, Diskurs- und der kurzen Literaturgeschichte weiterhin als objektiv beschreibbaren Gegenstand zu betrachten, werde ich sie in diesem Kapitel als ›Phänomen‹ fassen, das einem Subjekt – im phänomenologischen Sinne – auf eine gewisse Art und Weise erscheint, sinnlich wahrgenommen, emotional erlebt oder geistig verstanden wird.¹⁸³ Daher fokussiere ich in den drei Sinnkategorien verstärkt das Subjektive und richte meine Aufmerksamkeit auf die Qualitäten erlebter *terrains vagues*, auf die Ästhetik, beispielsweise des Vagen, der Ruine etc. Dadurch, dass auf diesen leeren, ungenutzten urbanen Flächen ein eindeutig definierter Zweck oftmals nicht ersichtlich ist, scheinen sie für eine ästhetische Betrachtung geradezu prädestiniert zu sein – »ähnlich wie die ›Landschaft‹, die überhaupt erst dadurch zu einem ästhetischen Konzept werden konnte, dass sie, in den Worten Kants, ›interesselos‹ und ohne Zweckvorstellungen in einen Blick geriet, der in ihr nicht den Schweiß der Feldarbeit sah.«¹⁸⁴

182 Vgl. Daniel Ritter: »Phänomenologie und Ästhetik«, in: Jacqueline Maria Broich/D. R., *Die Stadtbrache als »terrain vague«*, S. 241–277.

183 Laut Bernhard Waldenfels gehören »Seinsgehalt und Zugangsart der Erfahrung unzertrennlich zusammen«, siehe Bernhard Waldenfels: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 66.

184 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 241. Gemäß Ritter definiert Kant das Schöne als den Gegenstand ›interesselosen Wohlgefallens‹ und macht das Absehen von einem Zweck dieses Gegenstands und einer Begierde nach demselben zu einer Vorbedingung des ästhetischen Urteils; siehe Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg: Meiner 1974, S. 37–58.

2.7.1 Ästhetische Paradigmen der Leere, Abwesenheit und Negation

Ganz besonders im Hinblick auf die Ästhetik lassen sich Zeit und Raum kaum voneinander trennen: »Jede Hierarchisierung von Zeit und Raum, die ein einseitiges Gefälle herstellt, würde erfordern, daß man letzten Endes die Räumlichkeit aus der Zeitlichkeit oder die Zeitlichkeit aus der Räumlichkeit herleitet.«¹⁸⁵ Bildlich denkend verbindet Daniel Ritter das Adjektiv *vacuus* als Mitte eines Himmelskörpers mit fünf Strahlen, die von der Sternenmitte der Leere/Abwesenheit/Negation aus in verschiedene Richtungen hin Helligkeit verbreiten.

(1) Wie zwei Seiten einer Medaille stehen sich beim Erleben des *terrain vague* zunächst zwei komplementäre Phänomene gegenüber, die vornehmlich auf räumlicher Leere basieren: Ein *horror vacui* (Agoraphobie, Platzangst, Übermaß an Offenheit, ein Draußen ohne Drinnen, Raum ohne Ort, Verlorenheit, Halt- und Orientierungslosigkeit) kann sich im Subjekt genauso einstellen wie ein konträrer *amor vacui* (Klaustrophobie, Übermaß an Geschlossenheit, Beengtheit und Fülle, ein Drinnen ohne Draußen, Ort ohne Raum, Raummangel).¹⁸⁶ Entweder spürt das Subjekt auf einem *terrain vague* eine Art *tremendum*, ein Unbehagen, einen Moment der Ratlosigkeit oder Angst aufgrund dieses furchteinflößenden, dämonischen Spiegelbilds der Stadt ohne Wiedererkennungswert oder es nimmt ein *fascinosum* wahr, das ungemein anzieht, die eigene Fantasie ankurbelt, eine Fülle an Möglichkeiten bietet und zu individuellen Interpretationen anregt.¹⁸⁷

(2) Der zweite ästhetische Lichtstrahl bezieht sich auf die »Ästhetik der Ruine«, die ein zeitliches Nicht-Mehr der Vergangenheit (bedingt und motiviert durch Nutzungsaufgabe, Zerstörung, natürlichen Verfall etc.) und die damit zwangsläufig verbundenen Spuren (Ruderalvegetation, Fassaden mit abbröckelndem Putz, Graffiti an Fassaden, ausrangierte Objekte, Kontamination, Altlasten etc.) genauso umfasst, wie die Gegenwart als Punkt, von dem aus das Subjekt auf die Vergangenheit zurückblickt, und auch die Zukunft, genauer gesagt ein Zusammenspiel dieser drei Zeiten:

Die Ruine ist Zeichen dessen, was sie einmal als intakter Bau war, doch wächst ihr eine Schönheit zu, ein Surplus von Bedeutung, die in der Semantik der Gegenwart nicht aufgeht. Die Ruine zeigt eine prekäre Balance von erhaltener

185 Bernhard Waldenfels: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009, S. 238.

186 Vgl. ebd., S. 56.

187 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 243 f.

Form und Verfall, von Natur und Geschichte, Gewalt und Frieden, Erinnerung und Gegenwart, Trauer und Erlösungssehnsucht, wie sie von keinem intakten Bauwerk oder Kunstobjekt erreicht wird.¹⁸⁸

Das Dasein des *terrain vague* als Ruine und die Ruinenschwärmerei allgemein sind bekanntlich schon in der Romantik zu finden, weil sie essentielle Merkmale romantischer Ästhetik in sich vereinen: Einerseits bieten sie dem Subjekt nämlich eine imaginierte Gegenwartsflucht und ein melancholisch-nostalgisches Festhalten an einer idealisierten Vergangenheit in Anbetracht der fortschreitenden Industrialisierung und andererseits fallen dort die Hand in Hand gehende Kultur und Natur, die Harmonie und das Sich-Einfühlen des Menschen mit eben jener Natur und dem romantischen »Sinn für gleitende Übergänge, für Kontinuität, für Verbindung aller Erscheinungen untereinander«¹⁸⁹ zusammen. Auch der Eskapismus des Menschen in ein alternatives Jetzt und die Sehnsucht nach Erlösung in einer besseren Zukunft werden auf einem *terrain vague* dadurch motiviert, dass es dem Subjekt die Andersartigkeit als leiserer, oasenähnlicher Gegenort im Vergleich zur Zweckgebundenheit, den Effizienzimperativen und den unterdrückenden Arbeits- und Machtverhältnissen der umgebenden Stadt bewusst macht.¹⁹⁰ Somit ist es prädestiniert für Schwärmereien des Subjekts, deren Impuls der *Vanitas*-Gedanke ist, die Vergänglichkeit oder der gegenseitige Bezug der verschiedenen Zeiten aufeinander. In diesem Sinne kann die Ruine als Allegorie menschlicher Vergänglichkeit gelesen werden. Jean-François Raffaëlli zieht in diesem Kontext unsere Aufmerksamkeit auf sein Gemälde mit dem Titel »Le terrain vague« (1882),

188 Hartmut Böhme: »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304, hier S. 287.

189 Johannes Jahn: *Wörterbuch der Kunst* (1939), fortgeführt v. Wolfgang Haubenreißer, Stuttgart: Kröner 1989, S. 724–725.

190 Vgl. Häußermann/Siebel, »Stadt und Urbanität«, S. 306: »Nicht die Ästhetik des baulichen Verfalls ist entscheidend für die Stimulanz von Kreativität, die in vielen leergewordenen Fabrikhallen, Schlachthäusern oder alten Gefängnissen anzutreffen ist, sondern der Verfall der Herrschaft dessen, dem diese Gehäuse einmal gedient hatten. Er hinterlässt leere Hüllen, die noch von Macht und Herrlichkeit erzählen oder von Lärm, Ausbeutung und Maloche. Aber die neuen Nutzer sind all dem nicht mehr unterworfen, sie können, was der Machtentfaltung oder der Kontrolle menschlicher Arbeit diene, als ihre Freiräume erfahren.«

das eine Szene aus der Pariser Peripherie zeigt, in welcher sowohl der Körper des ausgemergelten Pferdes als leibhaftige Ruine die Sicht auf das Urbane am Horizont verstellt als auch der streunende Hund, der sich von der erloschenen Feuerstelle und dem übriggebliebenen und diese umgebenden Unrat abwendet: Wer das Feuer vergangener Zeiten sucht, der findet es eben in der Asche.¹⁹¹



(Abb. 17)

(3) Als häufiges Motiv für das Erleben von *terrains vagues* darf ferner des Subjekts ›Lust am Anderen‹ gelten, sei es als Negation des Immergleichen (der monotonen, gesichtslosen, funktionalen Stadtarchitektur), als Ausbrechen aus und Flucht vor dem Alltag (Rebellion gegen den Konsum) oder einfach als Abenteuer und Entdeckungsreise, um der Langeweile entgegenzuwirken. Daniel Ritter führt hier die Lyrik Arthur Rimbauds an, dem man fälschlicherweise folgendes Zitat zuschreibt: »La vraie vie est ailleurs.«¹⁹² Demnach lehnt Rimbauds lyrisches Ich sich gegen das Vertraute auf, rebelliert gegen seine voraussehbare Realität und zerstört alles Etablierte, wobei das ›ailleurs‹ als paradisischer Sehnsuchtsort auftaucht, als Tor zu einer

191 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 247.

192 Dieser Vers wird Rimbaud zugeschrieben, obschon sich in seiner neunteiligen Prosadichtung *Une saison en enfer* (1873) nur »La vraie vie est absente« finden lässt, vgl. Arthur Rimbaud: *Œuvres complètes*, hrsg. v. André Guyaux, Paris: Gallimard 2009 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 260.

freien Welt, die bloß nichts mit dem allbekannten ›ici‹ zu tun haben darf.¹⁹³ Zweifelsohne lässt sich das *terrain vague* in diesem Sinne als *locus amoenus* begreifen, der zur ruhigen Einkehr und zum Verweilen in Einsamkeit einlädt, das eine oder andere Mysterium bereithält und als Arkanum noch zu überraschen vermag, ganz im Gegenteil zu den übrigen urbanen *loci terribiles*.¹⁹⁴

(4) Dieses Lichtbündel strahlt von *vacuus* aus in Richtung des Hässlichen und Unordentlichen, des Unvollkommenen und des Vernachlässigten. Es ist uns nicht fremd, dass das Schöne seit der Antike lange Zeit mit dem Wahren und Guten gleichgesetzt wurde. Dieser Logik folgend galt das Hässliche als Gegenteil des Schönen, ebenfalls als Teil der Schöpfung. Aber kann nicht die dunkle Seite des Schönen¹⁹⁵, die zunächst anders und fremd, vielleicht unordentlich und chaotisch, sodann verunsichernd und eventuell abstoßend auf uns wirkt, auch einen ästhetischen Reiz ausüben? Nur weil uns Derartiges lockt – aus Neugier oder Interesse –, heißt dies jedoch noch nicht, dass es einen ästhetischen Wert hat bzw. ›schön‹ ist.¹⁹⁶ In *Poétique de la ville* (1973) von Pierre Sansot wird deutlich, dass das *terrain vague* aufgrund seines Mülls, der Scherben, der abgefahrenen Autoreifen und des kaputten Mobiliars schmutzig, ekelhaft und entwürdigend sein kann:

Mais le malaise que nous ressentons face au terrain vague vient de plus loin encore. [...] Or, ce terrain vague détruit cette illusion vitale. Le fond est donc, lui aussi, sale, plus sale s'il se peut, plus dégénéré. [...] D'autre part, il s'agit d'une matière avilie qu'on ne s'attend pas à rencontrer sur un trottoir mais plutôt sur un terrain vague en même temps que des meubles défoncés, des vaisselles ébréchées, des pneus usagés.¹⁹⁷

193 Vgl. Jean-Hugues Berrou et al.: *Rimbaud ailleurs*, Paris: Fayard 2004 und Patrick Née: »L'ailleurs maritime chez Rimbaud«, in: *Littérature*, 147/3, Paris: Armand Colin 2007, S. 3–20.

194 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 248–249.

195 Siehe beispielsweise Umberto Eco: *Die Geschichte der Häßlichkeit* (= *Storia della bruttezza*), München: Hanser 2007.

196 Vgl. das ›Paradoxon des Hässlichen‹ gemäß Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 235.

197 Pierre Sansot: *Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck 1973, S. 312–313, 406.



(Abb. 18)

Daniel Ritter weist darauf hin, dass das *terrain vague* uns folglich eine Gegenrealität präsentiert, da der Rest der Stadt stets ordentlich und sauber, wettbewerbsfähig und touristisch attraktiv, also in möglichst gutem Licht erscheinen soll. Das Image des *terrain vague* in eine ähnliche Richtung aufzupolieren, beispielsweise durch eine Grundreinigung, wäre unrealistisch, schlicht nicht umsetzbar und kontraproduktiv.¹⁹⁸

(5) Es liegt auf der Hand, dass das letzte ästhetische Lichtbündel die Offenheit in der individuellen Gestaltung sein muss – das *terrain vague* wird vom Subjekt somit als *tabula rasa* erfahren, als ›unbeschriebenes Blatt‹, das immer wieder neu beschrieben werden kann. Manchmal wird dort eine gewisse Leere kreativ gefüllt, manchmal wird alles ausgewischt und manchmal überlagern sich verschiedene Schichten (an Graffiti, Altlasten etc.).¹⁹⁹

2.7.2 Das Vage und das Fremde

Die ›Ästhetik des Vagen‹ zeigt sich zunächst darin, dass es fast unmöglich scheint, die städtischen Brachflächen zu benennen (*space of indetermina-*

198 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 251.

199 Vgl. ebd. Die *tabula rasa*-Metapher lässt sich bereits bei Aischylos, Platon, Aristoteles, Albertus Magnus und Thomas von Aquin finden. In diesem Sinne könnte man die Freifläche auch ›Seele der Stadt‹ nennen, die, wie eine Bühne, stets neu bespielt werden muss.

cy/uncertainty, nameless space) oder präzise zu definieren, es gibt nämlich nicht nur eine Vielzahl an Bezeichnungen, sondern einige Namen machen eben jene Schwierigkeit einer klaren Einordnung gerade zum Begriff.²⁰⁰ Die mit der etymologischen Linie *vagus* assoziierten Eigenschaften, welche die *friche urbaine* über ihre Unbestimmtheit perspektivieren, spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle für die beziehungsweise bei der Auflösung fester Formen innerhalb der Geschichte der Ästhetik. An dieser Stelle möchte ich nur einige Meilensteine der ›Ästhetik des Vagen‹ anführen: Laut Remo Bodei steht das Schöne seit der Antike (und das unangefochten bis in die Renaissance) im Zeichen von Maß, Harmonie und Ordnung – so bei Pythagoras, Platon und Aristoteles – und wird mit dem Wahren und Guten gleichgesetzt.²⁰¹ Im Umkehrschluss sind das Unsymmetrische, Unproportionale, Unregelmäßige sowie Unordnung, Zufälligkeit und Unbestimmtheit folglich hässlich. Auch das Vage wird demnach als ›unschön‹ abqualifiziert. Erst im Barock wird dieses Denken von einer ›Kunst der Unordnung‹ abgelöst, die sich als *vagari/vâgr* identifizieren lässt: »Der Barock gibt nirgends das Fertige und Befriedigte, nicht die Ruhe des Seins, sondern die Unruhe des Werdens, die Spannung eines veränderlichen Zustandes«²⁰² wieder. Die sich wiederholenden Motive des Barock sind daher Unschärfe in der Wahrnehmung und Sinnestäuschung als Trennung von der Wahrheit oder Abkehr von der Mimesis.²⁰³ Daniel Ritter formuliert hierzu: »In dem Moment also, in dem sich das Schöne vom Wahren ablöst, hält die Vagheit, gepaart mit dem Subjektiven, Einzug in die Kunst. Somit wird die Vagheit zur maßgeblichen Mitspielerin im ›großen Projekt der Moderne‹²⁰⁴, schlussfolgert Remo Bodei.«²⁰⁵ Signifikant ist die Veränderung auch in der Garten- und Parkgestaltung: Der geometrische Formschnitt von Buchsbaum und Eiben in Kegel, Pyramiden und Quader in den französischen Barockgärten gleitet nicht etwa sanft über, sondern besteht kontrastreich neben den die wilde Natur imitierenden, eng-

200 Doron, »... those marvellous empty zones at the edge of cities«. Heterotopia and the ›dead zone«, S. 203: »The multiplicity of names, and some of their meanings, show the difficulty in defining those spaces.«

201 Vgl. fortan Bodei, »Vage/unbestimmt«, S. 312–330.

202 Heinrich Wölfflin: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), Basel/Stuttgart: Schwabe 1986, S. 68.

203 Das Drama *La vida es sueño* (1636) von Pedro Calderón de la Barca gilt als emblematisches Werk des Barock und spielt bereits im Titel an auf eine Vermischung von Traum und Wirklichkeit.

204 Vgl. Bodei, »Vage/unbestimmt«, S. 319.

205 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 253.

lischen Landschaftsgärten. Die Fokussierung auf das Vage als Charakteristikum des Individuellen zieht auch politische Folgen nach sich:

Der durch die Französische Revolution provozierte Umbruch vom Absolutismus zur Republik verändert den Status des Individuums grundlegend, da dessen Individualität zum ersten Mal in Form des *Code Civil* von 1804 ihr (Bürger-)Recht zugesprochen bekommt. Vor dem Hintergrund dieses zugleich ästhetischen wie politischen Umbruchs verstehen wir nun auch, warum Chateaubriand in seinen Memoiren einen auf dem Pariser *terrain vague* gewachsenen, verwilderten Garten als Keimzelle der Revolution ausweist.²⁰⁶

Je ne sais quoi – hiermit ist das gewisse Etwas gemeint, das Unausprechliche, das konturschwache Undefinierbare, das sich als Konzept des Vagen ab dem 19. Jahrhundert verlässlich in allen Künsten ausbreitet. In der Malerei könnte beispielsweise William Turner als ›Maler des Vagen‹ bezeichnet werden; Wegbereiter des Impressionismus und Zeitgenosse Chateaubriands. Seine Gemälde *Ship on fire* (1830) sowie *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway* (1844) zeigen den Betrachter*innen ineinander verschwimmende Formen und Farben, Entdifferenzierung und Konturlosigkeit, Dynamik und Flüchtigkeit, insbesondere durch das Element Wasser in Form der Woge (*vâgr*).²⁰⁷ Die Romantik bildet den Höhepunkt der Abkehr von der pythagoreisch-aristotelischen Ordnung hin zum Ich, indem sie das Subjekt in seiner Individualität glorifiziert. Die französischen Symbolisten (Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) führen Ende des 19. Jahrhunderts das Programm der Romantik »Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt« von Novalis fort, sei es durch halluzinogene Mittel, die zu Wahrnehmungsveränderungen und perspektivisch konstruierten Wirklichkeiten führen, durch *rêveries*/Träumereien oder das Unterbewusste.²⁰⁸ Schließlich ist der Surrealismus die »letzte künstlerische Bewegung, die sich ausdrücklich auf das Vage« beruft.²⁰⁹ Es ist kein Geheimnis, dass die Surrealisten sich von gewissen (›extraterritorialen«, aus der Wirklichkeit herausfallenden) Orten sowie Objekten aufgrund ihrer Andersartigkeit ungeheuer angezogen fühlten:

206 Ebd., S 254.

207 Analog hierzu in der Musik, siehe *La mer* (1905) von Claude Debussy, der anstelle von klassischer Funktionsharmonik auf Pentatonik, Ganztonleitern und Dissonanzen setzt.

208 Siehe hierzu sowohl Sigmund Freud: *Die Traumdeutung* (1900), Frankfurt a. M.: Fischer 151991 als auch Arthur Schnitzler: *Traumnovelle* (1926), Köln: Anaconda 2005, S. 94 f.

209 Bodei, »Vage/unbestimmt«, S. 314.

[L']objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappent au principe de réalité, mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouversement de la notion de relation)²¹⁰

Gemäß Daniel Ritter liegt in jener Extraterritorialität aber nicht nur das ästhetische Potential des *objet trouvé* und der *rencontre fortuite* – »beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie«²¹¹ –, sondern auch das Herzstück surrealistischer Ästhetik des Vagen und gleichermaßen Sinnbild für die *conditio* des Menschen zur Zeit der Moderne.²¹² Vielleicht sind ebenfalls aus diesem Grund *terrains vagues* immer schon einer ästhetischen Betrachtung ausgesetzt gewesen.

Wenn ich schließlich die städtische Brachfläche auf ihre phänomenale Struktur hin untersuche, führt mich dies zwangsläufig zurück zur *strangeness* eines Solà-Morales und von dort aus zum Unterschied zwischen Fremdheit und Andersheit, den Bernhard Waldenfels in seiner *Topographie des Fremden* wie folgt erläutert:

Die Adjektive *anders* und *fremd* sind zunächst beide zweistellige Prädikate, die ein Verhältnis zwischen zwei Elementen bezeichnen und assoziativ eng miteinander verknüpft sind. Ihr Unterschied ist jedoch von sehr grundsätzlicher Natur. *Anders* (oder das altgriechische ἑτερος in *Heterotopie*) drückt die logische Relation der Nicht-Identität zwischen zwei Dingen ($A \neq B$) aus, und zwar ohne vom Aussagegehalt her eine subjektive Perspektive zu implizieren. Ganz im Gegenteil sogar: Die Nicht-Identität wird im Medium des Allgemeinen in objektiver Weise bestimmt. [...] Insofern ist die Aussage $A \neq B$ auch ohne Veränderung des Gehalts verkehrbar in $B \neq A$. *Fremd* (das altgriechische Pendant dazu wäre ξένος) hingegen drückt eine Relation aus, die sich auf ein subjektives Verhältnis bezieht, welches wesentlich in der raumzeitlich-personalen Perspektive verankert ist, aus der jemand etwas erlebt. Fremdheit besagt stets, dass »etwas jemandem fremd« ist oder erscheint, weshalb diese Relation auch nicht reversibel ist. [...] »Fremd« bezeichnet somit auch keine intrinsische Eigen-

210 André Breton: »Genèse et perspective artistique du surréalisme« (1941), in: A. B.: *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard 1979, S. 49–82, hier S. 64.

211 Comte de Lautréamont: *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres Poésies I et II*, hrsg. v. Hubert Juin, Paris: Gallimard 1973, S. 234. Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus dem sechsten Gesang der *Chants de Maldoror* jenes Avantgardisten, der bereits 1874 »das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch« als Vergleichsgröße des Schönen festlegte.

212 Siehe Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 256.

schaft einer Sache: Nichts ist für sich genommen ›fremd‹. Gleichzeitig aber ist die Fremdheit nicht einfach bloß die subjektive Seite der Andersheit. Denn nicht jede Andersheit impliziert im Erleben eine Fremdheit. [...] Impliziert aber umgekehrt die Fremdheit die Andersheit? In gewisser Weise ja: Denn wenn ich mir selbst ›fremd‹ werde, stehe ich mir selbst in einer Distanz gegenüber, die einen Ausspruch wie den des Rimbaud »Je est un autre«²¹³ (›Ich ist ein anderer‹) motiviert. Und dennoch: Eine solche Andersheit ist nichts anderes als eine prinzipielle Form der Andersheit zwischen mir und dem, was ich erlebe, während der Fremdheit nichts Prinzipielles anhaftet: Etwas kann mir fremd werden, das mir eben noch vertraut war. Fremdheit ist insofern etwas Okkasionelles.²¹⁴

Nun zum Kern des Fremden: Das Subjekt erfährt es gerade *dadurch*, dass es unzugänglich und unverfügbar ist. Das Fremde zeigt sich folglich, *indem* es sich dem Zugang und der Verfügbarkeit entzieht. Diesen Unzugänglichkeits- oder Unverfügbarkeitsmodus nennt Waldenfels mit Verweis auf Merleau-Ponty »leibhaftige Abwesenheit«.²¹⁵ Ferner kritisiert er Fremdheitsdefinitionen, die das Fremde als ›Defizit‹ oder ›Makel‹ verstehen, als das, was noch nicht begriffen wurde, wie zum Beispiel in der Fremdheitstheorie von Julia Kristeva.²¹⁶

Das Fremde ist das Außerordentliche, das in den Rissen und Lücken der Ordnungen auftaucht und dabei weder mit dem Ordentlichen identisch noch schlicht von ihm verschieden ist; es »begleitet die Ordnungen wie ein Schatten«.²¹⁷ Außerdem, so Waldenfels, gibt es so viele Fremdheiten wie es Ordnungen gibt, sodass sich ohne Weiteres von einer Pluralisierung der Fremdheit sprechen lässt. Als Grade der Fremdheit unterscheidet Waldenfels »alltägliche«, »normale« und »strukturelle«; auch variieren für ihn die Richtungen oder »Vektoren des Fremdwerdens«.²¹⁸

Bislang habe ich das *terrain vague* auf allen Ebenen als außerordentlich beschrieben. Es teilt sich in diesem Sinn eine gewisse Andersheit bezüglich der gegebenen Ordnung mit der Heterotopie von Foucault, obschon deren Funktion – ganz im Gegensatz zu der der städtischen Brachfläche –, glasklar definiert ist. Die Heterotopie ist anders, aber nicht fremd. Das *terrain vague*

213 Aus Arthur Rimbauds Brief an Georges Izambard vom 13. Mai 1871: »Correspondance«, in: A. R.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Antoine Adam, Paris: Gallimard 1972 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 234–816, hier S. 249.

214 Bernhard Waldenfels' Ausführungen zum Thema werden hier glasklar erläutert durch Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 258. Ritter bezieht sich wiederum auf dessen *Topographie des Fremden*, S. 20–23.

215 Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 27.

216 Siehe Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard 1988.

217 Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 33.

218 Vgl. ebd., S. 34 f.

hingegen bricht mit der Ordnung seines städtischen Bezugssystems: Obwohl es kompensatorisch, negativ-universalisierend sowie zeitlich heterochron ist, bildet es die homotope Ordnung nicht analog ab – es ist vielmehr ein Mikrochaos. Gemäß Ritter wird das *terrain vague* nicht zu einem bestimmten Zweck geschaffen, sondern entsteht eher aus dem Wegfallen einer eindeutigen Bestimmung, aus einem Funktionsverlust und hinterlässt eine Zweckleere oder Sinnbrache.²¹⁹ Lucius Burckhardt schreibt: »Die Brache schafft Erklärungsbedarf«²²⁰ und bekräftigt damit, dass sie ein Ort ist, der uns opak vorkommt und uns hinsichtlich der Deutung zumeist im Stich lässt. Daniel Ritter schlussfolgert, dass der wesentliche Unterschied zwischen der Heterotopie und dem *terrain vague* erst in der obigen phänomenologischen Betrachtung in Erscheinung tritt, nämlich wenn es als unverständlich oder unlogisch, unordentlich oder unzugehörig erfahren wird, und bezeichnet es deswegen als Xenotopie, »Ort des Fremden« oder »Fremdort«.²²¹

Welche Nutzer*innen zieht ein *terrain vague*, das derartig Fremdes beherbergt, wohl an? Zunächst einmal marginalisierte, ortlos gewordene und nomadisch agierende Menschen, die beispielsweise aufgrund ihrer sozioökonomischen oder politischen Situation am Rande der Gesellschaft stehen und einen Ort brauchen, der außerhalb des Stadtsystems liegt. Mitunter ist es daher nicht verwunderlich, dass Roma- und Sintifamilien (*gens du voyage*) auf einem Pariser *terrain vague* ihre Wagen und Behausungen aufstellen, so lange, bis sie jemand durch gezieltes Platzieren von Steinblöcken davon abhält, wie hier in Saint-Denis gesehen:

219 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 263–264.

220 Lucius Burckhardt: »Brache als Kontext«, in: L. B.: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, hrsg. v. Markus Ritter u. Martin Schmitz, Berlin: Martin Schmitz 2011, S. 97–113, hier S. 105–106.

221 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 264 sowie D. R.: »Le terrain vague comme xénotopie«, in Jacqueline Maria Broich/Wolfram Nitsch/D. R. (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 21–38.



(Abb. 19)

Die Pariser Stadtverwaltung wehrt sich offenkundig gegen das ›Eindringen fremdartiger Lebensweisen‹ in den öffentlichen Raum.

Denn fremde Lebensweisen, das heißt solche, die wir nicht die ›eigenen‹ nennen, die uns unbekannt und ungewohnt sind, die wir nicht verstehen, obwohl wir wollen, oder die wir bewusst als ›abweichend‹ gegenüber dem kennzeichnen, was für uns als ›richtig‹ gilt, werden oft als ›Bedrohung‹ und ›Störung‹ des ›Eigenen‹ und somit als ›Gefahr‹ wahrgenommen. Das daraus entstehende Phänomen der Xenophobie ist leider nur allzu bekannt.²²²

Doch auch konträre, exotistische Reaktionen im Hinblick auf das Fremde sind nicht selten. So erstaunt es nicht, dass bei Émile Zola das ›glückliche Zigeunerleben‹ (= *la vie des bohémiens heureux*) auf einer urbanen Brache Thema in seinem Frühwerk *Madeleine Férat* wird, ja sogar zum paradiesischen Sehnsuchtsort des jungen, zu Schulzeiten allseits verspotteten Protagonisten avanciert, der sich mit jenen Fremden in ein besseres, gerechteres *ailleurs* träumt:

Tu parles des bohémiens, ce sont des gens heureux qui vivent au soleil, et que j'ai enviés plus d'une fois, quand j'étais au collège. Les jours de sortie, j'en voyais presque toujours des bandes à la porte de la ville, campées dans un terrain vague où les charrons du voisinage tenaient leurs chantiers de bois. Je m'amusais à courir sur les longues poutres étendues sur le sol, en regardant les bohémiens qui faisaient bouillir leur marmite. Les enfants se roulaient à terre, les hommes et les femmes avaient des figures étranges, l'intérieur des voitures, que je cher-

222 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 266.

chais à apercevoir, m'apparaissait comme un monde d'objets bizarres. Et je restais là, tournant autour de ces gens, ouvrant des yeux curieux et effrayés. Je sentais encore sur mes épaules les meurtrissures des coups de poing que mes camarades m'avaient données la veille, je rêvais parfois de m'en aller bien loin, dans une de ces maisons roulantes. Je me disais: »Si l'on me bat encore cette semaine, je m'en irai dimanche prochain avec les bohémiens, je les supplierai de m'emmener au fond de quelque pays où l'on ne me frapperait pas.« Mon imagination d'enfant se plaisait au rêve de cet éternel voyage en plein air. Mais je n'ai jamais osé... Ne te moque pas, Madeleine.²²³

Zum einen wird in dieser Szene die Vorstellung der *bohémiens* in exotischer, sehnsüchtiger Weise mit gängigen Stereotypen ausstaffiert, zum anderen repräsentieren die *gens du voyage* recht simplifiziert das Fremde bzw. das Eigene mit umgedrehtem Vorzeichen und werden mithin zur Projektionsfläche der Wünsche des Protagonisten. Daniel Ritter weist darauf hin, dass uns manchmal jedoch auch die Menschen »fremd« erscheinen, die *terrains vagues* zu »Petrischalen eines kreativen oder alternativen Lebens machen: Hippies, Squatter*innen, Künstler*innen, Aussteiger*innen, die aus der Sicht des gesellschaftlichen »Establishments« außerhalb der dominierenden Ordnung stehen.«²²⁴ Diese Menschen suchen diverse Arten des Sozialen gänzlich abseits der konformen Gesellschaft und beweisen damit, dass

223 Émile Zola: »Madeleine Férat«, in: É. Z.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henri Mitterrand, Paris: Hachette 1962, S. 824. Meine Übersetzung: »Du sprichst von den »Zigeunern«, das sind glückliche Leute, die unter der Sonne leben und die ich mehr als einmal beneidet habe, als ich aufs Collège ging. An Tagen, an denen ich frei hatte, sah ich fast immer Gruppen von ihnen vor den Toren der Stadt auf einer leeren Fläche [*terrain vague*] kampieren, wo die Wagner der Nachbarschaft ihre Holzwerkstätten hatten. Es bereitete mir Freude, über die langen Balken zu rennen, die auf dem Erdboden lagen, und dabei den »Zigeunern« zuzusehen, wie sie ihren Kessel anheizten. Die Kinder rollten sich auf dem Boden, die Männer und Frauen hatten fremdartige Gesichter und das Innere ihrer Wagen, in das ich immer hineinzublicken versuchte, erschien mir wie eine Welt sonderbarer Gegenstände. Dort blieb ich, schlich um diese Leute herum und machte neugierige und erschrockene Augen. Ich spürte auf meinen Schultern noch die blauen Flecken von den Schlägen, die ich von meinen Schulkameraden am Vortag bekommen hatte. Manches Mal träumte ich davon, weit weg zu gehen, in einem dieser fahrenden Häuser. Ich sagte mir: »Wenn ich diese Woche noch einmal geschlagen werde, werde ich am Sonntag mit den »Zigeunern« abhauen, ich werde sie anflehen, mich bis ans Ende irgendeines Landes mitzunehmen, wo man mich nicht mehr schlägt.« Meine kindliche Vorstellung fand Gefallen am Traum dieser ewigen Reise unter freiem Himmel. Aber ich habe mich nie getraut... Mach' dich nicht über mich lustig, Madeleine.«

224 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 267.

wahre (gesellschaftliche) Veränderungen, die sich gegen bloße Affirmation des Bestehenden richten, zumeist im Fremden keimen. Vorsicht jedoch vor folgendem Fehlschluss: So wie nicht jede Xenotopie gleich ein *terrain vague* ist, so ist auch nicht jedes *terrain vague* notwendigerweise eine Xenotopie – dafür muss der Ort schließlich erst einmal einem Subjekt ›fremd‹ erscheinen bzw. sein.²²⁵

Christine Dissmann diagnostiziert, dass Brachflächen in jedweder Stadt omnipräsent seien. Dennoch indizierten sie häufig einen Zustand, der sich ›eigentlich nicht gehöre‹, der vielen ›nicht genehm sei‹, der ›störe‹. Diese negative Seite der *terrains vagues* manifestiert sich zum Beispiel durch folgende Begriffe: »Abwärtsspirale der Problemquartiere«, »kumulative Leerstandseffekte«, »A-Gruppen« (Ausländer*innen, Arme, Alte, Alkoholiker*innen, Alleinerziehende) sowie durch das Gefühl der Vernachlässigung und des Empfindens, selbst Teil des Niedergangs der Stadt oder ihres Zerfalls zu sein.²²⁶ Oft verhält es sich sogar so, dass Menschen es als schmerzvolle »Enteignung gelebten Lebens« empfinden, wenn in ihrem Wohnumfeld (durch Abriss, Umstrukturierung etc.) Orte zerstört werden, an die sie sich über Jahrzehnte gewöhnt und emotional gebunden haben, und von denen sie sich unter Umständen sogar auf unergründliche Weise haben bezaubern lassen.²²⁷

2.7.3 Epiphane Transgressionen

All das, »was außerhalb jeder Ordnung bleibt« und »nicht nur eine bestimmte Interpretation, sondern die bloße ›Interpretationsmöglichkeit‹ in Frage [stellt]«, nennt Waldenfels das Hyperphänomen des »radikal Fremden«²²⁸, wie den Rausch oder eine Revolution, aber auch den Eros oder den Tod. Eng verwandt mit dem Staunen und der Angst, die sofort verschwinden, sobald das *Worüber* und das *Wovor* geklärt sind, ist die Fremdheitserfahrung nicht etwa ein subjektiver Akt, sie dahingegen stößt uns zu und widerfährt uns;²²⁹ sie überkommt uns von anderswoher (*ailleurs*). Ritter führt folgende Antworten auf das Fremde an, beispielsweise den Versuch,

225 Vgl. ebd., S. 268.

226 Vgl. Dissmann, *Die Gestaltung der Leere*, S. 98–100.

227 Vgl. Wolfgang Kil: *Luxus der Leere. Eine Streitschrift*, Wuppertal: Müller + Busmann 2004, S. 116.

228 Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 36–37.

229 Vgl. ebd., S. 51.

das Fremde ›in den Griff‹ zu bekommen, sei dies ganz praktisch gemeint als ein tatkräftiges Ergreifen oder geistig als ein intellektuelles Begreifen. Im ersten Fall wird versucht, das Fremde machtvoll zu überwinden, indem es vereinnahmt, gezähmt, kontrolliert, bekämpft oder gar vernichtet wird. Wo immer das Fremde auftritt, setzt es sich dieser Gefahr aus. Im zweiten Fall geht es nicht um eine gewaltsame Machtausübung, sondern um eine epistemische Aneignung, welche ebenso den Status der Fremdheit zugunsten eines intellektuellen Sich-zu-eigen-Machens überwinden möchte.²³⁰

Der ›Stachel des Fremden‹ lasse sich also nicht so leicht austreiben oder herausreißen, denn Eigenes und Fremdes seien kogenital, das eine inexistent ohne das andere, das Fremde sei nämlich die von der städtischen Ordnung selbst hervorgebrachte Kehrseite, das heißt, der Schatten jener Ordnung.²³¹ Alles Systemfremde werde daher feinsäuberlich versteckt, vermeintlich unsichtbar gemacht oder gar ausgesondert, als gehöre die ›Scham der Stadt‹ hinter Sichtschutzzäune!

Ein ästhetischer Umgang mit dem Fremden, der einer Art ›Lassen‹ gleichkommt, offenbart sich in zweigesichtiger Weise: einerseits in Form eines Sein-Lassens, bei dem man davon ablässt, sich das Fremde aneignen zu wollen; andererseits in einem Sich-Einlassen oder Sich-vom-Fremden-affizieren-Lassen, sowohl sinnlich und emotional als auch intellektuell oder imaginativ.²³² Potentiell ästhetische Präsenzerfahrungen, bei denen die Begegnung mit dem Fremden einen Effekt auf die Erfahrung selbst hat, auch indem gewöhnliche Grenzen überschritten werden, sind ästhetisch transgressive Erfahrungen, sogenannte Epiphanien (ἐπιφάνεια²³³). Rainer Warning schreibt, dass sich religiöse und ästhetische Erfahrungen deutlich voneinander unterscheiden:

Erstere führt allemal bis hin zur Anschaubarkeit des ›anderen Raums‹, wo nicht in seiner Totalität, so doch zu seiner partiellen Beglaubigung. Die ästhetische Offenbarung bleibt, in ihrem Passagen-Charakter anfangsmarkiert, sie bleibt im liminalen Bereich. J. L. Borges hat das sehr schön gefasst mit seiner Bestim-

230 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 271.

231 Die Spiegelung unserer eigenen Fremdheit vollzieht sich in einem System, welches wie die ›Autopoiesis‹ dazu neigt, sich selbst zu (re)produzieren. Zu diesem systemtheoretischen Begriff siehe Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 60 ff.

232 Vgl. Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 273.

233 Vom Verb ἐπιφάνω, das ›sichtbar werden, sich zeigen, erscheinen‹ bedeutet (häufig mit Bezug auf Träume, Visionen oder göttliche Manifestationen); siehe Henry George Liddell/Robert Scott: *A Greek English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press 1968, Bd. 1, S. 669–670.

mung des Ästhetischen als einer sich ankündigenden Offenbarung, die dann aber doch nicht statthat²³⁴ [...] – eine Formel, die in den Grundbestand moderner Ästhetik-Definitionen eingegangen ist.²³⁵

Daniel Ritter differenziert seinerseits drei Typen von Epiphanien, je nach der Ebene, auf welcher die ›Erscheinung‹ sich einstellt: ästhetisch, epistemisch oder metaphysisch. Im Fall des ersten Typs bezieht sich die Epiphanie auf die Präsenz einer Wirklichkeit, die sich im Alltag verbirgt, sowie als Theophanie auf die Erscheinung Gottes, weswegen der Begriff im Christentum auch für das Dreikönigsfest am 6. Januar verwendet wird, den Tag, an dem man ursprünglich ebenfalls Christi Geburt feierte. Im zweiten Fall ist es eine ›profane Erleuchtung‹, mit der Walter Benjamin die »schöpferische Überwindung religiöser Erleuchtung« meint, deren Ursache nicht etwa im Konsum von Genussmitteln liege, sondern in einer »materialistischen [...] Inspiration«.²³⁶ Ritter klärt:

›Profan‹ ist diese Erleuchtung aber weniger aufgrund ihres materiellen Auslösers, als aufgrund des Umstands, dass damit die Erkenntnis eines Geheimnisses im Alltäglichen und eben nicht eines Transzendenten einhergeht. Und ›schöpferisch‹ ist sie, weil sie nicht in einem Exzess der Sinne geschieht, sondern in einem Exzess der Imagination, weshalb Benjamin als mögliche Subjekte einer solchen Erfahrung die Lesenden, die Denkenden und die Flanierenden nennt.²³⁷

Deshalb ist es nur eine logische Folge, dass Julien Gracq und Jacques Réda, die mit der Brille des Surrealismus auf der Nase lesen, denken, schreiben und flanieren, als Anhänger und Bewunderer der *terrains vagues* gelten dürfen, so als fänden sie dort ihre ersehnten Drehtüren in einen anderen Raum oder eine andere Zeit. Ritter führt weiter aus:

Zwischen einer materialistisch-ästhetischen und einer genuin theologischen Epiphanie liegt diejenige, die nicht zwangsläufig eine religiöse Erleuchtung ist, weil sie nicht auf eine jenseitige Gottheit, sondern auf die Immanenz des dies-

234 Jorge Luis Borges: »La muralla y los libros«, in: J. L. B.: *Obras completas*, hrsg. v. C. V. Frías, Barcelona: Emecé 1989, Bd. 2, S. 13; »la inminencia de una revelación que no se produce«.

235 Warning, *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, S. 23.

236 Walter Benjamin: »Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« (1929), in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. V. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, Bd. 2, S. 295–310, hier S. 297.

237 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 275.

seits Seienden bezogen ist, und zugleich aber auch keine profane, weil sie ihren Grund in der Erkenntnis einer höheren Wahrheit über die Wirklichkeit oder einer tieferen Einsicht in die Dinge hat. Wir nennen eine solche Epiphanie »epistemisch«, weil sich in ihr ein privilegiertes Wissen über die Welt kundtut.²³⁸

Die Erleuchtung des Buddha ist das kulturhistorische Urbild einer solchen epistemischen Offenbarung, bei der die Erkenntnis der »edlen Wahrheiten« erlangt wird.²³⁹ In Anbetracht der kontinuierlichen Bewegung, in der sich ein *terrain vague* für gewöhnlich befindet, beschreibt Philippe Vasset, beim Anblick einer städtischen Brachfläche von einem Moment des *satori* überwältigt zu sein: »j'étais chaque fois saisi par le *satori* du transit qui dérobe le monde«.²⁴⁰ Wenn das *terrain vague* in Literatur und Film auch nur allzu oft als düsterer und dreckiger Ort präsentiert wird, so ändert dies dennoch nichts an der Tatsache, dass es sich gleichermaßen zu einem »Medium einer höheren Erkenntnis der Natur der Dinge« entwickeln kann:

Schließlich gibt es die metaphysische Epiphanie im religiösen Sinne einer Erscheinung Gottes oder einer mystischen Einheitserfahrung (*unio mystica*), in der eine Begegnung und Vereinigung mit einem Göttlichen und folglich eine Auflösung der Grenzen des Selbst stattfindet. Derartige Transzendenzerfahrungen, die über einen Exzess der Sinnlichkeit oder der Imagination und über die Erkenntnis einer höheren Wahrheit insofern hinausgehen, als sie das Subjekt in Verbindung mit einem Jenseitigen, die Sphäre des Menschlichen und Immanenten Überschreitenden setzen, müssen aber nicht an eine Gottheit einer bestimmten Religion gebunden sein und können ferner auch im Modus des Entzugs geschehen, in dem eine materielle Spur die Ahnung eines Transzendenten stiftet.²⁴¹

Aus ästhetischer Perspektive wirken auf einem *terrain vague* die Kräfte des Zufalls (in Form der zufälligen Zusammenstellung der Objekte), die der Natur und die des Verfalls, und entziehen sich damit dem menschlichen Ein-

238 Vgl. ebd., S. 276.

239 Beispielsweise über die Entstehung von Leid und dessen Linderung bzw. Abhilfe. Siehe hierzu Nyānatiloka: *Buddhistisches Wörterbuch. Kurzgefasstes Handbuch der buddhistischen Lehren und Begriffe in alphabetischer Anordnung* (1952), Stammbach-Herrnschrot: Beyerlein & Steinschulte 1999, S. 186–189.

240 Vasset, *Un livre blanc*, S. 61. Es handelt sich um einen Moment des *satori* (= intuitive, plötzliche Erleuchtung im Zen-Buddhismus), in dem sich ein »weltverschlingender Transit« offenbart. Die Übersetzung stammt von Wolfram Nitsch, »*Terrain vague*. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, S. 3.

241 Ritter, »Phänomenologie und Ästhetik«, S. 277.

flussbereich, wobei das Göttliche eine jenseits des Alltäglichen liegende imaginierte Welt symbolisiert und das Nutzlose als Zeichen für eine zweckfreie Schönheit in Poesie, Fotografie und Film (bzw. deren Darstellungen) gelesen werden kann. Das *terrain vague* assoziiert man in jedem Fall mit einer radikalen, über Zeit, Raum sowie sich selbst hinausweisenden Fremdheit,²⁴² die man nicht zu bewältigen, die uns als Subjekte mitunter jedoch zu überwältigen vermag. Inwiefern sich die (Hypo-)Thesen in diesem Ästhetik-Kapitel auf die spezifische Ästhetik urbaner Zwischenräume im französischen Kino übertragen lassen, werde ich in den Kapiteln III und IV veri- bzw. falsifizieren sowie in der Schlussbetrachtung und Öffnung abgleichen.

242 Vgl. ebd.

3. Bündelung

Wie lassen sich nun die unterschiedlichen Eigenschaften des *terrain vague* bündeln, die ich aus der Auseinandersetzung mit der Geschichte seines Begriffs sowie seiner kurzen literarischen und filmischen Darstellung einerseits und mit der empirisch orientierten wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Phänomen andererseits gewonnen und durch Konfrontation mit diversen Bezugstheorien weiter herausgearbeitet habe? Eine solche Bündelung hat zum Ziel, grundlegende Aspekte des Gegenstands zu finden, die sich – zumindest teilweise – durch die verschiedenen Ebenen strukturell hindurchziehen, überlagern, verknüpfen und an den jeweiligen systematischen Stellen verschieden ausdifferenzieren, ohne ihren Charakter als ›Grundzug‹ zu verlieren. Ich glaube, mit den folgenden drei Facetten des *terrain vague* solche Grundzüge gefunden zu haben.

(1) Das *terrain vague* ist Gegenstand, aber auch Medium einer besonderen urbanen Erkenntnis: Als Symptom und zugleich Ursache urbanen Wandels lässt sich am ›Prismaraum‹ des *terrain vague* der gegenwärtige Zustand der städtischen Raumstruktur ablesen. Denn in ihm brechen und bündeln sich die Linien der Stadtentwicklung, die darin ebenso sichtbar werden wie das Verhältnis des Raums zu seiner Gesellschaftlichkeit und Geschichtlichkeit. In Bezug auf die Geschichtlichkeit sorgt das *terrain vague* zum einen als Ruine für die Präsenz des Vergangenen in der Gegenwart, ohne aber von dieser (wie im Fall offizieller Erinnerungsorte) vereinnahmt zu werden. Die dadurch entstehende – und ja gerade nicht intentional geschaffene – Spannung zwischen den zeitlichen Dimensionen verstärkt sich durch den Eindruck, das *terrain vague* existiere außerhalb der alltäglichen Zeit, in einer parallelen Zeit, in welcher der gewöhnliche Lauf der Dinge suspendiert ist. Zeit geht nicht sofort in Vergangenheit über, sie häuft sich an; sie akkumuliert nicht nur Spuren, sondern im unbestimmten Raum des *terrain vague* auch Möglichkeiten für zukünftige Wirklichkeiten. So hält es Erinnerungen an

Lebenswelten und Symbole von gestern wach und zeigt deren Verlust im Zuge gesellschaftlicher Umbrüche an, markiert zugleich aber auch den Übergang hin zu einem Neuen, das noch in der Potentialität schlummert. In Bezug auf die Gesellschaftlichkeit macht es die ›Dichte‹ des sozialen Raums der Stadt sichtbar, indem es als Fraktur, Riss oder Loch in demselben einen Blick von außen und damit eine kritische oder befreiende Distanz zu den inneren Machtverhältnissen des urbanen Systems mit all seinen Zwängen, Verdrängungen, Exklusionen, Normen und Unmöglichkeiten erlaubt. Der Raum des *terrain vague*, in dem sich diese externe Perspektive verortet, ist selbst ein ›ausgestoßener‹, der ›andere‹ Raum schlechthin, zugleich aber auch selbst Produkt der inneren Verhältnisse, die im Zwischenraum des *terrain vague* in ihrer Abwesenheit präsent sind bzw. dort erst gänzlich im Kontrast sichtbar werden.

(2) Das *terrain vague* ist Material einer besonderen urbanen Erfahrung: Es ist das in den Lücken und an den Rändern der Ordnung auftretende Fremde der Stadt. Als solches provoziert es ein breites Spektrum an Erfahrungen von Abstoßung, Irritation und Angst, bis hin zu Neugier und Faszination, in denen sich das Verhältnis des Subjekts zum lebensweltlichen Raum der Stadt kundtut. Hierzu gehört das gesamte Spektrum ästhetischer Erfahrungen des *terrain vague*, von der bedrückenden oder befreienden Leere und der stimulierenden oder ratlos machenden Vagheit über die körperlich erfahrene Rauheit und Unordnung bis hin zu den Begegnungen mit einer sich verbergenden, durchschimmernden oder offensichtlichen Vergangenheit, einer unbeeinflussbaren Macht des Zufalls, der Natur und des Zerfalls oder einem Unbekannten, Unheimlichen oder Unzugänglichen, das sich unserem Greifen und Begreifen entzieht. Auf diese Weise übersteigt das *terrain vague* als ein spezifischer ›Erfahrungsraum‹ nicht nur die gegebene(n) Ordnung(en), sondern vermag auch, bisherige Sinnstrukturen, Gewohnheiten, Wahrnehmungen und Praktiken infrage zu stellen und zu verändern. Darüber hinaus konfrontiert es das Konzept des Urbanen, aber auch uns selbst mit einem Fremden, das die vermeintliche Dichte, Geschlossenheit und Eigenheit – die Identität – aufbricht.

(3) Das *terrain vague* ist Medium und Material einer besonderen Praxis: Es ist ein offener ›Spiel- und Möglichkeitsraum‹ für imaginäre und praktische Raumeignungen, in denen sich offenbart, wie sehr die Freiheit des Subjekts im urbanen Raum von regulierenden und entfremdenden Machtstrukturen umstellt ist. Denn so sehr dieser Raum von jenen Strukturen durchstimmt und durchflochten ist, so ist er zugleich nicht gänzlich von ihnen beherrscht. Gil Dorons Aussage über die verschiedenen, von In-

dustriebrachen ermöglichten Praktiken, die aufdecken, »how the public space is restricted to a very small spectrum of activities«, lässt sich dahingehend in zwei Richtungen lesen. Es zeigt einerseits den strukturellen Zusammenhang zwischen dem *terrain vague* als Außenraum und dem urbanen Binnenraum: Beide erhellen sich gegenseitig und sind relational in ihrem Wahrgenommenwerden und ihrer Bedeutung aufeinander bezogen. Auch wenn sich darin andererseits in erster Linie eine strukturelle Distanz bzw. eine Extraterritorialität artikuliert: Das *terrain vague* erweist sich als peripherer Raum der Freiheit, der sich diversen sozialen Gruppen und Bedürfnissen als Refugium öffnet, sei es, dass es bestimmten ausgegrenzten Randgruppen Handlungsraum bietet, bestimmten Altersgruppen als Schwellenort emanzipatorischer Erfahrungen dient, als Ab-Ort dem Verdrängten und Unterdrückten eine Fläche bietet, dem Drang kreativer und innovativer Lebensweisen sowie dem politischen Protest und Widerstand ein Aktionsfeld gibt oder utopische Hoffnungen und Visionen einer anderen, besseren Stadt an sich bindet. Paradoxerweise ist es dabei gerade die Abwesenheit bestimmter urbaner Qualitäten, die das *terrain vague* zur Keimzelle neuer Formen von Urbanität macht – wie das ›Unkraut‹, das frei von gestalterischem Druck und von Zweckvorgaben sprießen kann.

Insbesondere diese letzte Facette des *terrain vague* verweist auf das Potential dessen, was Jurij Lotman unter den peripheren Grenzen eines von einem Zentrum her organisierten und bestimmten kulturellen Raums versteht. Dabei lässt sich, wie ich meine, Lotmans Untersuchungsgegenstand sogenannter Semiosphären², also kultureller ›Zeichenräume‹, die von verschiedenen Kommunikationsprozessen und Sinnmechanismen zwischen Zentrum und Peripherie aufgespannt werden, jedoch offene Grenzen besitzen und in sich vielschichtig und vielfältig sind, auf das semiotische wie soziale und politische – und in diesem globalen Sinn ›kulturelle‹ – Raumsystem des Urbanen übertragen. Hier nämlich erweist sich das *terrain vague* als »Pufferzone der kulturellen Peripherie«, in der die Ordnung, die das Zentrum beherrscht, »fluide und wandelbar« wird³ und sich dort der (semiotischen und

1 Doron, »The Dead Zone and the Architecture of Transgression«, S. 254.

2 Siehe Jurij Lotman: »Über die Semiosphäre« (1984), übers. v. Wolfgang Eiseremann u. Roland Posner, in: *Zeitschrift für Semiotik*, H. 4, 1990, S. 287–305.

3 So charakterisiert Albrecht Koschorke die Funktion des Grenzgebiets einer Semiosphäre bei Lotman; siehe »Zur Funktionsweise kultureller Peripherie«, in: Susi Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Hrsg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: transcript 2012, S. 27–39, hier S. 31.

funktionalen) Mehrdeutigkeit sowie der (sozialen, politischen und kulturellen) Fremdheit öffnet. Tatsächlich hat das *terrain vague* als Ort, an dem solche Prozesse vonstattengehen, im Laufe meiner Untersuchung mehrfach bewiesen, in welcher vielfältiger Weise die Unbestimmtheit und das Außerordentliche zu Motoren für die Dynamik und zu Ressourcen für das Entwicklungspotential des urbanen Systems werden. In diesem von Lotman geprägten kybernetischen Verständnis von Kultur als einem lebendigen Organismus, der sich selbst reguliert, verändert und anpasst, käme die Tilgung oder Disziplinierung der in der Peripherie entstehenden Abweichungen und Unbestimmtheiten folglich dem Ende seiner Lebensfähigkeit gleich: Das System würde statisch und starr, wäre nicht mehr lebendig, sondern tot.

In Lotmans Kommunikationstheorie ist die Unbestimmtheit jedoch mehr als nur ein notwendiger Neben- oder Störeffekt, der in einem System, das nur vollkommen genug wäre, auch abwesend sein könnte. Mehrdeutigkeiten und Unbestimmtheiten sind vielmehr ein funktionaler Bestandteil von Kommunikation überhaupt und stehen zusammen mit der Eindeutigkeit und Bestimmtheit in einem gegenseitigen Bedingungsgefüge. Auch deshalb vermutet Lotman, »dass jede Kultur innere Mechanismen zur *Erzeugung von Unbestimmtheit* besitzt.«⁴

Wenn in diesem Zusammenhang mit Blick auf Lotmans Kulturmodell etwa von »dynamischer Stabilität« oder von »Unbestimmtheitsordnungen« gesprochen wird, dann artikuliert sich in der Struktur dieser Komposita jedoch ein mögliches (Miss-)Verständnis seiner Theorie, das eine bestimmte Zweck-Mittel-Relation suggeriert: Die Ordnung braucht die Unordnung. Dies allein würde bereits für ein Plädoyer zur Erhaltung unbestimmter Zwischenräume genügen, sei es im kulturellen Raum einer Semiosphäre oder im urbanen Raum einer Stadt. Aber gerade aufgrund der behaupteten gegenseitigen Bedingtheit von Bestimmtheit und Unbestimmtheit bzw. ihrer Kosubstantialität ist doch Vorsicht geboten, die Unordnung nicht unter das Joch der Ordnung zu zwingen und in deren Dienst zu stellen. Das gilt auch für die Aussage Albrecht Koschorke, der Lotman immerhin als »Theoretiker der Unordnung« bezeichnet, »das Überborden der Unordnung über die Ordnung«, sei in Bezug auf gesellschaftliche Systeme dasjenige, was »kulturelle Elastizität und damit sozialen Fortbestand« sichere.⁶

4 Jurij Lotman: »Zum kybernetischen Aspekt der Kultur«, in: J. L.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hrsg. v. Karl Eimermacher, Kronberg: Scriptor 1974, S. 417–442, hier S. 418 [kursiv im Original].

5 Koschorke, »Zur Funktionsweise kultureller Peripherien«, S. 33.

6 Ebd., S. 35.

Einer solchen Konzeption gegenüber scheint es notwendig zu sein, dasjenige, das aus dem Zwischenraum, aus den Randzonen, Lücken und Rissen einer Ordnung entsteht, also dasjenige, was Michael Mann im Kontext seiner Machttheorie als »interstitial emergence« bezeichnet, noch viel stärker als etwas zu sehen, das einen nicht-hintergehbaren Eigenwert besitzt.

Im Fall des *terrain vague* bedeutet dies eben, es letzten Endes nicht nur für Aneignungszwecke oder für Revitalisierung und Recycling von Flächen sowie für die Optimierung der Stadtentwicklung einzuspannen. Denn damit wäre es schließlich nicht mehr das »Andere« der Stadt, sondern nur ein Instrument derselben, wenn auch ein lebenswichtiges – ganz im Sinne Lefebvres, der das *terrain vague* ja nicht für revolutionär, aber doch für vital hält.

Daniel Ritters Gedanken zum *terrain vague* als Xenotopie haben mich auf einen Weg gebracht, auf dem ich nach einem Anderen fragen kann, das gerade nicht in der Systemlogik aufgeht und sich der Vereinnahmung widersetzt; sie haben ferner in Richtung des Unterschieds gewiesen, der sich zwischen der Unbestimmtheit und der Unordnung innerhalb einer wie auch immer gearteten Systemtheorie und der Phänomenologie eines radikal Fremden auftut.

Denn dieses ist, um ein letztes Mal auf Waldenfels zurückzukommen, ein Ereignis, dessen wir uns nicht erwehren können, das auf uns zukommt, uns je zuvorkommt, nicht von uns erwirkt wird, sondern uns vorausgeht, uns anspricht und von uns eine Antwort fordert. Es ist dieses vorgängige Fremde, das in Waldenfels' Antwortlogik ein Antwortgeschehen überhaupt erst in Gang setzt, und damit schließlich erst das Entstehen von Sinn. Denn die Antwort ergibt nur Sinn im Hinblick auf das, worauf wir antworten. Unsere Antwort ist durchwirkt vom Fremden, welches als dasjenige erscheint, »worauf wir antworten und zu antworten haben, was immer wir sagen und tun.«⁸ Das Eigene – und das ist die eigentliche Konsequenz in Waldenfels' Denken – verdankt sich dem Fremden, aber eben nicht in seinem Funktionieren, sondern in dem, was es selbst überhaupt ist. Im Gegensatz zu einer systemischen Autopoiesis oder Autogenese ergibt sich das Eigene also gerade nicht aus sich selbst heraus (auch nicht mithilfe eines angeeigneten Anderen), sondern hat seinen Schwerpunkt außerhalb seiner selbst. Und so gilt für den Einzelnen: »Wer glaubt, bei sich selbst anfangen zu können, wieder-

7 Michael Mann: *The Sources of Social Power I. A history of power from the beginning to A. D. 1760*, Cambridge: Cambridge University Press 1986, S. 16.

8 Waldenfels, *Topographie des Fremden*, S. 51.

holt nur, was schon ist; er fängt also gerade nicht an.«⁹ Und die Wahnvorstellung einer »reinen Eigenkultur« bedeutet, dass »sie keine Antworten mehr gibt, sondern nur noch vorhandene Antworten repetiert oder variiert.«¹⁰

Was, wenn dies auch für das Urbane gilt? Dann kann in dieser Perspektive vom *terrain vague* als dem Fremden des Urbanen nicht mehr von einem Mittel oder einem inneren Mechanismus gesprochen werden, der doch einem größeren angehört und diesem zuarbeitet. Das *terrain vague* ist damit nicht gänzlich zu reduzieren auf eine Verjüngungskur der urbanen Kultur, auf ein Flexibilisierungsinstrument der urbanen Ordnung, auf einen Überlebensgaranten oder ein systeminternes Korrektiv, auf einen dialektischen Widerpart zur Bestimmtheit oder auf einen funktionalen Bestandteil derselben, auch nicht auf ein Ventil für soziale Energie, unbändige Kreativität, unterdrückte Triebe oder widerständige Diversität. Ja, das *terrain vague* ist all dies! Oder kann all dies sein. Auch. Aber nicht in letzter Konsequenz. Nicht in seiner Wurzel. Denn *terrains vagues*, die offen bleiben und unbestimmt und somit zumindest temporäre Stätten des radikal Anderen sind, können der ›Stachel des Fremden‹ sein, der aufwühlt, provoziert und Antworten fordert, die nicht Gewohntes reproduzieren oder Erwartetes produzieren. Ohne die Existenzmöglichkeit von Orten, Räumen oder Zonen, die in ihrer Andersheit und Fremdheit eine eigene Logik und Dynamik sowie eine eigene Dignität besitzen, würde sich jedes System als totalitär herausstellen, weil es sich alles zu eigen macht und zu funktionalen Elementen erklärt, die schlussendlich doch den internen Regeln und Imperativen gehorchen.

Die zweihundertjährige Geschichte des *terrain vague* in der französischen Kultur, welche eine ebenso lange und ereignisreiche Geschichte der europäischen Stadtentwicklung begleitet hat, spricht aber gerade nicht dafür, dass sich die Andersheit und Fremdheit des *terrain vague* sowie die von ihm ausgehende Faszination so schnell abnutzten oder sich so leicht vereinnahmen ließen.

9 Ebd., S. 126.

10 Ebd.

III. Mediale Darstellungen städtischer Brachflächen

1. *Terrains vagues* in den Bildmedien

Nach der Beschäftigung mit den obigen kulturwissenschaftlich ausgerichteten Fragen mit dem vordergründigen Ziel, ein systematisches Beschreibungsmodell für die (topologischen) Eigenschaften des *terrain vague* unter Berücksichtigung der Perspektiven unterschiedlicher Bezugsdisziplinen auf den Gegenstand zu erstellen, werde ich mich nun verschiedenen medienwissenschaftlichen Fragestellungen widmen. Ziel dabei ist es, (historische/genrespezifische/thematisch orientierte) Untersuchungen zur medialen Darstellung und Verarbeitung des *terrain vague* im französischen/frankophonen Film durchzuführen. Im Hinblick auf die folgende medienwissenschaftlich orientierte Analyse ergeben sich daraus systematisch drei Perspektiven¹ zur Sichtbarmachung des jeweiligen ästhetischen (und poetischen) Umgangs mit der städtischen Brache: (1) das *terrain vague* als ›Prismaraum‹ oder Chronotopos, in dem sich Entwicklungslinien des urbanen Raums bündeln und brechen und aus dem sich dessen gegenwärtiger Zustand im Verhältnis von Geschichtlichkeit zu Gesellschaftlichkeit ablesen lässt; (2) das *terrain vague* als ›Erfahrungsraum‹, der als das Außerordentliche an den Rändern und in den Lücken der urbanen Ordnung im Subjekt spezifische Erfahrungen der Fremdheit, der Schwelle und der Transgression auslöst; (3) das *terrain vague* als ›Spiel-/Möglichkeits- und Potentialraum‹, der mangels Nutzungsbestimmungen und determinierter Bedeutung durch Handlung und/oder Imagination als eigene Aktions- oder Projektionsfläche verwendet werden kann. Nähern wir uns in einem nächsten Schritt den Bildmedien. Friedrich Kittler zufolge sind Medien zunächst

1 Siehe hierzu das Exposé (cf. S. 1) zu meinem Dissertationsvorhaben, verfügbar auf der Website unserer Projektgruppe: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

Speicherung, Übertragung und Verarbeitung von Information [...]. Unter sie fallen so altmodische Dinge wie Bücher, so vertraute wie die Stadt und so neue wie Computer. [...] Die Entwicklung technischer Medien, wie sie vom digitalen Übertragungsmedium Telegraphie über die analogen Speichermedien Schallplatte und Film zu ihren Übertragungsmedien Radio und Fernsehen führte, kommt an ein logisch perfektes Ende. Alle anderen Medien sind in die Diskrete Universale Maschine grundsätzlich überführbar.²

An dieser Stelle bedarf es folgender Eingrenzung: Konrad Umlauf definiert die Bildmedien als »Informationen in Form von statischen Bildern« und zählt beispielsweise Transparente, Bildbände, Bilderbücher, Bildpostkarten, Comics, Faltblätter, Dias, fotografische Abzüge, Fotonegative, Illustrierte, Kunstdrucke, Plakate und Werbeaufsteller dazu, während er einräumt, dass teilweise auch bewegte Bild Darstellungen und Filme als Bildmedien verstanden werden könnten; Malerei werde in der Regel hingegen nicht als Bildmedium klassifiziert.³ Andere Definitionen besagen, dass unter Bildmedien alle Kulturtechniken fallen, die visuell erstellt und erfasst werden, wobei Fotografie, Fernsehen und Film als moderne Bildmedien bezeichnet werden, die spezifische Seh- und Wahrnehmungsprozesse bedingen.⁴ Unterschieden werden beispielsweise rezeptions- und produktionsseitige Besonderheiten, semantische sowie materielle, syntaktische Aspekte und schließlich pragma-

2 Friedrich A. Kittler: »Die Stadt ist ein Medium«, in: F. A. K.: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hrsg. u. mit einem Nachwort v. Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin: Suhrkamp 2013, S. 181–197, hier S. 188–190. Und in Bezug auf Marshall McLuhan äußert er sich 1999 wie folgt: »The medium is the message« bzw., wie er selbst in den letzten Jahren gespottet hat, »The medium is the massage« – diese Formel braucht man nur mit ihrer weniger bekannten Explikation zu verbinden, derzufolge der Inhalt eines Mediums stets ein anderes Medium ist, um der Medienwissenschaft konkrete Arbeitsfelder aufzuschließen. So liegt es, um das nächstbeste Beispiel zu nehmen, im Verhältnis zwischen Spielfilm und Fernsehen auf der Hand, daß der populärste Inhalt von Fernsehsendungen der Spielfilm ist, der Inhalt dieses Spielfilms natürlich ein Roman, der Inhalt dieses Romans natürlich ein Typoskript usw. usw., bis man irgendwann wieder beim babylonischen Turm der Alltagssprachen anlangt.« Friedrich A. Kittler: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin: Merve 2011, S. 28.

3 Konrad Umlauf: »Bildmedien«, Vorlesungsskript, Humboldt-Universität Berlin, verfügbar auf: http://www.ib.hu-berlin.de/%7Ekumlauf/handreichungen/hr84/V-Medien_18.pdf [Zugriff am 27.12.2020].

4 Vgl. <https://www.uni-weimar.de/medien/bildmedien/forschung/forschung.htm> [Zugriff am 27.12.2020].

tische, ergo verschiedene Bildverwendungstypen.⁵ Ich werde mich in meinen Analysen im weiteren Verlauf auf die Darstellung städtischer Brachflächen in den Bildmedien Fotografie, Comic und Film beschränken.

Was das Bild an sich betrifft, sei es ein fotografischer Abzug, ein Panel im Comic, ein Still aus einem Dokumentar- oder Spielfilm, das ein *terrain vague* zeigt, so werde ich im Sinne Rudolf Arnheims diverse Aspekte fokussieren: Gleichgewicht (Struktur, Gewicht und Richtungen), Gestalt (Wesentliches, Ganzheit und Teile), Form (Raumlage, Ansichten, Flächen und Tiefen, Realismus und Gegenständlichkeit), Raum (Linien und Umrisse, Figuren und Grund, Tiefenebenen und Mehrdimensionalität), Licht (Helligkeit und Schatten, Ausleuchtung und Symbolik), Farbe (Primär- und Komplementärfarben, Harmonien, Skalierung, Wechselwirkungen, warme und kalte Farben, Reaktionen), Bewegung (Ereignisse, Gleichzeitigkeit und Reihenfolge, Richtungen und Geschwindigkeit, motorische Kräfte und kinästhetische Körperbilder, Schwierigkeiten bei der Filmmontage), Dynamik (Spannung, Schrägheit und Verformung, stroboskopische Wirkung) sowie Ausdruck.⁶

Mein Augenmerk gilt besonders dem Raum und seiner Komposition: Durch Kontraste und Hell-Dunkel-Setzungen, die vornehmlich von Kriminalfilmregisseuren eingesetzt werden, durch die Staffelung verschiedener Ebenen, die ihrerseits im Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Bildes angelegt sind, sowie durch den Wechsel zwischen Horizontalen und Vertikalen, durch Überschneidungen und gewisse Perspektiven (beispielsweise die Figurenanbindung an den Bildrand) wird Raum erzeugt und so zum Erlebnis.⁷

Dieses Erlebnis kann durchaus zwiespältig sein, analog zu den Erfahrungen, die sich auf einem *terrain vague* machen lassen und die zwischen Faszinosum und Tremendum oszillieren. So wie die Bilder in William J. T. Mitchells Bildtheorie⁸ für sich selbst sprechen sollen – das heißt, auch deren genuines Begehren soll für sich sprechen, nicht etwa das der Künstler*innen, Fotograf*innen oder Regisseur*innen –, so soll auch die Stadtbrache nun in ihrer Darstellung in den Bildmedien für sich selbst sprechen.

5 Siehe <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildmedien> [Zugriff am 27.12.2020].

6 Vgl. Rudolf Arnheim: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, übers. v. Hans Hermann, Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. XX–XXIV.

7 Siehe hierzu das Kapitel »Raum« in Béatrice Cron/Karen Betty Tobias: *Faszination Komposition. Grundelemente der Komposition im bildnerischen Bereich – Ein Werkbuch*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016 (Kulturwissenschaftliche Beiträge der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft), S. 90–99.

8 Vgl. William J. T. Mitchell: *What do Pictures want? The Live and Love of Images*, Chicago/London: Chicago UP 2005.

Mitchell geht von einem ›Leben‹ der Bilder aus und seine Theorie stützt sich auf ein dialektisches Modell des Zuschreibens von Handlungsmacht:

Die Macht, die Bilder haben, entspringt einer Zuschreibung, die einen kulturellen und religiös tradierten Doppelimpuls von Ikonophilie und Ikonophobie aktualisiert. Bilderangst und die Liebe zu Bildern beschreiben zwei Seiten einer Medaille, als die sich die Beziehung von Bildern und Menschen historisch und aktuell beschreiben lässt. Bilder werden zugleich gefürchtet und sie üben eine davon nicht zu trennende Faszination aus. Ihr Status changiert damit einhergehend zwischen Kraft, Macht und Verachtung, sogar Abjektion.⁹

Viel neutraler und doch recht provokant artikuliert Wassily Kandinsky bezüglich der Bildästhetik des unbemalten, unbeschriebenen, weißen Blattes: »Wunderbar ist die leere Leinwand – schöner als manche Bilder.«¹⁰ Bereits im Ästhetik-Kapitel stellte auch ich (der Argumentation Daniel Ritters folgend) den Zusammenhang zwischen dem *terrain vague* als urbaner *tabula rasa* und der freien Gestaltung durch das Individuum her. Denn wo nichts ist, ist alles möglich! Betrachten wir nun verschiedene Motive, die in den vernachlässigten Ecken der Großstadt aufgenommen wurden.

I.1 AM GEOGRAFISCHEN WIE SOZIALEN RAND DER STADT: TERRAINS VAGUES IN DER FOTOGRAFIE

Um die Jahrhundertwende und während der Zeit der Avantgarde gewinnt der Aspekt des *terrain vague* als imaginative Projektionsfläche ein besonderes Gewicht. So etwa, wenn die exotistischen Fantasien eines Loti¹¹ die *terrains vagues* des nahen Ostens zum Indikator für kulturelle Andersheit machen oder wenn das *terrain vague*, wie im Symbolismus und Surrealis-

9 Julia Bee: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehnehmung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 83. Bezüglich der Abjektion siehe Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia UP 1982.

10 Wassily Kandinsky: *Essays über Kunst und Künstler*, Salenstein: Benteli 1986, S. 167.

11 Siehe hierzu folgende Beispiele von *terrain vague*-Beschreibungen in diversen exotistischen, orientalistischen Reiseromanen dieses französischen Marineoffiziers: Pierre Loti: *Aziyadé* (1879), Paris: Calmann-Lévy 1987, S. 119–120; *Japoneeries d'automne* (1889), Paris: Calmann-Lévy 1892, S. 35 u. S. 278–279; *Les derniers jours de Pékin* (1902), Paris: Calmann-Lévy 1902, S. 134; *La mort de Philae* (1909), Puisseaux: Pardès 1990, S. 94 u. S. 222 sowie »Jérusalem« (1895), in: P. L.: *Jérusalem, suivi de pages inédites du Journal intime*, hrsg. v. Pierre P. Loti-Viaud u. Michel Desbruères, Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot 1989, S. 104.

mus, als frei bespielbare Fläche der Imagination stilisiert und metaphorisch in die Nähe der Sehnsuchtsräume des Meeres, der Wüste oder auch des Unbewussten gebracht wird.

In der Nachkriegszeit tritt hingegen wieder stärker die empirische Seite des *terrain vague* hervor, wenn es von einer Reihe von schreibenden oder fotografierenden Stadtwanderern (Atget, Clébert, Cendrars, Doisneau, Moliard) als soziografisches Feld für die Auseinandersetzung mit den Lebensbedingungen am städtischen und gesellschaftlichen Rand in Pariser Armutsvierteln entdeckt wird.

Ab den späten 1950er und frühen 1960er Jahren kommen schließlich die bisherigen Traditionslinien zusammen und kombinieren sich in neuer Weise. In dieser Zeit finden Begriff und Phänomen auch verstärkt Eingang in das Kino sowie in das Chanson und rücken gleichzeitig in ein breiteres Bewusstsein. Gerade angesichts der erneuten Modernisierung und Umstrukturierung des urbanen Raums, die in den 1960er Jahren einsetzt (insbesondere durch die entmischenden und entdichtenden Prozesse der Suburbanisierung und Funktionstrennung), und dem damit verbundenen Verschwinden der mit der alten, industriellen Stadt assoziierten Brachflächen wird das *terrain vague* zu einem mit Nostalgie besetzten Topos und zu einem gesellschaftlichen Erinnerungsort.

Dabei bleibt die politische und utopische Dimension stets erhalten. So nämlich, wenn das *terrain vague* verstärkt zum Emanzipationsraum für Heranwachsende wird, sei es als vorgabeloser Spielraum für bürgerliche Kinder, die im Zeichen des Als-ob seine Unbestimmtheit nutzen, sei es als Treffpunkt von Kindern und Jugendlichen unterprivilegierter Milieus, die sich dort gegen die Gewalt sozialer Verhältnisse behaupten.



(Abb. 20)

Harald Kirschner erläutert 2014 im Vorwort zu seinem Bildband *Vom Heimischwerden. Leipzig-Grünau 1981–1991*, dass sein besonderes Interesse den Kindern und Jugendlichen galt und noch gilt, die sich individuell, fantasievoll, kreativ und unvoreingenommen die städtischen Brachflächen ihres neuen Lebensraums aneigneten. Grünau sei zu damaliger Zeit ein riesiger Abenteuerspielplatz gewesen.¹² Nach der Schule, so auch der Titel der folgenden Fotografie von Erich Grisar¹³, waren die Lausebengel nicht mehr zu bremsen ...



(Abb. 21)

-
- 12 Vgl. Kirschner, *Vom Heimischwerden. Leipzig-Grünau 1981–1991*, S. 6. Kirschner führt diesbezüglich weiter aus: »Leipzig-Grünau, eine auf dem Reißbrett entstandene Trabantenstadt im Westen von Leipzig, war mit fast 90.000 Einwohnern zu DDR-Zeiten neben Belin-Marzahn und Halle-Neustadt eines der größten Neubaugebiete. Mitte der Siebzigerjahre hatten 30.000 Familien in Leipzig keine eigene Wohnung – wohnten in Teilhauptmiete, lebten bei den Eltern. Provisorien oder beengte, desolate Wohnverhältnisse waren für viele Normalität. Dieser Wohnungsnotstand, die nicht bewältigte Sanierung der Altbau-substanz wie auch der Bevölkerungszuwachs sollten bis 1990 mit dem von der SED beschlossenen Wohnungsbauprogramm als soziales Problem gelöst werden. [...] Bis zum Ende des Wohnungsbaus 1988 wurden in industrieller Montagebauweise mit vorgefertigten Plattenelementen 36.000 Wohnungen in den acht Wohnkomplexen, WKs genannt, errichtet.«, ebd., S. 5.
- 13 Erich Grisar, auch als sozialkritischer Lyriker bekannt, arbeitete seit 1924 vornehmlich als Fotoreporter und Journalist für diverse Dortmunder sowie überregionale Zeitungen, verfasste einige (Arbeiter-)Romane, Erzählungen und Aufsätze zur Stadt- und Landesgeschichte. Vgl. Andrea Zupancic (Hrsg.): *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa. Bilder und Berichte von Erich Grisar* (1932), Essen: Klartext 2016, S. 220 u. 179.

Besonders die Bilder von einfühlsam eingefangenen Kindern lassen sich zu den Meisterwerken jener Zeit zählen:

Tatendrang und die große Ernsthaftigkeit kindlichen Handelns, die von Erwachsenen häufig unbeachtet bleibt, versteht Grisar wie kaum ein anderer mit der Kamera einzufangen. Gleichgültig, ob frisch aus Lehm angerührter Kaffee ausgeschenkt wird oder auf Fluggeräten aus Bauschutt und alten Bettfedern Angriffe auf einen fiktiven Gegner geflogen werden oder aber ob man kollektiv aus »gefundenen« Ziegeln Häuser baut oder Löcher in die unbefestigte Straße gräbt – stets zeigt Grisar seine jungen Protagonisten in völligem Einklang mit ihrem Tun.¹⁴

Fokussieren wir nun, in Anlehnung an Grisars Fotografie »Nach der Schule«, zunächst einen ganz bestimmten Zeitabschnitt: denn verschiedene Fotograf*innen und Autor*innen der 1930er bis 1950er Jahre bieten eine an Émile Zolas Soziografie marginaler Stadtbereiche anknüpfende Darstellung von *terrains vagues*. Ihr Blick gilt der aus der ehemaligen *zone* hervorgegangenen Pariser Banlieue. Jene ist ein seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bestehender Streifen von Elendssiedlungen, der Paris auf dem Gebiet unmittelbar vor den Befestigungsanlagen umgab. Der Name *zone* – im Übrigen auch der Titel eines Werks¹⁵ von Jean Rolin – rührt daher, dass auf dem Glacis der *fortifications*, die nur wenige Jahre nach ihrer Errichtung bereits militärisch funktionslos geworden waren, irgendwann eine nicht permanente Bebauung geduldet wurde – auf einem Gelände, das als »*zone non aedificandi*« zu Zwecken der Verteidigung frei bleiben musste. Dort siedelte sich um die Jahrhundertwende das Pariser »Lumpenproletariat« an, hauptsächlich Landflüchtlinge auf der Suche nach Arbeit in der Industrie und Innenstadtlüchtlinge, die sich die Mieten im Zentrum nicht mehr leisten konnten. Es ist Eugène Atget, einem der Väter der modernen Fotografie in Frankreich, zu verdanken, die *zone des fortifications*, wenige Jahre bevor die Befestigungsmauern nach dem Ersten Weltkrieg schließlich geschleift wurden, mit der Kamera eingefangen zu haben.¹⁶ Inspiriert von seinen einerseits menschen-

14 Zupancic (Hrsg.), *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa. Bilder und Berichte von Erich Grisar* (1932), S. 183.

15 Hier allerdings im Plural: Jean Rolin: *Zones*, Paris: Gallimard 1995.

16 Siehe Berenice Abbott: *Atget, photographie de Paris*, Paris: Jonquières 1930 (n° 57–59). Auf literarisches Interesse war die *zone* bereits schon früher gestoßen, so etwa in Guillaume Apollinaires gleichnamigem Gedicht aus seiner 1913 erschienenen Anthologie *Alcools*, in dem sich die rauschhafte Erfahrung eines sich ziellos durch Paris bewegenden Flaneurs auch an den Barackensiedlungen vor dem Pariser Befestigungsring entzündet; siehe Guillaume Apollinaire:

leeren, gespenstischen Stadtrandfotografien, die Aufnahmen von einem Tatort gleichen¹⁷ und an die auch Man Rays *Terrain vague* (Abb. 3) erinnert, und seinen reportageartigen Milieufotografien der ›Zonenbevölkerung‹, der sogenannten *zoniers*, gerät dieser soziale wie geografische Rand der Kernstadt seit den 1930er Jahren in den Fokus einer literarischen und fotografischen Auseinandersetzung. »La poterne des peupliers« – das ist der Titel folgender Fotografie von Robert Doisneau aus dem Jahr 1934, die uns motivisch sowie kompositorisch ebenfalls an Man Ray denken lässt:



(Abb. 22)

Die *zone* ist zu dieser Zeit allerdings schon im allmählichen Verschwinden begriffen, da der durch den Wegfall der Befestigungsmauern frei werdende Raum stadtplanerisch neu gestaltet wird und es besonders unter dem Vichy-Regime starke Bestrebungen gibt, den Pariser ›Elendsgürtel‹ zu beseitigen. Trotz des Baus etlicher neuer Wohnquartiere und des Anlegens städtischer Grünflächen bleiben jedoch Reste der *zone* sowie großflächige *terrains vagues* um praktisch ganz Paris herum so lange bestehen, bis der Bau des Pariser Boulevard Périphérique auf genau diesem Gebiet ab 1954 die letzten

»Zone« (1913), in: G. A.: *Alcools. Choix de poèmes*, Paris: Larousse 1965, S. 35–43.

17 Dieser Vergleich stammt von Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: W. B.: *Medienästhetische Schriften*, hrsg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 300–324, hier S. 309 u. 315.

Spuren der *zone* verwischt.¹⁸ Zu den Texten, die diesen Teil von Paris in den 1930er Jahren und damit die humanitäre und soziale Misere, die das Leben in der *zone* zeichnet, eingehend beschreiben, gehört unter anderem Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* von 1932, dessen Protagonist sich als Armenarzt durchschlägt, bevor er Leiter einer psychiatrischen Klinik am Stadtrand wird.¹⁹ In Raymond Queneaus experimentellem Erstlingswerk *Le chiendent* von 1933 tauchen zudem regelmäßig *terrains vagues* als wesentliche Komponenten des von Fabriken, Arbeitersiedlungen und ärmlichen Hütten geprägten Milieus der *zone* auf, das den Hintergrund der sich leicht ins Abstruse bewegenden Handlung bildet.²⁰

In den Vordergrund rückt dieses Milieu – und ebenso das soziografische Interesse an ihm – in verschiedenen Fotobüchern²¹ über Paris, die verstärkt ab den 1930er Jahren entstehen. Zu ihnen gehört *La Banlieue de Paris*, ein gemeinsames Werk des Fotografen Robert Doisneau und des Autors Blaise Cendrars aus dem Jahr 1949.²² In komplementärer Weise stehen sich in diesem Buch die düsteren Texte Cendrars, die auf der Grundlage langer Stadtrandwanderungen entstanden sind und die Banlieue als einen Ort dar-

18 Zu diesem Kapitel der Pariser Stadtgeschichte siehe Jean-Louis Cohen/André Lortie: *Des fortifs au périph. Paris, les seuils de la ville*, Paris: Picard/Édition du Pavillon de l’Arsenal 1994 sowie Jean-Robert Pitte: *Paris. Histoire d’une ville*, Paris: Hachette 1993, insbesondere S. 128–147.

19 Vgl. Louis-Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit* (1932), Paris: Gallimard 1981 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, insbesondere S. 333.

20 Vgl. Raymond Queneau: »Le Chiendent« (1933), in: R. Q.: *Romans I. Œuvres complètes II*, hrsg. v. Henri Godard, Paris: Gallimard 2002 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 27–28, 75, 98–99 u. 186.

21 Das facettenreiche Bild von Paris wurde seit Beginn des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitbestimmt von Fotobüchern, an denen oft namhafte Fotograf*innen, Künstler*innen und Literat*innen beteiligt waren, wie etwa Brassai, Lucien Hervé, Marc Riboud, Germaine Krull, Dora Maar, André Kertész, Eugène Atget, Henri Cartier-Bresson, Michel Sima, Wols, Blaise Cendrars/Robert Doisneau, Willy Ronis/Pierre Mac Orlan, Michel Butor/Bernard Plossu, Jacques Prévert/Izis, Jean-Paul Clébert/Patrice Molinard etc., siehe hierzu Christian Bouqueret: *Paris. Les livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Paris: Gründ 2012; Nguyen Trong Binh: *Paris au cinéma. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*, zusammen mit Franck Garbarz, Paris: Parigramme/Compagnie parisienne du livre 2005; Quentin Bajac/Clément Chéroux (Hrsg.): *Voici Paris. Modernités photographiques 1920–1950*, Paris: Centre Pompidou 2012 sowie Hans-Michael Koetzle: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, München: Hirmer 2011.

22 Vgl. Blaise Cendrars: *La Banlieue de Paris* (1949), mit Fotografien von Robert Doisneau, Paris: Denoël 1983.

stellen, der durch die Misere das Menschliche verloren hat, den tendenziell in einem helleren Licht erscheinenden, optimistischer wirkenden Fotografien Doisneaus gegenüber. Ein bekanntes Element des ins Positive bis Utopische gewendeten *terrain vague* wird in diesem Zuge aktualisiert: Kinder, die in ihrem symbolischen Spiel zu Abfall gewordene Artefakte neu beleben und die Leere eines nutzlos gewordenen Raums mit ihrer Fantasie besetzen:



(Abb. 23)

Was Robert Doisneau wirklich interessiert, kann man auf ein eingängiges Thema herunterbrechen: Paris! Nicht jedoch allein das Paris, das sich mit der ›ville lumière‹ assoziieren lässt, sondern dessen Vorstadt, die er als ›photographe humaniste‹ und ›philanthrope‹ erkundet und ablichtet.²³ Wolfram Nitsch beschreibt obiges Bild wie folgt: »Sur l'image légendée ›À la limite de l'ancienne zone‹, cinq garçons jouent dans une carcasse de voiture échouée sur l'emplacement des fortifications démolies. Hommage est rendu à la créativité des enfants de la zone qui savent déjouer les contraintes sociales.«²⁴ Obschon Doisneau erkennt, dass nur wenige Menschen die Banlieue wahrhaftig mögen, rechtfertigt er seine Fotografie (Arbeit und Vergnügen) immer

23 Vgl. Koetzle, *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, S. 202.

24 Wolfram Nitsch: »Terrains vagues en noir et blanc. La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre«, in: Philippe Antoine/Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 203–216, hier S. 208.

wieder. Außerdem sieht er sich dem Vorwurf eines »misérabilisme pittoresque«²⁵ ausgesetzt.

In Wirklichkeit folgt das Buch einem ausgesprochen differenzierten Blick, zeigt Vorstadt weder als Idyll noch als Slum, auch wenn die Bescheidenheit der Lebensumstände nicht zu übersehen ist. Nicht wenige Aufnahmen erinnern an die Bildfindungen der italienischen Neorealisten. [...] Häufig operiert er [Doisneau] aus der Distanz, spielt mit einer gewissen Leere oder gestattet sich einen visuellen Minimalismus. Im Buch folgen Close-ups auf Panoramen, ereignishaft Szenen auf Detailansichten, Intérieurs auf Stadtlandschaften.²⁶

Während Cendrars mit seinen Texten eher die beunruhigende, wilde, lasterhafte ²⁷, gar obszöne Seite städtischer Brachflächen unterstreicht, nennt Nitsch Gründe für Doisneaus entgegengesetzte, vielleicht komplementäre Sichtweise und vergleicht:

Tandis que Doisneau voit la banlieue avec les yeux d'un jeune père de famille pour qui le »pittoresque fugitif« est à la fois la traduction d'une vision optimiste du monde et le moyen de se faire une situation professionnelle, lui-même la parcourt en »vieux bourlingueur solitaire« et la regarde en voyageur désabusé que ses expériences »poussent au noir pour ne pas dire à un pessimiste systématique«^{28,29}

Auch bei Erich Grisar, der die folgende Fotografie 1932 mit »Kampfflugzeugbesatzung«³⁰ betitelt, deren Motiv quasi analog zu Doisneaus »À la limite de l'ancienne zone« (1944) einzuordnen ist, nehmen wir zweifelsohne wahr, dass es bei dieser abgelichteten Brachfläche in jedem Fall um eine »zone vouée à la pure potentialité«³¹ geht.

25 Peter Hamilton: *Robert Doisneau. La vie d'un photographe*, Paris: Hoëbeke 1995, S. 178.

26 Koetzle, *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, S. 203.

27 Vgl. Louis Calaferte: *Requiem des innocents (1952)*, Paris: Gallimard 2001, S. 16.

28 Cendrars/Doisneau, *La Banlieue de Paris*, S. 16–17.

29 Nitsch, »Terrains vagues en noir et blanc«, S. 209.

30 Siehe Zupancic (Hrsg.), *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa. Bilder und Berichte von Erich Grisar*, S. 181.

31 Vasset, *Un livre blanc*, S. 61.



(Abb. 24)

Ein anderes Mal dokumentiert und erzählt Doisneau förmlich eine Geschichte, nämlich die von zwei gegnerischen Lagern, die sich einfach nicht einig werden wollen, um wessen Fläche es sich denn hier de facto handelt. Die Besitzverhältnisse müssen daher umgehend geklärt werden. Es wird sogar jemand gefangen genommen, der ›Zwangsarbeit‹ zu verrichten hat, und freilich auch zu Machtdemonstrationszwecken. Damit der ›Strafgefangene‹ den Frondienst ordnungsgemäß erledigt, wird er mit einer Pistole in Schach gehalten. Keine extradiegetische Rahmenhandlung ist dieser Szene vorschaltet. Im Sinne Gérard Genettes befehlen, handeln und gehorchen die ›gosses‹ rein auf der intradiegetischen Erzählebene. Doisneau scheint weder eine Nebenfigur in der Geschichte und noch weniger ihr Protagonist zu sein, sodass sich seine Position als heterodiegetisch fotografierend einschätzen lässt.³²



(Abb. 25)

32 Vgl. Gérard Genette: *Figures III*, Paris: Seuil 1972 (Poétique).

An dieser Stelle bleibt uns, zu hoffen, dass die Geschichte für »Le Prisonnier« nahe den »Barricades et HLM«³³ an der Porte de Vanves ein friedvolles Ende findet.



(Abb. 26)

Nun aber zu einem weiteren Fotobuch, dem Bericht über eine Vagabondage quer durch den Pariser Stadtrand von Jean-Paul Clébert, *Paris insolite* aus dem Jahr 1952, der seinerseits seit der Neuauflage von 1954 mit Fotos von Patrice Molinard (ursprünglich war Doisneau hierfür vorgesehen) illustriert ist.³⁴ Der sich ebenso wie in Hugos *Les misérables* als »rôdeur de barrières« ausgebende Erzähler, der von seinen Streunertouren entlang des Gebiets der ehemaligen *fortifications* berichtet, schreibt nicht nur in Bezug auf seine Selbstbezeichnung eine romantische Linie fort. Angesichts der »Abfälle einer tot geborenen Zivilisation«, die der Erzähler auf dem verwilderten Streifen um Paris herum auffindet, ergeht er sich nicht in apokalyptischen Visionen oder in moralischen Anklagen, sondern in einer Reflexion über die Vorzüge der Brachen als Rückzugsorte und über die an ihnen sichtbar werdende Veränderlichkeit und Vergänglichkeit städtischer Formen. Konkret scheinen ihm die *terrains vagues* nicht nur ideale Verstecke zu sein, in denen der urbane Vagabund im Schatten polizeilicher Kontrolle kampfieren kann, sondern auch so etwas wie ein architekturontologischer *degré zéro*, auf den die kurzlebigen Produkte der modernen, industriellen Stadt – Fabriken, »Wohn-

33 Die beiden Fotografien sind entnommen aus: Jean-Claude Gautrand: *Robert Doisneau. 1912–1994*, Köln: Taschen 2003, S. 128 f.

34 Vgl. Jean-Paul Clébert: *Paris insolite* (1952), authentifié par 115 photographies de Patrice Molinard, Paris: Attila 2009. Zur Editionsgeschichte siehe Luc Sante: »On Paris Vagabond«, in: *The New York Review of Books* 63, H. 7, 2016, S. 30 f.

kästen« und Stadien, die schnell »aufblühen«, um bald wieder zu »verwelken« – früher oder später zurückfallen: Alles wird irgendwann wieder Brache und damit Teil der unausrottbaren »Domäne des Unkrauts«.³⁵ Damit ist Clébert nicht der Letzte, der das wesentlich ephemere und transitorische Phänomen der *terrains vagues* in eine Perspektive *sub specie aeternitatis* rückt und in diesem Licht die metaphysischen und poetischen Qualitäten der Brachen zum Vorschein bringt.



(Abb. 27)

Dieses Fotobuch zeigt uns demnach geheime Fremddorte oder Orte des Fremden einer Hauptstadt, die gemäß Clébert eine »cité interdite au public, réservée aux initiés, aux très rares poètes, aux très nombreux vagabonds«³⁶ ist, während er sich kurz darauf selbst als »vagabond-poète ou poète-vagabond« tituliert. Nitsch wertet wie folgt: »Les terrains vagues de Clébert et Molinard sont des lieux hautement ambigus, ambivalents et fugitifs. Leur ambiguïté provient de ce qu'ils paraissent fermés et ouverts, interdits et pourtant accessibles.«³⁷ In der Nähe solcher »friches ferroviaires« (wie oben auf Abb. 27) streifen Vagabund*innen umher; manche suchen Unterschlupf, verstecken sich vor den »flics« oder lassen sich auf einen Seitensprung ein:

35 Clébert, *Paris insolite*, S. 81–82 u. 212–213.

36 Ebd., S. 65.

37 Nitsch, »Terrains vagues en noir et blanc«, S. 210.

Il y a comme ça dans Paris quelques tronçons abandonnés, où depuis une éternité les trains ne passent plus, [...] tranchées caillouteuses et herbes où l'on est à l'aise pour marcher, faire un camp, cuire la popote sur un feu discret et dormir des deux yeux. Évidemment le difficile est d'y pénétrer, car des grilles les protègent, mais il y a des trous, des barreaux tordus, brisés, relevés à certains endroits qu'il faut connaître, suffisants pour le passage d'un homme [...]. J'y ai fait l'amour, un soir d'été, avec une greluce des immeubles modernes. Je ne me souviens pas de son visage, mais de l'odeur de la terre, de la texture des branches et de feuilles, de l'inclinaison de la pente qui m'obligeait à certaines précautions pour ne pas bouler à deux sur les rails ...³⁸

Abgesehen von den just beschriebenen Gefahren, welche die Schienen zwangsläufig auf einigen »friches ferroviaires« mit sich brächten, sei man, so Molinard, in Paris zur damaligen Zeit mit diversen Schwierigkeiten konfrontiert, die es fotografisch festzuhalten gälte, wie etwa Hunger und Durst, Kälte in harten Wintern, lange Nächte, Umherirren, die abweisende Stadt, Hoffen und Bangen. In diesem Sinn verbanne er jegliche pittoreske Momente aus seinen Werken, die somit wahr, echt, authentisch seien. Molinard habe einen Horror vor wohlfeilen Fotos und Obdachlosenromantik, kommentiert Hans-Michael Koetzle.³⁹ Und erneut in Bezug auf die Schienen (Faszinosum und *tremendum* zugleich) betont Nitsch: »Une friche ferroviaire peut inspirer le sentiment d'un danger mortel – fréquemment associé au chemin de fer.«⁴⁰ Doch woher rührt diese Todesangst? Ist es nicht in Wirklichkeit ein Staunen, eine Art Bewunderung der Geschwindigkeit, aufgrund derer die Welt vibriert und vorbeifliegt? Man denke an die furchterregende L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT von Louis Lumière oder an LA BÊTE HUMAINE von Jean Renoir mit Jean Gabin und Simone Simon: »Paris, was gern vergessen wird, ist auch eine Stadt der Gleise und Trassen, Viadukte und Brücken, Signale und Weichen – und der Bahnhöfe natürlich.«⁴¹ Beschleunigung und Geschwindigkeit, Flüchtigkeit und Vergänglichkeit lassen

38 Clébert, *Paris insolite*, S. 284–287.

39 Siehe Koetzle, *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, S. 260 f.

40 Nitsch, »Terrains vagues en noir et blanc«, S. 214.

41 Koetzle, *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, S. 207. Er weist ferner auf Folgendes hin: »1827 wurde in Frankreich die erste Eisenbahnlinie in Betrieb genommen. Im selben Jahr gelang Nicéphore Niépce eine erste fotografische Aufnahme. Fotografie wie Eisenbahn sind als Erfindung Kinder des positivistischen 19. Jahrhunderts. Beide nehmen sie – mit Licht oder Dampf – etwas ausgesprochen Flüchtiges in die Pflicht. Beide haben sie unser Leben revolutioniert. Sie haben es entschieden beschleunigt – und unsere Wahrnehmung verändert.«; siehe in diesem Kontext auch René Groebli: *Magie der Schiene*, Zürich: Kubus 1949.

sich nicht nur auf den bereits genannten Gemälden von William Turner beobachten, sondern auch auf den Fotografien *Paris – Londres – Paris*⁴² von Bernard Plossu:



(Abb. 28)

So bewertet Philippe Antoine Plossus Blick auf städtische Brachflächen (auf der Grundlage seiner Zusammenarbeit mit Michel Butor):

Les vues de Plossu relèvent [...] d'une esthétique pauvre qui est à tout prendre une forme d'équivalent de la note prise sur le vif. Depuis le compartiment du wagon adviennent des images qu'on ne choisit pas, qui défilent et disent la simple présence des choses et peut-être les impressions qu'elles produisent sur qui les accueille. Dans de tels voyages, on ne sait jamais vraiment ce qui va arriver ni quelle émotion sera procurée par l'irruption dans le champ visuel d'un détail non prévu, en un sens illisible et pourtant capital.⁴³

Analog dazu nun zu einer weiteren Expedition per Zug in ein anderes Paris: François Maspéros von der Fotografin Anaïk Frantz begleitete Forschungsreise durch die Pariser Banlieue, dessen Reisebericht 1990 unter dem Titel *Les passagers du Roissy-Express* veröffentlicht wird, entzündet sich an einer Diagnose, die viele Zeitgenoss*innen teilen würden: Das Pariser Zentrum ist zu einem ›Disneyland der Kultur‹ geworden, während das ›Drumherum‹

42 Bernard Plossu/Michel Butor: *Paris – Londres – Paris*, Mission photographique transmanche, Éditions de la Différence/Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais 1988 (H. I).

43 Philippe Antoine: »Voyages excentriques. La France dans ses marges«, in: P. A./Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 217–229, hier S. 221.

eine unbekannte, amorphe, graue Masse, bestehend aus Wohnsilos, Verkehrsinfrastruktur, Konsumzonen und Logistikzentren, bildet – innen die musealisierte, kommerzialisierte City, außen monofunktionale, zusammenhangslose Raumstücke, die jeden menschlichen Maßstab verloren haben und von scheinbar entwurzelten Menschenmassen bewohnt werden.⁴⁴

Maspero und Frantz aber entwickeln ihre eigenen Strategien, ein anderes Paris zu entdecken, und zwar jeweils in der Form spielerischer, quasi- oder pseudowissenschaftlicher Projekte, die einem mehr oder weniger systematischen Regelwerk folgen und einerseits an die *dérives* der Situationist*innen, andererseits an die selbst auferlegten Zwänge, die *contraintes* des Autor*innenzirkels des *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Oulipo) erinnern. Maspero durchquert mit der S-Bahn den kompletten Großraum Paris von Nordosten bis Südwesten und macht es sich dabei zur Aufgabe, an jeder Station (ausgenommen die Haltestellen im Zentrum) auszusteigen, das Umland zu erkunden und an jeder zweiten Station eine Übernachtungsmöglichkeit zu suchen. Unterwegs spürt er die vielschichtige, aber zumeist unterbelichtete Sozialgeschichte der Vororte auf und versucht mit quasi-ethnologischen Methoden (genaues Hinsehen, dichte Beschreibung, teilnehmende Beobachtung, Interviews) das Leben dieser Orte in einer Form von *réécriture géographique* zurück auf die Karte zu holen.



(Abb. 29)

Für Maspero und Frantz besitzen die *terrains vagues*, auf die sie während ihrer Reisen stoßen, zwar eine je andere Bedeutung, doch diese Bedeutungen scheinen in einem gemeinsamen Punkt zu konvergieren: In ihnen wird ein letztes Refugium einer verloren gegangenen oder geglaubten Urbanität gesehen. Oder wie es Henri Lefebvre bereits 1974 ausdrückt: »Le

44 Vgl. François Maspero: *Les passagers du Roissy-Express*. Photographies d'Anaïk Frantz, Paris: Seuil 1990.

terrain vague serait l'ultime recours de la vitalité irréductible«⁴⁵ Das Resultat der ›Feldstudie‹ von Maspero ist die Entdeckung eines sozialen Lebens in den Vororten, das ihm zufolge vielerorts viel reicher und lebenswerter ist, als es der erste Blick auf die Plattenbauten vermuten lässt. Im Gegensatz zur steril gewordenen Pariser Innenstadt, aus der das Leben in die Außenbezirke vertrieben wurde, finde gerade dort draußen das ›wahre‹ Leben statt; das *terrain vague*, das oft metonymisch für die Banlieue steht, sei tatsächlich eher ›voll‹, als ›leer‹: »Le ›tout autour‹ ne pouvait donc pas être un terrain vague, mais un terrain plein: plein de monde et de vie.«⁴⁶

Auch Daniel Ritter und ich haben ganz im Sinne von Maspero, Rolin und Vasset zwischen 2014 und 2017 einige Expeditionen an die Ränder der Großstadt durchgeführt, »des voyages à la ville autre«, und dabei, unter anderen, die vorherige Aufnahme (Abb. 29: »Paris: l'ancienne ligne de la Petite Ceinture«) sowie die drei folgenden Bilder gemacht:



(Abb. 30)



(Abb. 31)

45 Lefebvre, *La production de l'espace*, S. 64.

46 Maspero, *Les passagers du Roissy-Express*, S. 25.



(Abb. 32)

Zusätzlich zu gängigen Attributen wie Bauzäune, ausrangierte Elektrogeräte, abgestellte und vermeintlich herrenlose Lkw-Sattelaufleger (hier *Chapeau Claque*), herumfliegende Folien, Plastikbecher, Holzreststücke und Asche vom letzten spontanen Grillen, Werbeplakate und Graffiti lässt sich auf diesen Fotografien immer auch das urbane System ausmachen, durch das wir gestreunt sind, wie etwa in Saint-Denis (Abb. 32). Eine gewisse Leere und die Bedeutungsoffenheit der *terrains vagues* eröffnen dem Subjekt, das über das Gelände flaniert, sofern überhaupt möglich, bzw. es ästhetisch aufsaugt und ›ausmisst‹, zwangsläufig individuelle Imaginationsräume. Uns scheint das Verlassene, Unnütze und Zufällige zu gefallen. Dies ist Teil einer das ›alltäglichen Wunderbare‹ suchenden surrealistischen Ästhetik, die in Objekten, die ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang entrückt sind, nicht nur Schönheit, sondern auch verborgene, unbewusste Wirklichkeitsschichten entdeckt.⁴⁷ Wie wir bereits wissen, kommt der Begriff des *terrain vague* in

47 Zur Ästhetik des Surrealismus siehe klassischerweise André Breton: *Manifestes du surréalisme* (1924/1930), Paris: Pauvert 1962, sowie Walter Benjamin: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« (1929), in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, Bd. 2, S. 295–310.

der surrealistischen Literatur trotz der soeben dargestellten Affinitäten dennoch selten vor. André Breton, der nicht nur Autor des surrealistischen Manifestes, sondern auch des Romans *Nadja* (1928) ist, und Louis Aragon, ein enger Weggefährte und Urheber von *Le Paysan de Paris* (1926), verwenden es in ihren Schriften nur selten und wenn überhaupt, dann in metaphorischer Bedeutung. Umso mehr erstaunt es, dass in einem Manuskript Bretons folgendes *poème-objet* ans Licht kommt: »Ces terrains vagues / où j'erre / vaincu par l'ombre / et la lune / accrochée à la maison de mon cœur.«⁴⁸

Als Ausblick auf die *délaissés urbains* als Orte der ersten und vielleicht zunächst geheimen Liebe fungiert die folgende Aufnahme Robert Doisneaus, die er mit »Premières amours (Alfortville)«⁴⁹ betitelt:



(Abb. 33)

48 Den Hinweis auf das Manuskript Bretons verdanke ich Wolfram Nitsch: André Breton: »Sur le poème-objet ›Ces terrains vagues‹. Textes retrouvés«, 1938–1948, in: A. B.: *Œuvres complètes*, Bd. 4 (Écrits sur l'art et autres textes), Paris: Gallimard 2008 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1188–1189. Verfügbar auf: <https://www.andrebreton.fr/work/56600100040890> [Zugriff am 27.12.2020].

49 Cendrars/Doisneau, *La Banlieue de Paris*, S. 72.

1.2 TERRAINS DE JEUX ET DE L'ÂME IM COMIC

Im September 2018 veranstaltete die ComFor, die Gesellschaft für Comicforschung, in Köln ihre 13. Wissenschaftstagung zum Thema »Zwischenräume – Geschlecht, Diversität und Identität im Comic«. Die ComFor beschreibt das Medium Comic selbst als bildliche, visuelle und sequenzielle Kunst, zu der ebenso die statische Bilderfolge zählt wie auch die Leerstellen und Lücken zwischen jenen Panels. Derartige Zwischenräume lassen sich als Hinweise auf ›Nicht-Gezeigtes‹ werten, die einer eindeutigen, end- und allgemeingültigen Wahrheit entsagen sowie Alternativen anbieten, die jenseits der geregelten gesellschaftlichen Umstände, des sozialen Status quo, verortet werden können. Als populärkulturelles, jedoch häufig marginalisiertes und grenzüberschreitendes Zwischenmedium zwischen Bild und Text weist der Comic eine gesellschaftspolitische Dimension auf, durch die hierarchische oder hegemoniale Normen und Strukturen bezüglich des Alters, der Schicht, des Geschlechts, der Nationalität, der Religion oder der Ethnizität hinterfragt und unter Umständen sogar untergraben werden können. Hierbei scheint sich das Medium offensichtlich gegen den Ausschluss diverser Gruppen vehement zu wehren:

So gehört etwa das Bild des besonders hilflosen, passiven, dafür aber umso attraktiveren weiblichen Opfers genauso zum Repertoire des Darstellungskanons wie die Repräsentation eines strahlenden, weißen, heterosexuellen, muskulösen Helden, dessen Hauptaufgabe darin besteht, die Welt und ihre Bewohner*innen vor unsäglichem Unheil zu bewahren. In diesem Sinne scheint sich der Comic also nicht zwingend von anderen (massenmedialen) Formen zu unterscheiden, die im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit eine Tendenz zur Verallgemeinerung und zum Klischee aufweisen. Auch die Reaktionen auf die weltweiten Anti-Comic-Kampagnen der 1950er Jahre und die damit einhergehende Selbstzensur vieler Comicverlage verweisen aus historischer Perspektive exemplarisch auf heteronormative und oftmals xenophobe Tendenzen der massenmedialen Comic-Kultur [...].⁵¹

Somit gelingt es dem Medium Comic, laut ComFor, gängige Oppositionen wie ›gut vs. schlecht‹, ›echt vs. unecht‹, ›Subjekt vs. Objekt‹, ›männlich vs. weiblich‹, ›Natur vs. Kultur‹, ›schwarz vs. weiß‹, ›normal vs. anormal‹ etc.

50 Vgl. ComFor: »Zwischenräume – Geschlecht, Diversität und Identität im Comic«, 13. Wissenschaftstagung, Universität zu Köln, 17.–19.09.2019, verfügbar auf: <https://www.comicgesellschaft.de/2018/02/28/cfp-zwischenraeume-geschlecht-diversitaet-und-identitaet-im-comic/> [Zugriff am 27.12.2020].

51 Vgl. ebd.

zum Bersten zu bringen. Comics besäßen das produktive Potenzial, solche starren Dichotomien aufzuweichen und Zwischenräume und -töne aufzuspüren und zur Rezeption sowie Reproduktion für andere ans Licht zu bringen.⁵²

Da gibt es beispielsweise die aus der Feder des Texters und Zeichners Jean Tabary (mit dem Familiennamen Ribata *en verlan*) stammende Comicreihe *Totoche*, die seit 1959 in der mit der Kommunistischen Partei Frankreichs assoziierten Comic-Wochenzeitschrift *Vaillant* (1945–1969) erschienen ist und ab deren Umbenennung in *Pif gadget* 1969 (nun also mit Gimmick im Heft) dort bis 1982 fortgeführt wird.⁵³ Held der Comicgeschichten ist Totoche, der sympathische Chef einer fröhlichen Kinderbande aus Belleville, dem 19. Arrondissement und zur damaligen Zeit noch Arbeiterviertel,⁵⁴ die eine alte Hütte auf einem *terrain vague* ihres Quartiers zu ihrem Treffpunkt gemacht hat und den Erwachsenen regelmäßig Streiche spielt. Indem Totoche sowie seine Kamerad*innen, die sich ganz selbstbestimmt als Bande gegen die erwachsenen Vormunde organisieren, gezielt als Identifikationsfiguren für die junge Arbeitergeneration verkauft werden, wird ein gewisses genuin sozialistisches Interesse an der Brache als utopisch besetzbarer Freiraum in diesem Genre der Kinder- und Jugendliteratur etabliert.

Zwischen Juni 1966 und März 1976 werden 40 von Totoches Abenteuern außerdem im Taschenbuchformat *Totoche Poche* editiert, von denen die ersten 24 Titel von Jean Tabary stammen, die letzten 16 hingegen von seinem Bruder Jacques. Auf dem nachfolgenden Panel, das der Comicgeschich-

52 Vgl. ebd.

53 Siehe die Webseite von Jean Tabary: www.jeantabary.fr [Zugriff am 27.12.2020].

54 »In Pierre Christins und Enki Bilals Comic *La ville qui n'existait pas* [...] plant Madeleine, eine philanthropische Erbin, eine Idealstadt, um das Los der verelendeten Arbeiter zu erleichtern. Die perfekte Stadt findet schließlich in drei käseglockenartigen Glasstürzen Platz, wo alle Tage Sonntag ist. [...] Doch die Utopie lebt aus der Negation, und wie so oft lassen uns die Comics mit einer Störung beziehungsweise Verstörung zurück, die immer dann entsteht, wenn die mythische Struktur uns zeigt, was es (noch) nicht gibt [...]. So gestalten die Comics die Doppelgesichtigkeit der vertikalen Stadt – ihr Faszinosum und ihren Schrecken – zum unauflösbaren formalen Prinzip.«; Johann N. Schmidt: »Comic und Architektur. Faszination und Alptraum der vertikalen Stadt«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld: transcript 2011, S. 89–107, hier S. 104. Siehe hierzu Enki Bilal/Pierre Christin: *La ville qui n'existait pas*, Genève: Les humanoides associés 1996.

te »Pour une cabane et un arbre«⁵⁵ entnommen ist, spielen Totoche und seine Freunde Fußball auf dem leicht vermüllten *terrain vague* hinter dem Palisadenzaun – selbstverständlich mit Ein- und Ausstiegsloch – und ganz in der Nähe ›ihrer‹ Hütte:

Bonne humeur et bons sentiments rythment la vie de cette ribambelle de copains qui se retrouvent chaque jeudi au cœur d'un terrain vague, bien à l'abri d'une palissade dans leur cabane. Elle est lieu de tous les secrets, de tous les gags aussi, mais surtout, elle est souvent le point de départ de toutes leurs histoires.⁵⁶



(Abb. 34)

Totoche und seine Bande nennen das *terrain vague*, die Hütte und den Baum ihr Eigen, bis der Eigentümer sie von dort vertreiben möchte:

Le propriétaire a décidé d'y faire construire un immeuble et les enfants apprennent la mauvaise nouvelle. Totoche ne veut pas se laisser faire. Les enfants se concertent et rassemblent leurs économies pour acheter leur terrain. Ils réunissent ainsi ›942 francs, 2 tablettes de chocolat, 6 timbres oblitérés et 1 paquet de bonbons‹, mais cette fortune n'impressionne pas les ouvriers qui rigolent et commencent leurs travaux.⁵⁷

55 Jean Tabary: »Pour une cabane et un arbre« (1960), in: J. T.: *Totoche Poche. Portrait robot, Le meilleur ami de l'homme*, n°14, Paris: Vaillant 1969 (V800–809).

56 <http://editions-tabary.fr/totoche> [Zugriff am 27.12.2020].

57 <http://lecturederaymond.over-blog.com/article-28503735.html> [Zugriff am 27.12.2020].



(Abb. 35)

Die beiden obigen Panels (*cases/vignettes*) zeigen uns sehr deutlich, wie ernst die Bedrohung für Totoche und seine Freunde ist. Sie kämpfen⁵⁸ bis aufs Blut für ihren »Spielplatz«, auf dem sie sich kreativ ausleben können, indem sie sich dazu entscheiden, ihre *cabane* mit einem Elektrozaun zu umfrieden. Der Strom wird von den Bauarbeitern umgehend und wutentbrannt abgestellt, nachdem einige von ihnen Stromschläge erhalten. Als der Architekt schließlich höchstpersönlich mit einem Bulldozer über das *terrain vague* fahren möchte, um die Hütte schonungslos niederzureißen, hindert Totoche ihn todesmutig daran, indem er sich ihm in den Weg legt. Die Kinderbande pariert so jeden einzelnen Versuch der Eindringlinge; nichts und niemand scheint sie umpflanzen zu können, wobei Motivation und Interesse am Baufortschritt seitens der Arbeiter kontinuierlich abebben.

58 Analog dazu kämpft auch Jacques Réda, obschon er sich dem Paradox der Konservierung eines wesentlich transitorischen Zwischenraums allzu bewusst ist: Er möchte dennoch den Verein zur Erhaltung der Pariser Brachflächen, die »Union pour la Préservation des Terrains Vagues«, ins Leben rufen und noch im selben Prosagedicht, das sich als dessen Gründungsmanifest gibt, auch gleich wieder auflösen. Bei aller Ironie, der die Idee einer Organisation wie die der U.P.T.V. entspringt, haftet dem *terrain vague* bei Réda doch immer ein gewisser »heiliger Ernst« an. Denn anders als bei seinen Vorgängern ist es bei ihm weder utopisch-revolutionär aufgeladen noch wird es als Ort der Transgression sozialer Normen inszeniert. Ebenso wenig tritt es als alternativer Freizeitort in Erscheinung. Als solcher wäre es nur die andere Seite menschlicher Geschäftigkeit. Es ist also nicht bloß eine Heterotopie, die von Menschen dazu gemacht ist, menschliche Verhältnisse zu ordnen oder zu kompensieren. Siehe Jacques Réda: »Appuyé dans cette attitude pensive«, in: J. R., *Les Ruines de Paris/Die Ruinen von Paris*, S. 56–59.

Als Erzählung ist der Comic geprägt von Selektion, kann er doch nur einen kleinen Teil der Informationen, die für das Verständnis der Geschichte notwendig sind, durch (bildliche oder sprachliche) Zeichen repräsentieren – den Rest ergänzt der Leser im Rahmen der Lektüre. Leerstellen zählen aber auch ganz konkret zu den konstitutiven Merkmalen von Comics, denn bekanntermaßen finden sich auf den Seiten des Comics nicht nur einzelne Panels, sondern zwischen ihnen auch immer Zwischenräume, meist schmale weiße Streifen, [...] mit dem Begriff »gutter« bezeichnet [...], eines der wichtigsten Elemente des Comics, denn hier kombiniere der Leser zwei Einzelbilder zu einem einzigen Gedanken.⁵⁹

Scott McCloud bezeichnet diese Art rezeptionsästhetischer Leserleistung, dieses wesentliche Element, als »closure«.⁶⁰ In den *Totoche-Comics* verknüpft Tabary die einzelnen Panels zumeist in folgender Weise: »action-to-action«, »subject-to-subject« oder »aspect-to-aspect«.⁶¹ Entweder werden nacheinander die einzelnen Aktionen und Handlungsschritte der Kinderbande gezeigt oder die dargestellten Motive bleiben wenigstens im selben gedanklichen Kontext oder Tabary lässt das *terrain vague* der Bande aus Belleville sichtbar werden, indem er Schritt für Schritt verschiedene Aspekte dieses Ortes beleuchtet. Obige Abbildung 34 ähnelt sogar einem *Establishing Shot*, einem Einführungsbild zu Sequenzbeginn. Mithilfe von »action lines« oder »speedlines«⁶² zeichnet Tabary die Flugkurve des Fußballs oder auch einer Dose nach, welche die Jungs sich auf ihrer Brache zuschießen. Julia Abel und Christian Klein fügen hinzu, dass Bewegung häufig so markiert werde, dass die Comiczeichner*innen ihre Figuren unmittelbar vor einem Posenwechsel darstellen, um diese besonderen Bewegungsmomente und die Geschehensabfolge starrer Bilder zu betonen.⁶³ Übertragen auf Abbildung 34 heißt dies, dass Totoche mit ausgestrecktem Bein in dynamischer Figurenposition gezeigt wird, noch bevor sein Fuß den Ball trifft. Sowohl die Seitenarchitektur als auch das Format, Seiten- und Panelrahmen sowie Größe, Farbe und Form wählt Tabary konventionell: Rahmenlinien sind dünn, einfach und regelmäßig, die Panels zumeist rechteckig, mal schwarz-weiß und in Graustufen, mal limitiert farbig oder in Vierfarbdruck.⁶⁴ Sukzession, aber

59 Julia Abel/Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 84.

60 Scott McCloud: *Understanding Comics*, New York: William Morrow 1994, S. 63.

61 Ebd., S. 70–74 (Übersicht über die Verknüpfung der Panels).

62 Ebd., S. 119.

63 Vgl. Abel/Klein (Hrsg.), *Comics und Graphic Novels*, S. 88.

64 Vgl. ebd., S. 89–93.

auch Simultaneität prägen die Zeitwahrnehmung im Comic, die stets eng mit der Raumpräsentation verflochten ist: Per Texthinweis, graphischem Indiz, durch Alltagswissen und zeitdehnendes oder zeitraffendes Erzählen lenken die Autor*innen die Wahrnehmung der Rezipient*innen, indem sie das Erzähltempo derart rhythmisieren (»pacing«).⁶⁵ Oft wissen die Comicleser*innen aus Erfahrung, wie lang das Gespräch zwischen Totoche und jenem Bauarbeiter dauern wird.

Der diegetische Raum [...] wird vom Leser als Kombination aus »gezeigten« und »nichtgezeigten« Raumbestandteilen gestiftet. [...] So können etwa bestimmte Elemente in einem Panel auf den Raum jenseits des Rahmens verweisen, der vom Leser ergänzt wird [...]. Andererseits kann in einem Panel selbst auch »nichtgezeigter« Raum präsent sein, weil z. B. eine Figur Raumbestandteile [...] mit ihrem Körper verdeckt [...]. Gerade das Zusammenspiel [...] kann etwa als Mittel genutzt werden, um Verblüffung oder Spannung zu erzeugen.⁶⁶

So verdecken die Sprechblasen (inklusive Dorn) des Dialogs zwischen Totoche und dem am Baufortschritt interessierten Arbeiter die im Panelhintergrund (Abb. 35) angedeutete Pariser Stadtkulisse. In der Regel zentralperspektivisch, selten in Untersicht (durch Kinderaugen), gestaltet Tabary die Subjektivierung des Raums und nutzt die (Halb-)Totale zur Orientierung auf der dargestellten städtischen Brachfläche, halbnaher und amerikanischer Einstellungen sowie Großaufnahmen, um Nähe zu Totoche und seinen Freund*innen zu suggerieren.⁶⁷ Wenn Tabary von der Überblicksfunktion des Raums zum Handlungskontext wechselt, modifiziert er die Raumdarstellung der Panels je nach Aktion, wobei die Bild-Text-Kombination zumeist korrelativ ist, denn weder Bild noch Text wären isoliert dazu in der Lage auszudrücken, was sie in derartiger Verbindung kommunizieren.⁶⁸

»[L]es réflexions sur la vie et sur notre monde, la difficulté à y communiquer [...] à travers l'amour«⁶⁹ – dies wird vom Comicbuch-Verlag L'Association als Sujet des Werks *terrains vagues* (des Zeichners und Texters Edmond Bau-

65 Vgl. ebd., S. 94.

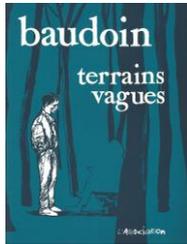
66 Ebd., S. 95 f.

67 Vgl. ebd., S. 97. Abel und Klein weisen ebenfalls darauf hin, dass in der Erzähltheorie bzw. in den Filmwissenschaften solche Aspekte von Subjektivität bzw. subjektiver Kamera unter dem Terminus der Fokalisierung diskutiert würden, der jedoch nicht bedenkenlos auf Comics übertragbar sei. Kai Mikkonen unterscheidet beispielsweise hiervon die Okularisation.

68 Vgl. ebd. S. 99.

69 https://www.lassociation.fr/fr_FR/#!search [Zugriff am 27.12.2020].

doin⁷⁰) angegeben. Es handelt sich also eher um »terrains vagues du personnage« ...



(Abb. 36)

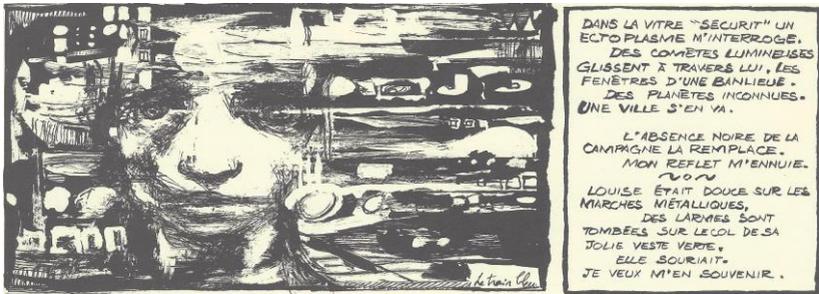


(Abb. 37)

In Form einer Analepse, genauer einer auflösenden Rückwendung, erzählt das erlebende Ich, wie es dazu kam, dass es sich ganz in der Nähe des Trödelmarktes an der Porte de Saint-Ouen beinahe einmal mit seiner Freundin Louise überworfen hätte. Dabei entwirft das erlebende und erzählende Ich ein geheimnisvolles, düsteres *terrain vague*-Setting, ersichtlich auf obiger Vignette, das in Kombination mit den folgenden Klassenmen durchaus eine Isotopie bildet: »après-midi raté«, »endroit mouillé de gris«, »air sale« und »ils écrasaient nos paroles«. Auf dieser nur wenig einladenden Leerfläche drängt Louise unseren autodiegetischen Erzähler zu einer Antwort; Urbanes ist in Gestalt von Straßenlaternen, Strommasten und Zäunen sichtbar, aufgrund der Lkw-Motorengeräusche versteht man beinahe sein eigenes Wort nicht und Flüchtigkeit wird durch die blaue Plastiktüte symbolisiert, die sich vom Wind und von den von Zeit zu Zeit anfahrenen Lastkraftwagen davon-

70 Vgl. Edmond Baudouin: *terrains vagues* (1996), Paris: L'Association 22003 (Éperluette); ohne Seitenangaben.

tragen lässt. Auch führt sie die Reise des Protagonisten ein, die dieser bald antritt, deren genauen Zeitpunkt er Louise jedoch verheimlichen möchte.



(Abb. 38)

Sie nehmen schlussendlich Abschied voneinander und der Protagonist steigt in den Zug: Bilder, die während der Fahrt durch die Pariser Banlieue in Richtung Umland entstehen, vermischen sich in der Zugfensterscheibe mit dem eigenen Spiegelbild und den Erinnerungen an Tränen und Lächeln von Louise beim Abschied.



(Abb. 39)

Bevor es im Zug einschläft, fühlt das erlebende Ich ein Unbehagen, das aus einer allgemein empfundenen Schwierigkeit bzw. Schwere des Daseins resultiert, insbesondere aus der mangelnden Präsenz im *hic et nunc*. Warum flieht der Mensch wohl ständig? Wieso diese Unachtsamkeit, Ablenkung, Zerstreuung? Es liegt auf der Hand, dass die Qualitäten der *terrains vagues* in diesem Comic gänzlich andere sind als zuvor noch bei Totoche. Jacques Réda vermag vermutlich ein wenig zu klären:

[J]'essaierai d'émouvoir l'attention générale sur la nécessité de défendre le rêve garant de l'indépendance, mais en quoi consiste aussi le rêve, comment l'escamoter? Terrain vague de l'âme et Dieu sait ce qui peut s'y produire, s'y glisser en

fait d'ingénus poètes et criminels. Ainsi travestir le terrain vague en cour de pouponnière, c'est risquer d'offusquer dans l'être la liberté du Dieu, négligeant qu'il enseigne, autant qu'une obscure espérance, la solitude et l'effroi de la mort. Point.⁷¹

Réda »terrain vague de l'âme« kongruiert mit den *terrains vagues* im Comic von Baudoin, zum einen weil ihr Duktus ähnlich ist:

Le dessin reste dans son habituel noir et blanc avec un trait épais, plein d'aspérité, marqué par le coup du pinceau. C'est avec une grande liberté qu'Edmond Baudoin mêle la peinture au 9^{ème} art.⁷² Pas de crayonné avant d'entamer ses planches, il laisse son pinceau aller avec légèreté, sincérité et spontanéité, quitte à refaire plusieurs fois la case pour changer l'éclairage ou la prise de vu.⁷³

Zum anderen verbringen beide, sowohl das lyrische Ich der *poèmes en prose* bei Réda als auch das erlebende, personal erzählende Ich der *planches* von Baudoin, ihre Zeit damit, über *terrains vagues* zu flanieren, mindestens jedoch über sie und das Leben nachzudenken, Antworten zu finden und zu philosophieren. Ferner lieben beide ihre Freiheit, zunächst in der außersprachlichen Wirklichkeit, dann in erzählerischer, dichterischer, poetischer Art. Weniger an spezifisch urbanen Vergesellschaftungsformen als an den individuellen Freiheiten des einsamen Stadtstreuners ist Réda interessiert, der vor diesem historischen Hintergrund als besonderer Liebhaber leerer Brachflächen auftritt. Als einer, der alle Seiten der Hauptstadt zu Fuß oder mit seinem Vélosolex durchkämmt, sucht er immer wieder die Überreste des alten, des industriellen und des modernen Paris auf und begleitet ihr Verschwinden mit ironisch bis tief sinnig gestimmten Prosagedichten. Mit Réda genießt man die *terrains vagues* also auf dem Gepäckträger des Vélosolex, mit Baudoin schlendert und streunt man von *case* zu *case* im vagabundierenden Rhythmus seiner Reflexionen.

Eine weitere Möglichkeit, Rede im Comic zu präsentieren, ist der Blocktext (auch Blockkommentar), ein Textkasten, der in der Regel ohne grafischen Verweis auf eine einzelne Figur an das Panel ober- oder unterhalb angrenzt [...]. Der hier präsentierte Text wird gewöhnlich dazu genutzt, um explizite Erzähleräußerungen unterzubringen, kann aber auch für Figurenrede genutzt werden.⁷⁴

71 Réda, »Appuyé dans cette attitude pensive«, S. 56.

72 Siehe hierzu Francis Lacassin: *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Paris: 10/18 (UGE) 1971.

73 https://www.senscritique.com/bd/Terrains_vagues/critique/15725262 [Zugriff am 27.12.2020].

74 Abel/Klein (Hrsg.), *Comics und Graphic Novels*, S. 101.

Baudoin nutzt in seinem *terrains vagues*-Comic expressive Blocktexte, die zum einen Hinweise zur Verortung in Zeit und Raum enthalten, Kommentare aus dem Off sein können oder aber das erlebende Ich erzählen lassen. Die Rahmenlinien der einzelnen Panels sind häufig verwackelt oder lösen sich auf, wobei gewellte oder gezackte Rahmen beispielsweise auf den Panelinhalt eines Traums, von Erinnerungen oder voller Emotionen hinweisen können.⁷⁵ Die Variationen der Standardpanels, die auf Abbildung 38 und 39 sichtbar werden, präsentieren den Rezipient*innen bedeutsame Stimmungs-elemente der Protagonisten, letzte Abbildung sogar als »landscape panel«, das die ganze Zeile des Rasters (»grid«) einnimmt.⁷⁶ Baudoin verändert damit den Erzählrhythmus, indem er verlangsamt, philosophieren lässt, folglich Lesetempo herausnimmt, obschon das erlebende und erzählende Ich sich in einem Schnellzug befindet. Die gewählte Form steht hier dem Panelinhalt diametral gegenüber.

Darüber hinaus können Seiten- oder Panelhintergründe figurenbezogene Informationen vermitteln [...]. Zum anderen können Panelhintergründe in der Art von »Seelenlandschaften« gehalten sein und räumliche Entsprechungen zu seelischen Zuständen liefern, weil sie Korrespondenzen auf inhaltlicher oder formaler Ebene aufweisen: Ein dunkler Hintergrund oder zerklüftete Landschaften im Hintergrund können auf die melancholische Stimmung einer Figur oder eine verzerrte Perspektive auf deren Wahnsinn verweisen.⁷⁷

Gänzlich in Schwarz-Weiß gehalten, genauer schwarz gepinselt und getuscht, evoziert Baudoins Werk geradezu jene Seelenlandschaften, da sein Stil auf den obigen Panels düster wirkt, er darin ausgeprägt mit Formen, Linien, Rahmen, Duktus und Lettering experimentiert und die Protagonist*innen explizit ihre Stimmungen, Gefühle und Gedanken thematisieren. Rolf Lohse führt mit Blick auf Baudoin außerdem noch einen weiteren Aspekt an, nämlich den Trend zur medialen Selbstreflexivität mit dem Ziel, Erzählung und Darstellung zu verfeinern, da dem einzelnen Bild im *roman graphique* oder *visuel* eine zentrale narrative Bedeutung zukomme.⁷⁸ Lohse fächert wiederkehrende Elemente in Baudoins Werken auf, die auch dann

75 Vgl. ebd., S. 91.

76 Vgl. ebd.

77 Ebd., S. 104.

78 Vgl. Rolf Lohse: »Acquefacques, Oubapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen *bande dessinée*«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 309–334, hier S. 310 f.

eindeutig medienreflexives Potential haben, wenn sie nicht ausdrücklich so angelegt sind;⁷⁹ vielmehr fallen sie häufig in einem einzigen Panel zusammen:

Die Zeitachse wird gleichsam aus der Horizontalen in die Vertikale geklappt. Dabei ist die Chronologie auf der Seite durch die sukzessiven Veränderungen des Gesichtsausdrucks [...] gewahrt. [...] [S]o suggeriert die Folge der notierten Gesichtsausdrücke, die auf den Ausdruck der Augen reduziert werden, die zeitliche Abfolge [...], [d]ie Augen als ›Türen zur Seele‹.⁸⁰

Es handelt sich folglich nicht nur um ein zeichnerisch höchst fortschrittliches, experimentelles⁸¹ Verfahren, sondern auch um die auf narratologischer Ebene effiziente Darstellung einer gewissen Zeitspanne, die eine Raffung, eine Verdichtung nach sich zieht:

Das Einzelbild ist zugleich ärmer und reicher als die Bilderfolge. Es ist ärmer, weil ihm weniger Raum zur Verfügung steht. Dies führt zu einer Reduktion der dargestellten Inhalte und der Darstellungsweise. [...] Gleichzeitig ist das Bild reicher als so manches Einzelbild in einer BD: Es enthält eine bemerkenswerte Darstellung von Chronologie und stellt sehr suggestiv die Veränderung dar, die in der Psyche [...] einsetzt. Die in die Simultaneität projizierte Chronologie wirkt beschleunigend, weil nun die Inhalte potentiell mehrerer Bilder in einem Bild zusammengefasst sind, sie bietet aber auch die Möglichkeit der Verlangsamung bei der Lektüre, da nun das Augenmerk auf die Analyse der Durch- und Übergänge zwischen dem Start- und dem Zielpunkt gelegt werden kann. [...] Hier nutzt Baudoin diesen Charakter des Unfertigen, der Skizze, um eine ganze Handlungssequenz in einem Bild zu konzentrieren. [...] Die narrativ funktionale

79 Vgl. ebd., S. 312.

80 Ebd.

81 Lukas Werner stellt weitere experimentelle Verfahren im Comic vor: »Die Gruppe Oubapo (*Ouvroir de la bande dessinée potentielle*, »Atelier für den potentiellen Comic«), die in der Tradition der literarischen Gruppe Oulipo steht, will die konventionellen »Regeln [des Comics] sichtbar und produktiv für die Gestaltung von Comics machen (Lohse 2009, 319). Mit dem Konzept der »contraintes« (»Zwänge«) schließen die Gruppenmitglieder an ihre literarischen Vorbilder an und arbeiten mit zwei Ansätzen: Zum einen versuchen sie aus der Geschichte des Comics Vorbilder für »Formexperimente« zu finden und zum anderen arbeiten sie zugleich »an der Neuschaffung von formalen Einschränkungen für den Comic« (Engelmann 2013, 56).«; Lukas Werner: »Metacomics«, in: Abel/Klein (Hrsg.), *Comics und Graphic Novels*, S. 304–315, hier S. 313. Siehe außerdem Jonas Engelmann: *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*, Mainz: Ventil 2013.

Inszenierung des Zeichnerischen kann gleichzeitig als Inszenierung des Mediums gelesen werden.⁸²

Auch auf Abbildung 38 lässt sich eine ähnliche Fokussierung auf die Augen des Protagonisten erkennen, die zweifelsohne dessen momentanen Gemütszustand, seine kaum mit Worten zu beschreibende Gefühlslage widerspiegeln, während er im Zug sitzt, leer durch die Scheibe blickt und leicht diffuse, vage Bilder von Stadt, Brachflächen und Banlieue an ihm vorbeirauschen. Bringen wir nun auch ein wenig Bewegung ins Spiel ...

1.3 INTERSTICES IM COMPUTERSPIEL

Espen Aarseth definiert in seinem wegweisenden Aufsatz »Allegories of Space. The Question of Spatiality in Computer Games« die Räumlichkeit als wesentliche Kategorie in der Computerspielanalyse: »Computer games are essentially concerned with spatial representation and negotiation, and therefore a classification of computer games can be based on how they represent – or, perhaps, implement – space.«⁸³ Die ästhetische Erfahrung des Raums und der Atmosphäre (geschaffen durch eine Aktualisierung von Walter Benjamins Begriff der »Aura«, affektiver Betroffenheit während der Raumwahrnehmung, Leiblichkeit und Wirklichkeit der Bilder, erzeugter Stimmung) rückt in Computerspielen, ganz im Gegensatz zu Brettspielen, in den Vordergrund. Andreas Rauscher schreibt hierzu:

Rollenspiele und Simulationen ermöglichen es, den Aufbruch ins Abenteuer ohne schlechtes Gewissen auf einen anderen Tag zu verschieben und stattdessen auf Erkundungstour zu gehen. Je nach Vorgehensweise lässt sich der gleiche Raum als Bühne, als Abenteuer-Spielplatz, als geheimnisvolle Narration oder als fantastische Form des Alltags wahrnehmen. [...] Entsprechend vielseitig gestalten sich die Anknüpfungspunkte für bildwissenschaftliche Fragestellungen [...]. Die Interaktionsbilder des Videospieles lassen sich sowohl als Fortsetzung prägender Bildtraditionen der Kunstgeschichte, wie auch, vergleichbar mit der filmischen Stilgeschichte, als eigenständige Tradition verstehen.⁸⁴

82 Lohse, »Acquefacques, Oubapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen *bande dessinée*«, S. 313 f.

83 Espen Aarseth: »Allegories of Spatiality in Computer Games«, in: F. Borries/S. P. Walz/M. Böttger: *Space Time Play*, Basel: Birkhäuser 1998, S. 152–171, hier S. 154.

84 Andreas Rauscher: »Raum«, in: Benjamin Beil/Thomas Hensel/A. R. (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 3–26, hier S. 8.

Ein zentraler Unterschied zwischen dem spielinternen Interaktionsbild und dem filmischen Bewegtbild ist, dass es sich beim Erstgenannten gemäß Michael Nitsche um eine Mischform handelt: »a hybrid between architectural navigable and cinematically represented space«.85 In Anlehnung an Kevin Lynchs soziologische Studie *The Image of the City* und die darin von ihm definierte Vorstellbarkeit des städtischen Raums, die er *imageability*, *legibility* oder *visibility*86 nennt, formuliert Michael Nitsche, dass durch den Spielraum navigiert werde, indem man sich durch architektonische, als Muster fungierende Orientierungspunkte leiten lasse: Spuren und Schienen, Labyrinth und Irrgärten sowie Arenen.87 Und eben jene findet man auch auf den *terrains vagues* in diversen Computerspielen, wobei ich hier nur auf drei Beispiele näher eingehen möchte:

Der Ego-Shooter *CRYSIS III*88, von Crytek89 entwickelt und von Electronic Arts90 2013 veröffentlicht, zeigt das New York des Jahres 2047. Der Stadtteil Manhattan liegt in Trümmern unter einer Kuppel und stellt eine Quarantänezone dar, die von der C.E.L.L. Corporation unter dem Vorwand des Schutzes der Menschen vor einem Virus errichtet wurde, einer Tochterfirma des Hargreave-Rasch-Energiekonzerns. Sowohl innerhalb als auch unter der Stadt leben Aliens (die Ceph), deren Alpha sogar von C.E.L.L. zur Energiegewinnung genutzt wird und somit die Monopolstellung im betreffenden Sektor sichert, die der Konzern ausnutzt, um die Bevölkerung auszubeuten. In diesem Science-Fiction-Ego-Shooter spielt man den Protagonisten Prophet, der in einem auf Ceph-Technologie und DNA basierenden sowie von C.E.L.L. hergestellten *Nanosuit* steckt, der dem Tragenden übermenschliche Fähigkeiten verleiht und ihn je nach Bedarf in Schnelligkeits-, Stärke- oder Tarnmodus versetzen kann. Der Träger verschmilzt mit dem Anzug bzw. wird von ihm assimiliert, sodass ein Ausziehen des *Nanosuit* letal sein kann, weil es einem Herausschneiden gleichkommt. Charakter und Bewusstsein des ursprünglichen Trägers existieren im Anzug weiter und vereinen sich mit dem neuen Träger, eine gewisse Austauschbarkeit implizierend. Prophet

85 Michael Nitsche: *Video Game Spaces. Image, Play and Structure in 3D Worlds*, Cambridge, MA: MIT Press 2008, S. 85.

86 Siehe Kevin Lynch: *The Image of the City*, Cambridge, MA: MIT Press 1960, S. 10.

87 Vgl. Nitsche, *Video Game Spaces*, S. 172–187.

88 Siehe <https://www.crytek.com/games/crysis3> [Zugriff am 27.12.2020]. Für die Hinweise auf städtische Brachflächen in Computerspielen danke ich Martin Gäbel.

89 Vgl. <https://www.crytek.com/> [Zugriff am 27.12.2020].

90 Vgl. <https://www.ea.com/de-de> [Zugriff am 27.12.2020].

wird von einer Widerstandsbewegung befreit und in die Kuppel, den sogenannten *Liberty Dome*, geschickt, um dort zum einen gegen C.E.L.L., zum anderen gegen die Ceph zu kämpfen, die ihrerseits eine Invasion der Erde planen.



(Abb. 40)

Im *Liberty Dome* herrscht tropisches Klima, einem Urwald oder Dschungel ähnlich, das florales Wachstum begünstigt. Seit ihrer Errichtung gleicht die Kuppel einem urbanen Kriegsgebiet⁹¹ und auch jetzt kommt es immer wieder zu Kämpfen gegen die Ceph, die aus der Glasglocke zu fliehen versuchen. Gebäude sind zerstört, werden von Pflanzen überwuchert und somit von der Natur zurückerobert. Besonders ist nicht nur, dass der Protagonist unter dem Glasglocken-Manhattan einen Mikrokosmos vorfindet –, es handelt sich folglich nicht um eine einzelne städtische Brache innerhalb der Stadt –, sondern die Handlung spielt vielmehr in einem vollständig zu einem *terrain vague* verwandelten Quartier, das sich signifikant vom übrigen urbanen System New York unterscheidet.

91 Vgl. bezüglich der Phänomenologie der Landschaft Kurt Lewin: »Kriegslandschaft« (1917), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 129–140.



(Abb. 41)

Das *Third-Person-Action-Adventure* und *Survival-Horror*-Spiel *THE LAST OF US*⁹², von Naughty Dog⁹³ entwickelt und von Sony Interactive Entertainment⁹⁴ 2013 herausgebracht, lässt sich in den postapokalyptischen Vereinigten Staaten des Jahres 2033 verorten. Zu diesem Zeitpunkt sind seit nunmehr 20 Jahren ca. zwei Drittel der Weltbevölkerung bereits mit dem Cordyceps-Pilz (dem mutierten *Ophiocordyceps unilateralis*) infiziert, der das Gehirn befällt und für physischen Verfall sorgt. Infizierte Menschen verhalten sich überaus gewalttätig, umzingeln und töten ihre Opfer und agieren kannibalisch, bis ihr Verwandlungszustand so weit fortgeschritten ist, dass sie – einem Schimmelpilz gleich – sowohl Böden als auch Wände bedecken und dabei ihre Sporen verteilen. Atmen Gesunde diese Sporen ein oder lassen sie sich beißen, so mutieren sie ebenfalls. Zuvörderst identifiziert man sich mit dem Protagonisten Joel, der die junge, sich aber trotz eines Bisses nicht verwandelnde Ellie von Boston nach Salt Lake City ins Krankenhaus geleiten soll, da man glaubt, sie sei immun und kooperativ bei der Herstellung eines fungiziden Gegenmittels. Im Verlauf des Spiels übernimmt man für einen kürzeren Zeitraum ferner die Rolle von Ellie, weil Joel während eines Kampfes schwer verletzt wird. Nachdem Medizin gefunden, Joel diese verabreicht wurde und Feinde abgewehrt werden konnten, schaut man erneut Joel über die Schulter. Die modellierte Welt ist flächendeckend vernachlässigt und ver-

92 Siehe <https://www.thelastofus.playstation.com/> [Zugriff am 27.12.2020].

93 Vgl. <https://www.naughtydog.com/> [Zugriff am 27.12.2020].

94 Vgl. <https://www.sie.com/en/index.html> [Zugriff am 27.12.2020].

wahrlost, Häuser und Gebäude sind beschädigt, ganze Orte zerstört. Die Natur hat sich ihrerseits der Städte bemächtigt und holt sie sich kontinuierlich zurück.



(Abb. 42)

Als Protagonist Joel verteidigt man sich auf den Brachflächen sowohl gegen Infizierte als auch gegen Banden von gesunden Menschen, die attackieren, überfallen und rauben, um sich selbst Vorteile zu verschaffen und das eigene Überleben zu sichern. Die Bedrohung durch die Nicht-Infizierten in der imaginierten *Open World* ist beinahe größer als die durch die ziemlich berechenbaren Kannibalen und wandelnden Mutanten. Felix Schröter bemerkt in seinem Aufsatz »Figur«, dass die künstliche Intelligenz (KI) einer Figur einerseits durch Bewegungen (*movement*), andererseits durch Entscheidungen (*decision making*) determiniert wird: »So sind die meisten Gegner im *Action Adventure THE LAST OF US* beispielsweise mit einem Sichtfeld ausgestattet, das ihnen erlaubt, mit dem Verhalten »Angriff« zu reagieren, sobald der *player character* in ihr Sichtfeld eintritt.«⁹⁵ Sowohl Bewegungen als auch Entscheidungen spielen eine bedeutsame Rolle für jedwede*n *terrain vague*-Nutzer*in, in der außersprachlichen Wirklichkeit wie auch in einer medial dargestellten bzw. simulierten Spielsituation. Auf folgendem *terrain vague*-Screenshot liegt die Leiche eines Nicht-Infizierten bäuchlings am Boden, der zuvor von der Hauptfigur selbst erschossen wurde. Ob es sich also um ein Verbrechen handelt, sei dahingestellt und soll hier auch nicht diskutiert werden. Einen Tatort symbolisiert die urbane Brache in jedem Fall, da

95 Felix Schröter: »Figur«, in: Benjamin Beil/Thomas Hensel/Andreas Rauscher (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 109–128, hier S. 119.

an diesem Ort soeben getötet wurde, obschon es aus Notwehr bzw. zu Selbstverteidigungszwecken geschah. Niemanden dürfte das jedoch interessieren, weil sich im dargestellten Szenario gesellschaftliche Strukturen aufgelöst zu haben scheinen.



(Abb. 43)

In Bezug auf städtische Brachflächen stellen wir demnach fest, dass sich das Verhältnis zwischen strukturiertem, urbanem System und seinen Lücken, Rissen und Löchern in diesem Spiel vollends umgekehrt hat, da die repräsentierte Welt ein einziges *terrain vague* ist, in dessen Rissen sich beispielsweise Nicht-Infizierte zusammenrotten, mit der Intention, sich vor Pilzinfektion sowie Gewalt zu schützen. Derartige Lücken in der *terrain vague*-Stadt, gar in der *terrain vague*-Welt, haben die Funktion eines Refugiums und bilden folglich die einzigen Orte, in denen eine Ordnung existiert.

QUANTUM BREAK⁹⁶, ein *Third-Person-Action-Adventure*, wurde von Remedy Entertainment⁹⁷ entwickelt und von den Microsoft Studios 2016 publiziert. Die Geschichte spielt in der fiktiven US-Ostküstenstadt Riverport. Man übernimmt die Rolle von Jack Joyce, der durch seinen Freund Paul Serene und seinen Bruder Bill, beide vermutlich Quantenphysiker, in einen missglückten Zeitreise-Versuch gerät und dadurch Zeit-Manipulationskräfte er-

96 Siehe <https://www.remedygames.com/games/quantumbreak/> [Zugriff am 27.12.2020].

97 Vgl. <https://www.remedygames.com/> [Zugriff am 27.12.2020].

langt. Durch dieses fehlgeschlagene Experiment entstehen ständig wachsende Risse im Raum-Zeit-Kontinuum und es kommt zu einer globalen Bedrohung: Die Zeit ist zerbrochen und das Universum läuft Gefahr, sich aufzulösen bzw. in eine ewige Starre zu verfallen. Ziel des Spiels ist es, das Raum-Zeit-Kontinuum wieder in ein Gleichgewicht zu bringen bzw. es zu reparieren, und zwar mithilfe eines Objektes ähnlich einem 12-seitigen Würfel, den sein Bruder, der von Paul Serene getötete Bill, entwickelt hat und mit dem sich Anomalien schließen und Fehler beheben lassen. Auf der Reise durch die Stadt sucht man diesen Würfel sowie die Aufzeichnungen der Forschungen des verstorbenen Bill, um das Universum zu retten. Paul startet gegen Bills Willen das Zeitreise-Experiment in der Forschungsabteilung auf dem Universitätscampus und schickt sich selbst durch die Zeit, wobei er sich beispielsweise in der Vergangenheit dupliziert. Jack, der beim Scheitern des Experimentes anwesend ist, wird durch die Strahlung verändert und besitzt fortan ebenfalls die Fähigkeit, die Zeit zu manipulieren, indem er sie anhält, zurückspult, beschleunigt oder verlangsamt. Während seiner Reisen in die Zukunft sieht Paul, dass die Welt nicht mehr zu retten ist, und gründet in der Vergangenheit den Monarch-Solutions-Hightech-Konzern, mit dem er eine Art Arche (das Rettungsbootprotokoll) bauen möchte, um ihre Insassen vor den Zeit-Anomalien zu bewahren, die das Universum verschlingen werden. Monarch Solutions verfügt über einen eigenen Sicherheitsdienst mit militärischen Zügen, gegen den sich Jack Joyce im Spielverlauf wehren muss, der sich hier über das *terrain vague* des Industriegebietes in Richtung Docks bewegt:



(Abb. 44)

Um die Brachfläche überqueren zu können, muss Jack Wellblech-Dachplatten, die herunterstürzen, wenn er sie betritt, mittels seiner zeitmanipulie-

renden Fähigkeiten in die Vergangenheit zurückschicken, sodass sie wieder ihre Ausgangsposition einnehmen und er sie begehen kann, um freie Bahn zum Einstieg ins Gebäude zu haben. Unmittelbar nach seinem Passiervorgang lösen sich die Objekte erneut und fallen hinab, da die Wirkungskraft nur von kurzer Dauer ist. An dieser Stelle offenbaren sich auch im Computerspiel das Nicht-Mehr und das Noch-Nicht der Lücken im urbanen Raum:

[Jack] baut per Rückspulfunktion eine eingestürzte Mauer wieder auf, die dann als Brücke zu höheren Plattformen dient. [...] Der Riss im Raum-Zeit-Kontinuum verursacht immer wieder Anomalien und lässt das Geschehen einfrieren. Jack bewegt sich dann wie ein Schlafwandler zwischen puppenhaft erstarrten Feinden, die aber jeden Moment zum Leben erwachen können. [...] Einmal sieht Jack eine Kopie seiner Selbst über einen Zaun klettern. Als er hinterherklettert, sieht er, wie ihm eine weitere Kopie folgt.⁹⁸

Auf dem *terrain vague* befindet sich noch eine weitere Figur, die Jack den Weg zu den Docks weist und die er zuvor vor ihrer Ermordung gerettet und aus der an die Brachfläche angrenzenden Industriehalle aus den Fängen der sie erpressenden Monarch-Sicherheitskräfte befreit hat.



(Abb. 45)

Achim Fehrenbach legt in seinem Artikel »So sieht also ein Riss im Raum-Zeit-Kontinuum aus« dar, dass sich Computerspiele – und so auch QUANTUM BREAK –, dadurch dass sie die Handlung episodenhaft verteilten, mit Cliffhangern und Rückblenden arbeiteten und ein umfangreiches Personen-

98 Achim Fehrenbach: »So sieht also ein Riss im Raum-Zeit-Kontinuum aus«, in: ZEIT online, 01.04.2016, <https://www.zeit.de/digital/games/2016-04/quantum-break-test> [Zugriff am 27.12.2020].

repertoire ersännen, immer mehr einem Serienformat annäherten. Ferner beinhalte das Spiel vier 20-minütige Kurzfilmsequenzen, in denen die Spieler*innen nur zuschauen, jedoch nicht eingreifen könnten.⁹⁹ Stephan Günzel geht in seinem Standardwerk *Egoshooter* darauf ein, dass das Computerspielbild selbst filmisch werden kann; dies geschehe in sogenannten *In-gamemovies*, wodurch Kurzfilmsequenzen ins Spiel eingebaut würden, so dass man vom Online- in den Offlinezustand übergehe.¹⁰⁰ Damit sei nicht gemeint, dass

das Spielen in einem Netzwerk unterbrochen wird, sondern dass Spieler vom Spiel selbst getrennt werden, demgegenüber sie dann zur Passivität verdammt seien. Hierüber erhält das Spiel jedoch das, was ihm der medialen Form des Mediums nach nicht zukommen muss: eine Narration. Der Schritt ist erheblich und für die Computerspielanalyse nicht zu unterschätzen, denn daran lässt sich zeigen, dass der Medienwechsel vom Spiel zum Film bei gleichbleibender Bildperspektive den Wechsel vom solipsistischen Ego zum psychologischen Ich mit sich bringen kann.¹⁰¹

Die Kurzfilmsequenz unterbricht das Interaktionsbild hierbei völlig, mit der Absicht, den Spieler*innen zwar die Handlung als Folge von Ursachen (*plot*) zu beschreiben und nahezubringen, nicht jedoch die Ereignisfolge (*story*). Aus narratologischer Sicht, so Günzel, lassen sich solche Handlungselemente als Belege dafür anführen, dass Ego-Shooter durchaus narrativ und immersiv seien: »Immersion liegt [...] im Sinne der Bilddarstellung vor: als ›Eintauchen‹ in den Kopf der in der Filmsequenz zuvor herausgetretenen Egofigur, die im Ingamemovie von außen zu sehen ist.«¹⁰² Da ein *terrain vague*-Nutzer am liebsten sein eigener Herr ist, ist es in keiner Weise verwunderlich, dass auch auf den städtischen Brachflächen der obigen Computerspiele (sowie weiterer, die ich hier nur nennen möchte: *FALLOUT IV*, *METRO EXODUS*, *INFRA*, *NO MAN'S SKY* etc.) das Drücken der *Escape*-Taste dazu führt, eine derartige Zwangspause zu beenden und seine Handlungsfreiheit zurückzuerlangen.

99 Vgl. ebd.

100 Siehe hierzu James Newman: »Der Mythos des ergodischen Videospieles. Einige Gedanken über das Verhältnis von Spieler und Spielfiguren und Videospiele« (2002), übersetzt v. Jeannette Pacher, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hrsg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2008, S. 442–457.

101 Stephan Günzel: *Egoshooter Das Raumbild des Computerspiels*, Frankfurt a. M.: Campus 2012, S. 172–173.

102 Vgl. ebd., S. 173.

Benjamin Beil betont, dass Computerspiele allgemein, also nicht nur im Fall von *Game Modding* und *Editor Games*, keine abgeschlossenen Artefakte seien, die sich auf ein Regelwerk oder ihre narrativ ausgetretenen Pfade reduzieren ließen: »Sie sind flüchtige Medien, deren Wesen sich erst im Akt der Nutzung – in der Partizipation durch den Spieler – vollständig erschließt [...], und produzier[en] eine wechselseitige Rekursion, die sich naturgemäß erst in der Prozesshaftigkeit des Spielens zeigt.«¹⁰³ Darf das *terrain vague* seit diesem Kapitel denn nun vollends als partizipative, interaktive Ludotopie bezeichnet werden?

103 Benjamin Beil: »Partizipation«, in: B. B./Thomas Hensel/Andreas Rauscher (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 285–299, hier S. 296.

2. Dokumentarfilme über die Risse und Ränder, Lücken und Löcher im Stadtgewebe

Das Bild von der alten abgeschlossenen und kompakten Stadt entspricht seit weitaus mehr als einem Jahrhundert kaum noch der Realität; die Stadt hat schon vor langer Zeit ihre Grenzen aufgelöst und sich zu ländlicheren Ufern hin ausgeweitet. Heute befinden wir uns mitten in einer weiteren Umbruchphase. Zum ersten Mal seit Pest und Cholera erlebt Europa eine Bevölkerungsabnahme und die Stadt, die sich immer weiter ausgebreitet hat, beginnt vielerorts wieder zu schrumpfen (vgl. das Phänomen der *shrinking cities*). Doch sie schrumpft nicht in ihrem Ausmaß, sie implodiert vielmehr von innen heraus. Eine perforierte, fraktale Stadtstruktur und die Vermehrung von ›Löchern‹ in ihrem Kern ist die Folge. Stadtarchitekt*innen sprechen aktuell bereits von einer Trendwende in der europäischen Stadtentwicklung, die einen neuen Stadttypus hervorbringen werde – einen, in dem die Leere Normalität sein wird und dessen zukünftige Gestalt geprägt ist von der Uneindeutigkeit, der Ungewissheit und Vagheit ungenutzter, leer stehender Räume. Es ist also keine Neuigkeit, wir leben, städteplanerisch gesehen, im »Zeitalter der prinzipiellen Unbestimmtheit.«¹ Genau diese unbestimmten, uns allen bekannten und nun schon erklärbareren Räume der Stadt, jene Leerstellen im urbanen Gewebe und vor allem ihre Behandlung im Dokumentarfilm – ebendies ist fortan mein Thema.

Trotz aller Aktualität ist die Diskussion über die *terrains vagues* noch recht jung, nicht ohne Probleme und in Öffentlichkeit und Politik noch nicht in gebührendem Maße angekommen. Wie wir bereits wissen, gibt es unzählige Namen für sie, aber nur selten eine konsensfähige Definition, der wir

1 Dieses Zitat stammt von Thomas Sieverts aus dem Dokumentarfilmessay NICHT-MEHR, NOCH-NICHT, Daniel Kunle und Holger Lauinger, Deutschland 2004.

uns im systematischen Theorie-Kapitel jedoch schon gemeinsam angenähert haben. Sie sind ein allgegenwärtiges, zunehmendes Phänomen, genießen aber erst seit etwa drei Jahrzehnten größere wissenschaftliche Aufmerksamkeit. Lange Zeit waren sie in jeglicher Hinsicht vernachlässigte Räume. Das wissenschaftliche Interesse vonseiten der Urbanistik hat in den letzten Jahren zwar einen enormen Aufschwung erlebt, doch sucht man in anderen Disziplinen, namentlich in der Kulturwissenschaft und insbesondere in den Literatur- und Medienwissenschaften beinahe vergeblich nach kritischen Publikationen, die sich diesen Räumen als alleinigem Thema widmen. Diese Tatsache ist umso verwunderlicher angesichts der Fülle künstlerischer Produktionen, die sich entweder nur im (Film-)Titel auf den zunächst einmal wenig aussagenden Ausdruck *terrain vague* beziehen, oder die diese Räume tatsächlich auch inhaltlich verarbeiten. Die Verwunderung über diese kulturwissenschaftliche Vernachlässigung wächst, nimmt man zur Kenntnis, dass das Phänomen der *terrains vagues*, genau besehen, alles andere als ein Produkt der Stadtentwicklung der letzten Jahrzehnte, sondern ein immer schon da gewesener Teil des städtischen Raums ist; was heute als ›Umbruch‹ bezeichnet wird, ist lediglich eine Veränderung der quantitativen Dimensionen.

Daniel Kunle und Holger Lauinger stellen sich im Rahmen ihres 2004 veröffentlichten Dokumentarfilmmessays NICHT-MEHR, NOCH-NICHT die Frage, ob das Phänomen ›Stadtbrache‹ in den Köpfen der Menschen ins Positive gewendet und entsprechend bewertet werden kann und was wohl ihre Botschaft an den Citoyen bzw. die Citoyenne sein könnte:

Aufnahmen entleerter Stadtareale in Ost- und Westdeutschland wie in Dessau, Wolfen, Leipzig, Halle-Neustadt, Salzgitter und Bremen sind ein aufschlussreiches Zeitdokument voller eindringlicher Motive mit fast apokalyptischen Dimensionen. Erst über die unergründliche Macht der Bilder bekommt das statistisch anmutende Phänomen eine überzeugende Form. Verbarrikadierte Häuser und Geschäfte, stillgelegte Bahnhöfe, abgesperrte Stadtareale, halb abgerissene Investitionsruinen. Dass das Gespenst der Leere global umgeht, zeigen Beispiele aus Manchester, Liverpool und Amsterdam. [...] Architektur und Städteplanung stecken offenkundig in einer Sackgasse, da Wachstumsphasen in Schrumpfungsprozesse umschlagen.²

Was hier gezeigt wird, ist folglich das Negativ aller urbanistischen Ideale von Gewinnmaximierung und Effizienz, Dichte und Fülle, Funktion und Zweck,

2 Holger Lauinger: <http://www.hl-redaktion.de/nicht-mehr-noch-nicht-2/> [Zugriff am 27.12.2020].

Ordnung, Planung und Design, Vollbeschäftigungsideologie und grenzenlosem Wachstum, die in folgenden Dokumentarfilmen angemahnt, kritisiert und parodiert werden: LET'S MAKE MONEY von Erwin Wagenhofer (Österreich 2008), URBANIZED von Gary Hustwit (USA 2011) sowie WORK HARD, PLAY HARD von Carmen Losmann (Deutschland 2012).

Es gelingt dem Regisseur Martin Gressmann beispielsweise, mit seinem Film DAS GELÄNDE³ aus dem Jahr 2014 eine Langzeitdokumentation zu schaffen, die ab 1985 in einem Zeitraum von fast 30 Jahren ein Gelände im Herzen Berlins ablichtet, und zwar jenes zwischen der Wilhelmstraße und der damaligen Prinz-Albrecht-Straße, auf dem von 1933 bis 1945 eine Machtzentrale der nationalsozialistischen Herrschaft existierte, die nach dem Krieg gesprengt wurde. Bis auf der ehemaligen Brache das Dokumentationszentrum »Topografie des Terrors« entsteht, filmt Gressmann alles, was ihm vor die Linse kommt: historische Altlasten und die Spuren der Geschichte, hilflose und neugierige Menschen, gelbe Kräne, den Kreuzberger Sanierungsschutt, das kopflose Skelett eines Soldaten, Asphaltreste, Unkraut, fährerscheinlose Fähranfänger*innen beim Üben, Weihnachtsbäume und nun selbstverständlich eine ganze Menge Tourist*innen. Gressmann möchte das Unsichtbare sichtbar machen, Sedimentschichten auseinanderdividieren, weil er von der »Vitalität des Unordentlichen, Ungeplanten und Provisorischen« auf dieser ehemaligen Brachfläche mitten in Berlin überaus fasziniert ist. Die Tatsache, dass der Film zum Kinostart im Jahr 2016 den Untertitel WASTELAND. TERRAIN VAGUE trägt, zeigt erneut, dass sich der französische Begriff des *terrain vague* auch in Deutschland etabliert hat.

Schon 1990 lenkt der junge Thomas Arslan mit seinem Kurzdokumentarfilm AM RAND unser Augenmerk auf die Ränder der Berliner Stadtteile Neukölln, Treptow, Moabit, Mitte, Wedding, Prenzlauer Berg, Märkisches Viertel und Wilhelmsruh, auf die Reste der Mauer und damit auch auf ästhetische Impressionen zurückerlangter Freiheit und Weite, die sich durch seine erkennbar geduldige, mindestens ruhige, beinahe meditative Dramaturgie (der damals noch zukünftigen Berliner Schule) offenbaren:

3 Siehe DAS GELÄNDE. WASTELAND. TERRAIN VAGUE, Martin Gressmann, Deutschland 2014; vgl. auch: www.das-gelaende.de [Zugriff am 27.12.2020].

4 Martina Knoen: »Nazis, Weihnachtsbäume und Touristen. Die eindrucksvolle Dokumentation DAS GELÄNDE über ein Kernstück der Berliner Stadtgeschichte«, in: *Süddeutsche Zeitung (SZ.de)*, 15.11.2016, www.sueddeutsche.de/kultur/dokumentation-nazis-weihnachtsbaeume-und-touristen-1.3248832 [Zugriff am 27.12.2020].



(Abb. 46)

In *AUSFAHRT EDEN*, einem Dokumentarfilm, der von Jörg Haaßengier und Jürgen Brügger 2011 gedreht wird, hält man gefühlt einfach auf dem Seitenstreifen einer Autobahn zwischen Köln und Leverkusen an, klettert über die Leitplanke und schlägt sich durch das Brombeergestrüpp ...



(Abb. 47)

Weiter heißt es in der Synopsis von den Regisseuren selbst:

Ein vergessenes Terrain, das doch ein großes Versprechen bereithält. [...] Weiße Flecken auf dem mentalen Stadtplan. Und siehe da, das vermeintliche Niemandsland zwischen Schnellstraßen, Gewerbegebieten, Brachflächen, Baggerseen und stillgelegten Gleisdreiecken ist bevölkert von Menschen, die sich diesen Raum zu Eigen gemacht haben und sich hier eine eigene Welt aufbauen –

Archipele in den so schwer zu fassenden ›Un-Orten‹ am Rande der Stadt, Freiräume für Sehnsüchte und ungewöhnliche Pläne.⁵

Die Protagonist*innen des Films, deren Geschichten assoziativ ineinander montiert sind, haben die Gemeinsamkeit, dass sie alle nicht nur an den Rändern der Großstadt unterwegs sind, sondern auch am Rande der Gesellschaft leben. Sie alle bewegen sich nämlich in einem Dazwischen: Der menschen-scheue Michael bepflanz den Hang der ICE-Trasse meist nachts mit von ihm aus dem Stadtsystem von Baustellen und Bürgersteigen geretteten Pflanzen, um seinen Garten Eden zu schaffen. Die kommunikative, fleißige, fast hyperaktive Ulla bebaut eine Brachfläche ohne Genehmigung mit einer Villa aus Marmor, für die sie sogar ihren Blumenladen inmitten der Stadt aufgibt, und in der sie sich dann doch nicht wirklich heimisch fühlt auf ihrer ehemaligen Brache Eden. Günter und Klaus philosophieren gemeinsam lethargisch an einem subterranean, nicht lokalisierbaren, aber innerstädtischen Ort, Kaffee trinkend, rauchend und sich eine Welt erträumend, deren Mittelpunkt ein Rosengarten bildet, über dem Wolken schweben. Und die vier Kinder der Familie Nied, die in einem Teil der Stadt wohnen, in dem sonst nur Autowerkstätten und Schrottplätze zu finden sind, spielen unbeschwert in ihren Schlupfwinkeln der Stadt, wobei sie sich Lieder ausdenken, Tanzaufführungen inszenieren, durch den Wald streifen, um Brombeeren zu pflücken, und Schießereien aus Actionfilmen nachspielen, nachdem sie ihren Rückweg von der Schule die ganze Schnellstraße entlang zusammen gemeistert haben, einen Weg, der sie in ›ihr‹ Paradies zurückbringt.⁶



(Abb. 48)

5 AUSFAHRT EDEN, Jürgen Brügger/Jörg Haaßengier, Deutschland 2011, siehe *Booklet*

6 Vgl. ebd.

Haaßengier und Brügger führen den Garten Eden in ihrem Booklet zur DVD-Version als einen vom sumerischen *Adina/Adana* abgeleiteten Ort ein, welcher fruchtbar zu sein schien, sich jedoch kurz darauf als recht unfruchtbar erwies. Später repräsentierte Eden vornehmlich wüstes, leeres, unkultiviertes Terrain; auch stand es für das Hinterland, kurz die Peripherie: »Eden galt später als das irdische Paradies, unzugänglich am Rande der bewohnten Welt gelegen. Es hieß, nur Kindern sei der Zutritt gewährt.«⁸



(Abb. 49)

7 »Das Wort ›Eden‹ für den ›Garten Eden‹ (hebr.: *Gan Eden* גן עדן) wurde vom sumerischen *Adina* oder *Adana* abgeleitet, was ›Garten‹ oder ›grüne Steppe‹ bedeutet und einen fruchtbaren Ort bezeichnet. Später bedeutete Eden allgemein das Hinterland fernab der Kulturzentren. In der jüdischen Tradition wurde der Name גן עדן, *Gan Eden*, zum Sammlungsort der Gerechten nach dem Tod und die Spekulation über dessen geographische Lage auf Erden wurde vermieden. Die sumerische Sprache wird als die erste Sprache angesehen, für die eine Schrift erfunden wurde (Altsumerisch ca. 2600–2150 v. Chr.). Mit dem Entstehen der Septuaginta, der ältesten durchgehenden Übersetzung des Alten Testaments im ägyptischen Alexandria 250 v. Chr., wurde aus dem persischen königlichen Lustgarten das ›Paradies‹ oder der ›Garten Eden‹, der die geordnete Welt vom Chaos schied. Das sagenumwobene sumerische *Adana* soll sich im Süden des dritten Himmels (hebr.: *Sagun/Shebaquim*) nach Henoch befunden haben, in dem der Baum des Lebens steht. Durch den Garten Eden fließen zwei Flüsse, einer mit Wein und Öl, der andere mit Milch und Honig (die göttlichen Bienen sammeln den Mannahonig, der dann von zwei Mühlsteinen, den Shebaquim, gemahlen wird). Die Hölle soll im Norden dieses Himmels liegen.«; Holger Karsten Schmid: *Vom Garten Eden zum himmlischen Jerusalem, vom Weltenbaum zum Baum des Lebens – Eintrittstore in den Hyperraum und Brücken zum Paradies*, Norderstedt: Twentysix 2016, S. 25. Entsprechungen des Garten Eden finden sich in fast allen Kulturen: das keltische Avalon, das altnordische Valhöll, der griechische Garten der Hesperiden, der französische Barockgarten, der englische Landschaftsgarten oder einfach ein Biotop in einem deutschen Naturschutzgebiet.

8 AUSFAHRT EDEN, Haaßengier/Brügger, [00:01:10].

Auf derart vielfältige Weise setzen sich Dokumentarfilmregisseur*innen mit den vernachlässigten Flächen innerhalb der Stadt auseinander. Sie tragen das Sujet auf die Straße, ohne es zu popularisieren. Sie verknüpfen das abstrakte Denken der Architekt*innen, Urbanist*innen, Politiker*innen, Soziolog*innen, Ökolog*innen, Künstler*innen, Promenadolog*innen, Literatur*innen, Spielfilmregisseur*innen und das ohnehin konkrete Denken der Kinder mit dem Alltag, und weben dies ein, um Menschen durch bewegte Bilder überzeugend beim Denken zu zeigen. Bewegungen im und durch den Raum machen manchmal das Sprechen überflüssig, so auch Astra Taylor in EXAMINED LIFE⁹.

Marie Tavernier dreht im Norden von Paris im Jahr 2009 einen Dokumentarfilm über die vernachlässigte Fläche La Maltournée, den sie DÉLAISSÉ nennt, und äußert sich selbst wie folgt:

L'espace de ›La Maltournée‹ à Saint-Denis, délaissé depuis la construction des routes qui aujourd'hui l'enserrent, fait partie du projet de la ZAC du quartier de ›la Porte de Paris‹. Sous une apparente disgrâce, ce lieu se révèle à moi comme une clairière qui accorde la place au hasard, qui offre le temps de regarder, de réfléchir et de converser. Ce lieu sans destination, accessible sans distinction, permet une socialisation ›inventive‹. Les passants occasionnels comme fidèles m'ont tracé la carte de ›La Maltournée‹ avant sa disparition.¹⁰



(Abb. 50)

9 Siehe EXAMINED LIFE, Astra Taylor, Kanada 2008. Taylor zitiert Nietzsche, laut welchem man keinem Gedanken trauen sollte, der nicht im Freien geboren werde, und holt folgende Philosoph*innen aus ihrem Elfenbeinturm heraus auf die Straße: Kwame Anthony Appiah, Judith Butler, Michael Hardt, Martha Nussbaum, Peter Singer, Avital Ronell, Cornel West und Slavoj Žižek. Ferner erscheint in der Suhrkamp-Filmedition von 2010 ein Interview mit Astra Taylor und Scott Hamrah, in dem es auch um die für die Philosoph*innen besonderen Orte innerhalb der Stadt geht.

10 Das Zitat von Marie Tavernier ist verfügbar auf http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/26245_1 [Zugriff am 27.12.2020].

Diese ungefähr einen halben Hektar große Fläche, die inmitten der verschlungenen Straßenführung an der Porte de Paris in Saint-Denis schlecht zugänglich zwischen zwei Nationalstraßen, einer Autobahn und dem Wendebassin einer Schleuse des Canal Saint-Denis gelegen ist, wird nicht nur aufgesucht von Jogger*innen und Spaziergänger*innen, von Hundebesitzer*innen und Schwimmer*innen, von Menschen, die dort Yoga machen, lesen, ihre französisch-arabischen Vokabeln lernen, philosophieren oder den Sonnenuntergang bestaunen möchten, sondern auch von botanisch Interessierten, die den Bestand wilder Obstbäume (vor allem Quitten und Mirabeln) bestaunen, der sich im Dickicht versteckt, das wiederum einen verlassen wirkenden Bolzplatz zur Straßenseite hin säumt. Aber auch picknickende, angelnde, feiernde oder nur Bier trinkende Gruppen kommen dorthin, ebenso Einzelpersonen, die einfach nur den abseits gelegenen Ort genießen und wie von einem extraterritorialen Punkt aus das städtische Geschehen aus der Distanz betrachten.



(Abb. 51)

Marie Tavernier erläutert: »Le délaissé présente l'image inversée d'une ville qui se défait en se faisant« und spielt damit an auf einige Ideen aus »L'impensé de la ville« von Patrick Degeorges und Antoine Nochy.¹¹ Manchmal organisiert eine Gruppe engagierter Bürger*innen, die sich für die Erhaltung der Fläche einsetzt, für die schon etliche Bauprojekte im Gespräch und in Planung waren, ohne dass je eines davon realisiert worden wäre, auf diesem *terrain vague* Nachbarschaftsfeste, bei denen sich Anwohner*innen mit unterschiedlichem Hintergrund begegnen.

11 DÉLAISSÉ, Marie Tavernier, [00:11:27] sowie Patrick Degeorges/Antoine Nochy: »L'impensé de la ville«, Atelier »La forêt des délaissés« (Januar 2002) unter der Leitung von Patrick Bouchain, vgl. hierzu P. B.: *Construire autrement: comment faire?*, Arles: Actes Sud 2006 (L'Impensé).



(Abb. 52)

Es sind temporäre Aktionen, wie beispielsweise die der obigen Abbildung, auf der man sieht, dass Jugendliche zuvor »Pas de béton sur les fleurs sauvages« auf den Boden gesprüht haben; Aktionen, die keine anderen Spuren hinterlassen außer vielleicht der, dass der informelle, von den Anwohner*innen der Fläche verliehene Name »La Maltournée« (die Misstrate/Verkommene), den wir bereits kennengelernt haben, mittlerweile auch auf offiziellen Stadtkarten zu finden ist – ein Indiz dafür, dass die praktische und symbolische Aneignung des Raums vonseiten der Bewohner*innen nun wieder Gegenwind erfährt. So wird mit »zone sensible« bedrucktes Klebeband auf die entsprechende Stelle von Stadtplänen und Karten geklebt, es werden Pavillons aufgestellt, Konzerte genossen, es wird Fußballkommentaren aus dem *Stade de France* gelauscht, eine Pressekonferenz und Informationsveranstaltungen werden durchgeführt, all das, »pour lutter pour le paradis«.¹² Im Fall von La Maltournée ist der Kontrast von Fülle und Leere, Geplantheit und Wildheit, Schnelligkeit und Langsamkeit, hochfrequentierten monofunktionalen Verkehrsflächen und der unternutzten, dysfunktionalen Grünfläche, wirtschaftlicher Aktivität und Brache, kontrollierter Zirkulation und diffuser Bewegung, Verschlussenheit gegenüber individuellen Erfahrungen und Offenheit gegenüber Aneignungen so drastisch, dass man, Axel Sowa zufolge, das Gefühl hat, man befinde sich wahrlich im Auge eines Zyklons.¹³ Denn natürlich vernimmt man auch Stimmen, die sich vehement gegen La Maltournée aussprechen, da die Fläche »dégueulasse« sei, »un site

12 DÉLAISSÉ, Marie Tavernier, [00:29:03].

13 Vgl. Sowa, »Dans l'œil du cyclone, rien n'est joué. Autour du bassin de la Maltournée, Saint-Denis«, S. 60–65.

qui marque une rupture« und sogar eine »frontière« symbolisiere. Für andere bleibt es ein »lieu qui a une âme et une dimension poétique«!¹⁴

DÉLAISSÉ ist – wohl allein schon durch die Kameraführung – cineastischer als die meisten Dokumentarfilme. Was die Reihenfolge der Interviews angeht, so ist ein narrativer Bogen spürbar.¹⁵ Durch den Schnitt des Films werden die Ideen stets wieder aufgegriffen, wobei Tavernier gegensätzliche Einstellungen zum *terrain vague* subtil kontrastiert, sie modifiziert und somit zu einem erzählten großen Ganzen formt, begleitet durch einen Kameraschwenk vom Chaos gen Utopie oder mindestens in Richtung Diskussion über eben jene. Bewegte Bilder sind demnach dazu da, um Menschen zu bewegen. Und Menschen sind also doch nicht resistent gegen Dokumentarfilme über Themen, die so viel Zündstoff bieten wie die Risse, Ränder, Lücken und Löcher im Stadtgewebe.

14 DELAISSE, Marie Tavernier, [00:39:50].

15 »Was darf ein Dokumentarfilm? Wie wahrhaftig kann er sein? Wie viel Inszenierung ist erlaubt? [...] Jeder Dokumentarfilm ist inszeniert. Egal wie sehr sich die Regisseurin oder der Regisseur der Tradition einer rein beobachtenden Kamera, dem sogenannten *Direct Cinema*, verpflichtet fühlt. [...] Auch der Blick des Filmemachers oder der Filmemacherin durch die Kamera ist immer eine Gestaltung der Wirklichkeit. Welche Brennweite kommt auf die Kamera? Aus welcher Perspektive wird gefilmt? Jede Entscheidung hinter der Kamera verändert die Wirkung des Gezeigten davor. Vermittelt wird nie die Realität, sondern die subjektive Wahrnehmung dieser Realität des Filmemachers. An den Filmschulen wird genau das gelehrt: Sich bewusst für eine Art der Gestaltung zu entscheiden. Führe ich Interviews oder verzichte ich darauf? Falls ja, lege ich Teile dieser Interviews ins Off? Zeige ich also andere Bilder zu dem, was die Menschen auf der Tonspur sagen, und erzeuge dadurch eine ganz andere Aussage? [...] In welcher Reihenfolge, in welchem Rhythmus montiere ich die Szenen? [...] Inszenieren ist legitim, es ist Filmkunst. Werner Herzog nannte es seine »ekstatische Wahrheit«. [...] Es gibt auch Gegebenheiten, die sich schlicht nicht filmen lassen. Weil sie in der Vergangenheit passiert sind oder weil das Filmteam nicht dabei sein darf. Auch dafür haben Dokumentarfilmer viele verschiedene Lösungen entwickelt: Sie lassen Animationen die Geschichte erzählen. Oder ihre Protagonisten erzählen sie im Rückblick nach, zu abstrakten oder assoziativen Bildern. Oder die Filmemacher lassen bestimmte Situationen nachstellen. Eigentlich ist das *Reenactment* [...] eher verpönt«; Simone Gaul: »Die Realität folgt keinem Skript«, in: *ZEIT online*, 31.03.2021, verfügbar auf: <https://www.zeit.de/kultur/film/2021-03/dokumentarfilm-lovemobil-elke-lehrenkrauss-authentizitaet-filmbranche/> [Zugriff am 10.04.2021].

IV. Ästhetik urbaner Zwischenräume im französischen Kino

I. Zwischenraum im Film und gefilmte Zwischenräume

Une ville: de la pierre, du béton, de l'asphalte. Des inconnus, des monuments, des institutions. Mégalopoles. Villes tentaculaires. Artères. Foules. Fourmilières? Qu'est-ce que le cœur d'une ville? L'âme d'une ville? Pourquoi dit-on qu'une ville est belle ou qu'une ville est laide? Qu'y-a-t-il de beau et qu'y a-t-il de laid dans une ville? Comment connaît-on une ville? Comment connaît-on sa ville? [...] Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes tout préparés [...]. Il y a quelque chose d'effrayant dans l'idée même de la ville [...]. Nous ne pourrions jamais expliquer ou justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace et nous n'en avons pas d'autre. Nous sommes nés dans des villes. Nous avons grandi dans des villes. C'est dans des villes que nous respirons. [...] Il n'y a rien d'inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité.¹

Wenn wir uns künftig von einer gefilmten Brachfläche zur nächsten bewegen, werden wir natürlich nicht, wie von Georges Perec in seinen wirkmächtigen, experimentellen Literaturschnipseln der *Espèces d'espaces* vorgeschlagen, nur Pariser Straßen nutzen, deren Namen den Buchstaben >c< enthalten, um den Filmraum abstecken, durch- bzw. vermessen zu können. Zuerst möchte ich Folgendes bewusst machen, um einer Verwechslungsgefahr vorzubeugen: Wozu dienten die vorherigen Kapitel? Und an welcher Stelle befinden wir uns genau? Wir beschäftigen uns mit urbanen Zwischenräumen, genauer besehen, mit städtischen Brachflächen. In einem ersten Schritt interessierte uns der Begriff *terrain vague*, das ganze Spektrum seiner Wortbedeutungen und die drei etymologischen Linien des Adjektivs

1 Georges Perec: *Espèces d'espaces* (1974), Paris: Galilée 2010 (L'espace critique), S. 121 f.

vague. Hinzu kommt selbstverständlich, dass der Ausdruck, wie wir feststellen, auch metaphorisch verwendet werden kann. Zu diesem Zweck betrachteten wir zwischendurch auch literarische Auszüge, in denen der Begriff vorkam. Hiervon möchte ich zweitens das Phänomen des *terrain vague*, das in der außersprachlichen Wirklichkeit existiert, deutlich unterscheiden. Als dritten Aspekt nenne ich das Konzept, das wir in unseren Köpfen tragen; welche Vorstellung wir uns also von einem *terrain vague* machen, welche Assoziationen wir haben, wie es für uns konnotiert ist. In einem vierten Schritt führte ich mithilfe diverser Parameter (den ontologischen Ebenen und Sinnkategorien) eine systematische Analyse durch, um mich einer Definition des *terrain vague* bestmöglich anzunähern. Des Weiteren ist fünftens die Darstellung der Stadtbrachen in den Bildmedien (in Fotografie, Comic, Computerspiel sowie im Dokumentarfilm über das Phänomen) hiervon präzise zu differenzieren. Nun widmen wir uns als sechstem Aspekt diesen Fremddorten bzw. Orten des Fremden, indem wir ihre Präsenz, ihre Erscheinungsformen, ihre filmästhetische Gestaltung und ihre spezifischen Funktionen als Teil der Narration und Diegese in (Spiel-)Filmen genauer beleuchten und analysieren. Beginnen möchte ich mit Friedrich Kittler, der den Film als Schnitt der Geschichte sieht:

Medien kreuzen einander in der Zeit, die keine Geschichte mehr ist. Mit Soundtricks, Montagen und Schnitten hat das Tonband die akustische Datenspeicherung vollendet; mit Filmtricks, Montagen und Schnitten hat die Speicherung optischer Abläufe begonnen. Kino war von Anfang an Manipulation der Sehnerven und ihrer Zeit. Das beweist nicht erst der mittlerweile wieder verbotene Trick, mitten in Spielfilmsequenzen und mehrfach das Einzelbild einer Coca Cola-Reklame einzukleben: Weil die 40 Millisekunden seines Aufblitzens nur die Augen und nicht das Bewußtsein erreichen, entwickeln die Zuschauer danach so unbegreiflichen wie unwiderstehlichen Durst. Ein Schnitt hat ihre Merkzeit unterlaufen. Und so durchaus beim Film.²

Verfilmung ist also schon vom Prinzip her Zerstückelung der kontinuierlichen Bewegung, Zerhackung, Schnitt. Wen nimmt es wunder, dass der Schnitt während der optischen Datenverarbeitung zu Beginn, beim akustischen Pendant jedoch am Ende steht? Dies ist ein fundamentaler Unterschied, der die Differenzierung des Realen vom Imaginären belebt.³ Mit ähnlichen Fragestellungen systematischer, filmtheoretischer und filmästheti-

2 Friedrich A. Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 177.

3 Vgl. ebd., S. 180.

scher Art möchte ich mich im Folgenden eher skizzenhaft beschäftigen und im entsprechenden Filmkapitel näher darauf eingehen.

(I) Wie funktioniert filmische Raumdarstellung allgemein? Wie hängt das Kino als Praxis der Bilder und Zeichen mit der Philosophie, der dazugehörigen Theorie, zusammen? Wie lässt sich der *espace quelconque* (als ein Klassifizierungselement) charakterisieren und wie fügt er sich in die deleuzianische Taxonomie ein?

Bei André Gardies bildet der filmische Raum eine Struktur höherer Ordnung, die sich aus dem Zusammenwirken einzelner filmischer Orte ergibt:

Si le lieu est un fragment d'espace, il suffirait alors de recoller minutieusement, comme les pièces innombrables d'un puzzle, les divers morceaux pour reconstituer cette sorte de totalité idéale que l'on appellerait espace. De cette manière, on obtiendrait une double définition, en miroir, tautologique: le lieu est un fragment d'espace et l'espace un ensemble de lieux.⁴

Trotzdem darf man das Verhältnis zwischen filmischem Raum und filmischen Orten nicht rein quantitativ betrachten, erst recht nicht, wenn Gardies im weiteren Verlauf zunächst den Ort, dann den Raum wie folgt präziser definiert: »L'un, particulier, manifeste, repérable, contingent, ne permettrait-il pas d'accéder à l'autre, général, latent, virtuel, immatériel, immanent, en un mot systématique?«⁵ Diese Unterscheidung zwischen Raum und Ort ist auf einer raumtheoretischen Ebene anzusiedeln, während wir uns zur Annäherung an die besondere Form des filmischen Raums auch auf eine filmtheoretische Ebene begeben müssen, denn der filmische Raum ist ein medialer, konstruierter und bewegter, so auch Laura Frahm. Sie stellt in ihrem Werk *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen* (2010) zwei für diese Arbeit äußerst relevante Kapitel vor, auf die ich mich im weiteren Verlauf beziehen möchte: »Das Bewegungs-Bild und die Grenzen des Raums«⁶ sowie »Jenseits der Bewegung: Das Zeit-Bild und das Denken des Kinos.«⁶ Frahm bezieht sich in ihren Ausführungen auf Gilles Deleuze.

In seinen beiden Werken über das Kino, *Cinéma 1. L'image-mouvement (Das Bewegungs-Bild)* und *Cinéma 2. L'image-temps (Das Zeit-Bild)*, verbindet Gilles Deleuze die Filmanalyse mit der Philosophie und schafft so-

4 André Gardies: *L'espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck 1993, S. 69.

5 Ebd., S. 72.

6 Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010, S. 152–166.

mit eine neue Möglichkeit der Kategorisierung von Filmen. Wie die beiden Titel bereits offenlegen, stellen Bewegung und Zeit die zentralen Kriterien der Einordnung filmischer Werke dar. Mit Blick auf den Film unter dem Aspekt der Bewegung bezieht sich Deleuze primär auf den französischen Philosophen Henri Bergson, dessen Idee der *Bewegungsbilder*, das heißt der Gleichsetzung von Bild und Bewegung, er aufgreift und – anders als Bergson selbst – im Kino als optimal umgesetzt erachtet. Bergsons Modell des *Materiestroms*, das heißt der unbegrenzten Menge an Bildern, die ohne Fixpunkt, ohne Bezugspunkt unablässig aufeinander wirken und reagieren, sich wechselseitig verändern und somit selbst zu Bewegung (Materie) werden, ist für Deleuze der Grundzustand des filmischen Bewegungsbildes und somit Ausgangspunkt seiner Thesen: »Der Film bezeichnet folglich ein nichtzentriertes Universum, in dem »alle Bilder, auf allen Seiten und in allen Teilen, wechselseitig aufeinander einwirken und reagieren.«⁷ Da es noch ein zweites Bezugssystem gibt, innerhalb dessen »alle Bilder prinzipiell in bezug auf ein einziges Bild variieren,«⁸ das von Deleuze »centre d'indétermination«⁹ genannt wird, lassen sich drei Bildtypen unterscheiden: »l'image-perception« (das *Wahrnehmungsbild*), »l'image-action« (das *Aktionsbild*) und »l'image-affection« (das *Affektbild*).¹⁰

En fin de compte, c'est en trois sortes d'images que les images-mouvement se divisent quand on les rapporte à un centre d'indétermination comme à une image spéciale : images-perception, images-action, images-affection. Et chacun de nous, l'image spéciale ou le centre éventuel, nous ne sommes rien d'autre qu'un agencement des trois images, un consolidé d'images-perception, d'images-action, d'images-affection.¹¹

Frahm beschreibt alle drei als Metamorphosen des Bewegungsbildes, das als Nullstelle, also Ausgangsmaterial für die drei Ableitungen diene. Ihr zufolge bezeichnet das Wahrnehmungsbild die Bewegung in Relation zu festen Objekten (Substantiven), während das Aktionsbild die Bewegung in Relation zu Handlungen (Verben) und das Affektbild die Bewegung als Ausdruck von

7 Ebd., S. 154. Frahm verweist auf Gilles Deleuzes Bewegungs-Bild und seine drei Spielarten (zweiter Bergson-Kommentar): »Il y a d'abord un système où chaque image varie pour elle-même, et toutes les images agissent et réagissent en fonction les unes des autres, sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties.«, Gilles Deleuze: *Cinéma I. L'image-mouvement* (1983), Paris: Minuit 2015, S. 92.

8 Ebd., S. 154.

9 Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 92.

10 Ebd., S. 94–96.

11 Ebd., S. 97.

Gefühlen und Eigenschaften (Adjektiven) entfaltet.¹² Gemeinsame Grundlage aller bleibt immer das Bewegungs-Bild. Deleuze bezeichnet in seiner Ableitungslogik die *image-perception* als »Grundfunktion des filmischen Bewegungs-Bilds« und leitet davon das Affektbild, das Aktionsbild und das Relationsbild ab; demzufolge, so Frahm, sei der filmische Raum »ausschließlich über die Bewegung zu denken.«¹³

In dieser Hinsicht geht Deleuze also über den Gedanken Bergsons hinaus, ohne dies zunächst in seinem Raumbegriff zu verankern. Mit seiner ersten These zur Bewegung behauptet Bergson, »le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru«, folglich dass die Bewegung mit dem Raum, den sie durchlaufe, keine Verbindung eingehe, so deutet Deleuze.¹⁴ Er belässt den Raum und die Bewegung zunächst voneinander getrennt. Legt man den euklidischen Raum als Raumkonzept des Films zugrunde, so muss dieser sich immer der Zeit unterordnen und kann nur indirekt die stets mit Heterogenität verbundene Zeit abbilden. Mit Blick auf die Relation von Raum und Bewegung bleibt die Bewegung demnach eine den Handlungen gegenüber »äußere Bewegung«.¹⁵ Allerdings erkennt Deleuze bereits in Filmen aus den 1920er und 1930er Jahren auch eine »innere Bewegung« in unterschiedlichen Ausprägungen, die »eine gänzlich andere, dichte Art von Räumlichkeit« in den Film einführt; diese Öffnung über den euklidischen Raum hinaus zeigt sich dann, so Frahm, wenn »die relative Bewegung (im Film) zu einer absoluten Bewegung (des Films) übergeht.«¹⁶

Mais ce qui semble propre à l'école française, cartésienne en ce sens, c'est à la fois d'élever le calcul au-delà de sa condition empirique pour en faire une sorte d'algèbre, suivant le mot de Gance, et d'en faire résulter chaque fois le maximum possible de quantité de mouvement comme fonction de toutes les variables, ou forme de ce qui déborde l'organique.¹⁷

Es werden hierbei diverse Aspekte als Entgrenzungsmechanismen der Bewegung im Film beleuchtet, wie die »Bewegungsmaximierung« des französischen Films oder die Variation der »Lichtintensität« im deutschen Expressio-

12 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 155.

13 Ebd.

14 Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 13.

15 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 157.

16 Ebd.

17 Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 66.

nismus.¹⁸ Ferner weist Frahm auf die potentielle Unendlichkeit des filmischen Raums hin, die mit der Endlichkeit des auf der Kinoleinwand sichtbaren, begrenzten Bildraums zu kontrastieren ist:

Dieses Spannungsverhältnis zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit des Raums lässt sich anhand des Verhältnisses von Onscreen und Offscreen differenzierter betrachten. [...] Dabei herrscht [...] Konsens darüber, dass dem Off, das heißt dem Außerhalb des Bildfeldes, eine zentrale Bedeutung zugesprochen werden muss, wodurch es nicht allein als Negation des On, sondern vielmehr in seinem spezifischen Potenzial für die filmische Raumkonstruktion in den Blick gerät.¹⁹

Gemäß Igor Ramet bildet das Off einen »strukturell vielschichtigen Raum [...], der sich über unterschiedliche Verfahren wie Figurenbewegung, Blickkonstruktion, Ton [...] definiert.«²⁰ Frahm erläutert weiter, dass André Bazin mit seiner Unterscheidung von *cadre* und *cache* den Grundstein für jedwede Betrachtung der On-Off-Relation gelegt habe: Während *cadre* einen in sich abgeschlossenen Rahmen meint, verbirgt sich hinter *cache* der dynamische, flexible, sich verändernde Rahmen des filmischen Bildes.²¹

In ihrem Kapitel »Jenseits der Bewegung: Das Zeit-Bild und das Denken des Kinos« präsentiert Frahm den zweiten Teil von Deleuzes philosophischen Schriften zum Film – *Cinéma 2. L'image-temps*. Im ersten Teil seiner Filmphilosophie beschreibt Deleuze das Bewegungs-Bild, das er als Materiestrom der Bilder, die ohne Fixpunkt, ohne Bezugspunkt unablässig aufeinander wirken und reagieren und sich wechselseitig verändern, als Grundzustand des filmischen Bewegungs-Bildes. Mit dem Perspektivwechsel von *image-mouvement*, das sich lediglich innerhalb der Grenzen des begreifbaren Raumes entfalten kann, hin zu *image-temps*, das zur Entgrenzung des metrisch-euklidischen Raums führt, treten zwei Faktoren in den Vorder-

18 Siehe Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 157. Bei Deleuze heißt es: »Mais ce n'est pas de la même façon que la lumière était tout à l'heure un immense mouvement d'extension et qu'elle se présente dans l'expressionnisme comme un puissant mouvement d'intensité, le mouvement intensif par excellence.«; Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 73.

19 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 131.

20 Igor Ramet: »Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film«, in: Susanne Dürr/ Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 33–45, hier S. 33.

21 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 131. Siehe hierzu außerdem André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf, 192010, S. 129–149, 187–202.

grund, die jenseits der Grenzen der Bewegung die Konstruktion filmischer Räume nachhaltig verändern: »die Transformation des Raumes und das Denken des Kinos.«²² Dieser Übergang vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild vollzieht sich laut Deleuze schrittweise im europäischen Nachkriegskino. Als Ursache für den Übergang zum Zeit-Bild benennt Deleuze die »*crise de l'image-action*«: »Figuren der Abgrenzung und der Abkehr« einerseits und »Figuren des Neuen und des Neudenkens« andererseits lassen uns diesen Prozess erkennen.²³ Frahm führt aus, dass Deleuze die *image-temps* als Negation der *image-mouvement* auffasst, und somit ist das Zeit-Bild also genau das, was das Bewegungs-Bild nicht ist. Zwangsläufig führt dies zu folgenden Aspekten:

En premier lieu, l'image ne renvoie plus à une situation globalisante ou synthétique, mais dispersive. Les personnages sont multiples, à interférences faibles, et deviennent principaux ou redeviennent secondaires [...]. En second lieu, ce qui a cassé, c'est la ligne ou la fibre d'univers qui prolongeait les événements les uns dans les autres, ou assurait le raccordement des portions d'espace [...]. L'ellipse cesse d'être un mode de récit, une manière dont on va d'une action à une situation partiellement dévoilée: elle appartient à la situation même, et la réalité est lacunaire autant que dispersive [...]. En troisième lieu, ce qui a remplacé l'action ou la situation sensori-motrice, c'est la promenade, la balade, et l'aller-retour continuél [...]. En quatrième lieu, on se demande ce qui maintient un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement. La réponse est simple: ce qui fait l'ensemble, ce sont les clichés, et rien d'autre.²⁴

Diese im italienischen Neorealismus erstmals erkennbaren Merkmale erklären das Phänomen der Entstehung des Zeit-Bildes allerdings noch nicht hinreichend. Erst seit der Anreicherung der immer geringer werdenden sensorischen Situationen durch optische und akustische richtet sich der Blick auf das zweite Element der *image-temps*, die Figur des Neuen. Rein optische und akustische Bilder entstehen, die Alltägliches wie Grenzsituationen, Subjektives wie Objektives abbilden und die gemeinsam haben, »dass sie allesamt dem ›Ununterscheidbarkeitsprinzip‹ gehorchen.«²⁵ Der Übergang beziehungsweise das Oszillieren von Realem zu Imaginärem, vom Körperlichen zum Mentalen muss nicht hinterfragt werden, er verliert völlig an Bedeutung. Wie lässt sich der Wechsel der Bilder grundlegend beschreiben? Kurz gesagt ersetzt das reine Sehen die Verfahrensweise der Aktion:

22 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 158.

23 Ebd.

24 Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 279–281.

25 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 159.

Une situation purement optique et sonore ne se prolonge pas en action, pas plus qu'elle n'est induite par une action. Elle fait saisir, elle est censée faire saisir quelque chose d'intolérable, d'insupportable. [...] Il s'agit de quelque chose de trop puissant, ou de trop injuste, mais parfois aussi de trop beau, et qui dès lors excède nos capacités sensori-motrices.²⁶

Die Bilder werden somit zu einem Modus des Denkens, das sich – obschon im Bewegungs-Bild bereits angelegt –, an diesem Punkt erst voll entfalten kann. Frahm meint, dass Deleuze behauptete, der Film sei erst in der Nachkriegszeit zum Medium des Erkennens beziehungsweise zu sich selbst gekommen, und er setze eine Modifikation des Raumkonzeptes voraus, ergo Deleuzes eigene Vorstellung des *espace quelconque*, des beliebigen Raums.²⁷ Michaela Ott zufolge sieht Deleuze »den beliebigen Raum gerade dort entstehen, wo diese Wiedergabe äußerer Raumkontinua und auswendiger Bewegungsabläufe durch filmische Konstruktion neuer Raumzeitformationen durchbrochen wird.«²⁸ Und in Bezug auf Ver- und Entgesichtlichungsstrategien fügt sie hinzu:

Dank des Einsatzes von Großaufnahmen und der ›Vergesichtlichungsstrategie‹ entstehen ungewohnt flächige Räume und unübliche Kombinationen von Vorder- und gegebenenfalls Hintergrund, Räume ohne Maßverhältnisse, wie sie Deleuze in den Filmen von Dreyer, Bresson, Antonioni, Fellini, Resnais, Godard, Rivette [...] gegeben sieht. [...] Beliebige Räume mit affektiven Wertigkeiten entdeckt er in der Folge nicht nur im Vergesichtlichungsverfahren, sondern auch in den gleichsam umgekehrten Verfahren der Entgesichtlichung wie in den Filmen von Robert Bresson. Dessen Strategie der ›Entthronung‹ des Gesichts in unüblichen Kadrierungen und Montagefolgen, seine Art, die Protagonisten an den Bildrand zu rücken, ihre Körper anzuschneiden und in unbestimmte Off-Räume zu verlängern, mithin das Bewegungs-Bild einem ›Gesetz der Fragmentierung‹ zu unterwerfen, brächten ebenfalls beliebige Räume hervor.²⁹

Die mediale Konstruktion der neuen Räumlichkeit prägt laut Frahm zwei Formen aus, einmal in der *image-affection*, einmal in der *image-temps*, deren Differenz die Unterschiede der inneren und der äußeren Topologie erkennen lassen.³⁰ Frahm präzisiert, dass der beliebige Raum in der *image-*

26 Gilles Deleuze: *Cinéma II. L'image-temps* (1985), Paris: Minuit 2017, S. 29.

27 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 161.

28 Michaela Ott »L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005, S. 150–161, hier S. 154.

29 Ebd., S. 155.

30 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 161.

affection durch die Groß- oder Detailaufnahme von Affekten entstehe, deren Umfeld nur unscharf dargestellt werde. In der *image-temps* stelle der beliebige Raum genau diesen kaum erkennbaren Umraum des Affektes dar, also all das, was bleibe, wenn man die Großaufnahme des Affektes entferne: »Der beliebige Raum ist damit auf seiner grundlegendsten Ebene die Subtraktion des Affekts aus dem Affektbild.«³¹ Da der *espace quelconque* instabil und heterogen ist, ein Ort purer Potentialität quasi, kann er zum zentralen Raumkonzept moderner Filme avancieren. Den Betrachter*innen werden hierbei »abgetrennte« und »leere« Räume präsentiert:

Nous sommes renvoyés une fois de plus à la première forme de l'espace quelconque: espace déconnecté. La connexion des parties de l'espace n'est pas donnée, parce qu'elle ne peut se faire que du point de vue subjectif d'un personnage pourtant absent, ou même disparu, non seulement hors champ, mais passé dans le vide. [...] [S]ans doute, l'espace quelconque avait atteint à une seconde forme, espace vide ou déserté. C'est que, de conséquence en conséquence, les personnages se sont objectivement vidés: ils souffrent moins de l'absence d'un autre que d'une absence à eux-mêmes [...]. Dès lors, cet espace renvoie encore au regard perdu de l'être absent au monde autant qu'à soi.³²

Auch das Denkbild ist ausschlaggebend für die neue Art der Raumkonstruktion im modernen Film, weil es das topologische Moment fokussiert. Deleuze illustriert dies anhand des Œuvre von Alain Resnais, bei dem das Denken als einzig wahre Figur existiere. Der filmische Raum öffnet sich auf das Denken hin und kann so sein volles Potenzial ausschöpfen. Für seine Konstruktion bedeutet dies laut Frahm, dass »er sich aus unterschiedlichen Vergangenheitsschichten zusammensetzt, die komplexe Beziehungen untereinander herausbilden und sich insofern auf topologische Weise übereinander legen, als jede für sich ein Kontinuum bildet, das gedehnt, gestreckt und transformiert werden kann.«³³ Die beiden Hauptaspekte, die neue Raumkonzepte moderner Filme erst zulassen, sind die Transformation des Raums und das Denken des Kinos.³⁴ Und Deleuze schlussfolgert: »L'image n'a plus pour caractères premiers l'espace et le mouvement, mais la topologie et le temps.«³⁵

Vor dem Hintergrund der Theorien von Frahm, Gardies und Gaudin lässt sich der *espace quelconque* zu einem zentralen Analyseinstrument zu-

31 Ebd., S. 162.

32 Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, S. 16–17.

33 Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 165.

34 Vgl. ebd., S. 166.

35 Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, S. 164.

schneiden, denn Deleuze, der sein unkonventionelles Œuvre in viele Richtungen entwickelte (Infragestellen überkommener anthropologischer und ethnologischer Kategorien, Diskussionen von Psychoanalyse und Masochismus, Ausflüge in die Literatur Kafkas, Prousts und Melvilles, Schriften zu Raum und Zeit in der Kunst, theoretische und philosophische Überlegungen zu Bild, Ton und Film, um nur einige Aspekte zu nennen) sowie explizit empfahl, sein Werk nicht etwa chronologisch zu lesen, legte eine Art Steinbruch an, aus dem sich einzelne Steine herausnehmen und als neue Elemente zu einem Mäuerchen weiterverarbeiten und zusammenbauen lassen, um darauf verweilen zu können.³⁶ Im Vergleich zu Foucault, der beispielsweise der analytischen Philosophie sogar eine Art Werkzeugkasten an die Hand gibt, ist Deleuzes Werk eindeutig unhandlicher zu rezipieren, da Analytisches eher im Hintergrund bleibt. Vielmehr handelt es sich um reflektierendes Denken, das durch Wiederholung versucht, in die Tiefe zu gehen.

»La loi de cet espace est 'fragmentation'.«³⁷ Sub- und Objekte des beliebigen Raums werden folglich nie vollständig, niemals als Totale erfasst, sondern nur nach und nach wiedergegeben: »D'où le rôle spécial des déca-drages.«³⁸ Weder geschlossene Winkel noch andere metrische Verhältnisse begrenzen nunmehr diese Art von Raum.

Un espace quelconque n'est pas un universel abstrait, en tout temps, en tout lieu. C'est un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons. C'est un espace de conjonction virtuelle, saisi comme pur lieu du possible. Ce que manifestent en effet l'instabilité, l'hétérogénéité, l'absence de liaison d'un tel espace, c'est une richesse en potentiels ou singularités qui sont comme les conditions préalables à toute actualisation, à toute détermination.³⁹

Deleuze schlussfolgert, dass der *espace quelconque* das Herkunftselement der *image-affectation* sei. Wer schnell montiere, bewirke, dass sich unzählige Singularitäten puren Potentials, reiner Qualität und echter Affekte zusammenfügen und somit einen *espace quelconque* kreieren.⁴⁰ Aber wie komponiert man einen derart beliebigen Raum?

36 Dieses Bild verdanke ich Matthias Kramm und empfehle Michaela Ott: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.

37 Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 153.

38 Ebd., S. 154.

39 Ebd., S. 155.

40 Vgl. ebd., S. 157.

Le premier moyen fut l'ombre [...]: un espace rempli d'ombres [...] devient espace quelconque. [...] La profondeur est le lieu de la lutte, qui tantôt attire l'espace dans le sans-fond d'un trou noir, et tantôt le tire vers la lumière [...]; mais c'est par une ›inversion des valeurs claires et obscures‹, par une inversion de perspective qui met la profondeur en avant. L'ombre exerce alors toute sa fonction anticipatrice, et présente à l'état le plus pur l'affect de Menace [...]. L'ombre prolonge à l'infini.⁴¹

Zu den Elementen Licht und Schatten gesellt sich das Verfahren der poetischen Abstraktion, ein Prinzip, nach dem Gegensatz oder Konflikt regieren: »[L']acte de l'esprit n'est pas une lutte, mais une alternative, un ›Ou bien ... Ou bien ...‹ fondamental. [...] [L']esprit n'est pas pris dans un combat, mais en proie à une alternative.«⁴² Jene Alternative könnte emotionaler oder ästhetischer Art sein, von religiöser Gestalt oder aber von ethischer Natur beziehungsweise changierend:

De son rapport essentiel avec le blanc, l'abstraction lyrique tire donc deux conséquences [...]: une alternance des termes au lieu d'une opposition; une alternative, un choix de l'esprit, au lieu d'une lutte ou d'un combat. D'une part c'est l'alternance blanc-noir: le blanc qui capture la lumière, le noir, là où la lumière s'arrête, et parfois le demi-ton, le gris comme indiscernabilité qui forme un troisième terme. Les alternances s'établissent d'une image à l'autre, ou dans la même image. [...] [L']alternative ne porte pas sur des termes à choisir, mais sur des modes d'existence de celui qui choisit. C'est qu'il y a des choix qu'on ne peut faire qu'à condition de se persuader qu'on n'a pas le choix, soit en vertu d'une nécessité morale (le Bien, le devoir), soit en vertu d'une nécessité physique (l'état de choses, la situation), soit en vertu d'une nécessité psychologique (le désir qu'on a de quelque chose).⁴³

Sobald man sich seiner Wahlmöglichkeiten bewusst ist, so Deleuze, genauer gesagt der Tatsache, dass man überhaupt eine Wahl hat, entfallen sämtliche Entscheidungen, die man in dem Glauben getroffen hätte, keine Wahl zu haben beziehungsweise alle Optionen, die man in dem Bewusstsein hätte wählen können, zuvor keine Wahl gehabt zu haben. Man entscheidet sich folglich ganz bewusst für das Wählen.⁴⁴

⁴¹ Ebd., S. 157 f.

⁴² Ebd., S. 158 f.

⁴³ Ebd., S. 160 f.

⁴⁴ In Bezug auf die Tierwelt fügt Deleuze Folgendes hinzu: »Ayant l'innocence de celui qui n'est pas en état de choisir, l'âne ne connaît que l'effet des non-choix ou des choix de l'homme, c'est-à-dire la face des événements qui s'accomplit dans les corps et les meurtrit, sans pouvoir atteindre (mais sans pouvoir trahir non

Diese philosophischen Betrachtungen von Deleuze haben durchaus kinematografische Bedeutung, weil man von einem geschlossenen Raum ausgeht, der fragmentiert wird, und man somit einen neuen ganzen, spirituellen und offeneren Raum kreiert:

[L]e Possible a ouvert l'espace comme dimension de l'esprit [...]. L'espace n'est plus déterminé, il est devenu l'espace quelconque identique à la puissance de l'esprit, à la décision spirituelle toujours renouvelée : c'est cette décision qui constitue l'affect, ou l'«auto-affection», et qui prend sur soi le raccordement des parties. Les ténèbres et la lutte de l'esprit, le blanc et l'alternative de l'esprit : tels sont les deux premiers procédés à travers lesquels l'espace devient espace quelconque et s'élève à la puissance spirituelle du lumineux. Il faudrait encore considérer un troisième procédé, la couleur. Ce n'est plus l'espace ténébreux de l'expressionnisme, ni l'espace blanc de l'abstraction lyrique, mais l'espace-couleur du colorisme. [...] [L]'a véritable image-couleur constitue un troisième mode de l'espace quelconque.⁴⁵

Aufgrund seiner Fähigkeit zur Absorption sauge das Farbbild sowohl Objekte, Personen, deren Bewegungen sowie Situationen auf als auch die Rezipient*innen; im Grunde absorbiere es alles, was sich seiner nicht zu entziehen vermöge. Hierbei sei die Farbe selbst »l'affect« – Schwarz und Weiß würden komplementär gedacht, wobei Weiß für das Weibliche stehe (Liebe, Arbeit, Tod) und Schwarz das Männliche verkörpere. Und der Traum repräsentiere nur die Absorption der Farbe.⁴⁶

[L]'e rêve devient espace, mais comme une toile d'araignée dont les places sont moins faites pour le rêveur lui-même que pour les proies vivantes qu'il attire. Et, si les états de choses deviennent mouvement de monde, si les personnages deviennent figure de danse, c'est inséparable de la splendeur des couleurs, et de leur fonction absorbante presque carnivore, dévorante, destructrice [...].⁴⁷

Ein solches Spinnennetz verbildlicht Rivette im weiteren Verlauf (cf. IV.6), indem er die Grenzen zwischen Raum und Traum für seine lebendige Beute, die Protagonistin Marie, verschwimmen lässt. Der große Kolorist Antonioni, so Deleuze, nutze kalte Farben in leerem Raum, in Häfen oder der Wüste (cf. IV.3.2) und verleihe dem *espace quelconque* damit eine neue Wer-

plus) la part de ce qui déborde l'accomplissement, ou la détermination spirituelle.«; ebd., S. 163.

45 Ebd., S. 165 f.

46 Vgl. ebd., S. 166 f.

47 Ebd., S. 167.

tigkeit.⁴⁸ Der Raum definiere sich nun auch nicht mehr durch seine Teile, sondern dadurch, dass er in seiner Gestalt unbestimmt sei und sich auf vielfältige Weise immer wieder neu kombinieren könne:

[L']ensemble amorphe en effet est une collection de lieux ou de places qui coexistent indépendamment de l'ordre temporel qui va d'une partie à l'autre, indépendamment des raccordements et orientations que leur donnaient les personnages et la situation disparus. Il y a donc deux états de l'espace quelconque, ou deux sortes de ›qualisignes‹, qualisignes de déconnexion, et de vacuité. Mais, de ces deux états toujours impliqués l'un dans l'autre, on dirait seulement que l'un est ›avant‹ et l'autre ›après‹. L'espace quelconque garde une seule et même nature: il n'a plus de coordonnées, c'est un pur potentiel, il expose seulement des Puissances et des Qualités pures, indépendamment des états de choses ou des milieux qui les actualisent (les ont actualisées ou vont les actualiser, ou ni l'un ni l'autre [...]). Ce sont donc les ombres, les blancs, les couleurs qui sont aptes à susciter et constituer des espaces quelconques, *espaces déconnectés ou vidés*.⁴⁹

In der Nachkriegszeit hatten diese Räume aufgrund ihrer Unbestimmtheit, ihrer Offenheit und ihrer Möglichkeiten natürlich Konjunktur – im Filmstudio, Atelier, Theater oder unter freiem Himmel, denn das Nicht-Mehr und das Noch-Nicht wirken förderlich

avec ses villes démolies ou en reconstruction, ses terrains vagues, ses bidonvilles, et, même là où la guerre n'était pas passée, ses tissus urbains ›dédiérenciés‹, ses vastes lieux désaffectés, docks, entrepôts, amas de poutrelles et de ferraille.⁵⁰

48 »[Antonioni] se servira des couleurs froides poussées au maximum de leur plénitude ou de leur intensification pour dépasser la fonction absorbante, qui maintenait encore des personnages et des situations transformées dans l'espace d'un rêve ou d'un cauchemar. Avec Antonioni, la couleur porte l'espace jusqu'au vide, elle efface ce qu'elle a absorbé. [...] L'objet [...], c'est d'arriver au non-figuratif, par une aventure dont le terme est l'éclipse du visage, l'effacement des personnages. Certes, il était arrivé depuis longtemps au cinéma d'obtenir de grands effets de résonance, en opérant la confrontation d'un même espace, une fois peuplé et une fois vide [...]. [C]hez Antonioni, l'idée prend une ampleur inconnue, et c'est la couleur qui mène la confrontation. C'est elle qui élève l'espace à la puissance du vide, après que soit accomplie la part de ce qui peut se réaliser dans l'évènement. L'espace n'en sort pas dépotentialisé, mais au contraire d'autant plus chargé de potentiel. [...] [L]e visage disparaît en même temps que le personnage et l'action, et l'instance affective est celle de l'espace quelconque qu'Antonioni pousse à son tour jusqu'au vide. Bien plus, il semble que l'espace quelconque prenne ici une nouvelle nature.«; ebd., S. 168.

49 Ebd., S. 169.

50 Ebd.

Als weiteren Grund führt Deleuze schließlich die Krise des Aktionsbildes an:

[L]es personnages se trouvaient de moins en moins dans des situations sensorimotrices ›motivantes‹, mais plutôt dans un état de promenade, de balade ou d'errance qui définissait des *situations optiques et sonores pures*. L'image-action tendait alors à éclater, tandis que les lieux déterminés s'estompaient, laissant monter des espaces quelconques où se développaient les affects modernes de peur, de détachement, mais aussi de fraîcheur, de vitesse extrême et d'attente interminable.⁵¹

In diesem Zusammenhang erläutert Deleuze, dass die »deutsche Schule der Angst«, beispielsweise von Daniel Schmid und Rainer Werner Fassbinder, den urbanen Außenraum gern in Wüsten verwandele, das Innen hingegen in Spiegelkabinette mit nur wenigen Referenzpunkten, jedoch umso mehr Perspektiven ohne Anschluss, wohingegen die »New Yorker Schule« einen eher waagerechten, tief am Boden orientierten Blick auf das städtische Außen durchsetze, in dem sich Relevantes vornehmlich auf dem Trottoir ereigne.⁵² Deleuze stimmt mit Pascal Augé überein, wenn er mutmaßt, dass Zunahme und Ausstaffierung beliebiger Räume ihre Ursache im experimentellen Film haben könnten, der mit traditionellen Handlungsschilderungen und Ortswahrnehmungen breche, denn diese Art Film strebe eine vom Menschen losgelöste Raumwahrnehmung an:

la perception à l'universelle variation d'une matière brute et sauvage sans en extraire aussi un espace sans repère où s'échangent le sol et le ciel, l'horizontale et la verticale. Le néant même est détourné vers ce qui en sort ou y retombe, l'élément génétique, la perception fraîche ou évanouissante, qui potentialise un espace en ne retenant que l'ombre ou le récit des événements humains.⁵³

In LE PONT DU NORD kreiert Rivette beispielsweise diverse beliebige Räume als Korrelate ohne jedweden Anhaltspunkt (cf. IV.6). Wüsten, so auch Stadtwüsten, wirken ähnlich. Analog hierzu sind das Meer und der damit unweigerlich verbundene Strand zu nennen:

L'espace rentre dans la mer vide. Tous les éléments précédents de l'espace quelconque, les ombres, les blancs, les couleurs, l'inexorable progression, l'inexorable réduction, l'épure, les parties déconnectées, l'ensemble vide: tout intervient ici dans ce qui définit selon Sitney, ›le film structure‹. [...] [I] y a la plage vide [...]. Le temps pour la caméra [...], avec des haltes et des reprises, c'est le temps

51 Ebd.

52 Ebd., S. 170.

53 Ebd., S. 171.

du récit. Et le récit lui-même, l'image-son, unit un temps d'après et un temps d'avant, remonte de l'un à l'autre: un temps d'après les hommes, puisque le récit rapporte l'histoire déjà finie [...], et un temps d'avant les hommes, où aucune présence ne venait troubler la plage [...] [d]e l'un à l'autre une lente célébration de l'affect.⁵⁴

Charef lässt in *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* das Meer und den leeren Strand in seiner letzten Einstellung zum beliebigen Raum werden, der die Schatten der menschlichen Ereignisse des *récit* absorbiert (cf. IV.3.3).

Mirjam Schaub regt mit ihrem einschlägigen Werk *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare* dazu an, erstens über das Intervall nachzudenken, das zwischen zwei Bildern oder auch in ihnen selbst liegt, zweitens auf der einen Seite ein mächtiges, andererseits aber auch ein ohnmächtiges Bild des Denkens zu entwerfen, ohnmächtig und unfähig in dem Sinne, Denken und Handeln logisch zu verbinden, und drittens Philosophie entweder als System oder als Singularität zu begreifen.⁵⁵

Im ersten Kinobuch entwickelt Deleuze mit einem neuen Bewegungsbegriff (Bewegungsbilder, bewegliche Schnitte, beide aus dem Geist des Individuellen gewonnen) eine Antwort auf die Frage der Philosophie des ausgehenden 19. Jahrhunderts nach dem, was Bewegung sei. Die sechs verschiedenen Bewegungsbildtypen sind Deleuzes *erschöpfende Antwort* darauf, wie Bewegung als sichtbare Überbrückerin eines Intervalls von Reiz und Reaktion zu denken ist. Insofern ist die von Deleuze konstatierte Krise des Bewegungs- und speziell des Aktionsbildes durchaus eine Krise der eigenen begrifflichen Ausschöpfung. Erschöpft hat sich der Intervallbegriff, der im Zentrum der Reflexion über die Natur von Bewegungen und Bildern stand. So bleibt das Intervall im ersten Kinobuch einer Logik des Sichtbaren und des Raums verpflichtet, denn es meint die in sich logische und für den Betrachter nachvollziehbare Überbrückung vom ›Ende‹ des einen Bildes zum Anfang des nächstfolgenden. Sind zwar die Schnitte des Kinos immer falsch, in dem Sinn, daß sie selten eine komplette (bruchlose) Bewegungsabfolge dokumentieren, sondern Bewegungen immer schon eher verkürzen und abkürzen, so sind sie im *Bewegungs-Bild* immer logisch, nachvollziehbar, d. h. sie ordnen die zwischen den einzelnen Bildern verstrichene (Real-)Zeit der im nächstfolgenden Bild gezeigten Bewegung unter.⁵⁶

L'image-temps beziehungsweise das *Zeit-Bild* präsentiert uns jedoch ein gänzlich anderes Intervall, nämlich einen besonderen Typen falscher An-

54 Ebd., S. 171 f.

55 Vgl. Mirjam Schaub: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare* (2003), München: Fink 2006, S. 114 f.

56 Ebd.

schlüsse (*faux accords*), »die nicht mehr durch die Imagination oder die Logik der zuvor gezeigten Bewegung überbrückt werden können, sondern auf das Fehlen von etwas aufmerksam machen, was selbst nicht Gegenstand eines Bildes werden kann.«⁵⁷ Nach der Meinung Schaub verweist die Zeit des *Zeit-Bildes* auf jenes ›Außen‹, das Deleuze als Schlupfloch des Möglichen auffasse.⁵⁸ Hiermit eng verflochten ist seine Anschauung, die Philosophie sei ab dem 20. Jahrhundert keine systematische mehr, da sich das Denken grundlegend verändert habe:

Ein Denken, das nicht mehr autark und autonom bei sich ist, sich vielmehr den Einflüssen des Sozialen, Wirtschaftlichen, Psychologischen, Körperlichen ausgesetzt sieht. Dieses zersplitterte, inhomogene, auf Diskontinuitäten und Brüchen gegründete Selbstverständnis (ohne Selbst) führt, so Deleuze, mehr oder weniger unfreiwillig zur Entdeckung dessen, was durch den Systemanspruch gar nicht in den Blick philosophischer Selbstvergewisserung geriet: Singularität, Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Ereignishaftigkeit. Mit dem zweiten Kinobuch vergewissert sich Deleuze der Triftigkeit dieses Umbruchs.⁵⁹

Schaub führt eine weitere Daseinsklasse deleuzianischer Bilder an, die uneigentlichen, welche die Aufgabe haben, Zeit weder allegorisch noch symbolisch abzubilden, sondern unmittelbar darzustellen, »jene *unsichtbaren* ›Zwischenbilder‹, die auf dem Zelluloidstreifen selbst fehlen, jene ›Klebestellen‹ zwischen den Bildern, die selbst keinen eigenen Raum einnehmen, *wohl aber auf die Zeit verweisen, die in ihrem Herstellungs- und Montageprozess selbst verging*. Eine Zeit, die zugleich unwiederbringlich verloren ist und nicht nachträglich imaginiert werden kann.«⁶⁰

Offen bleibt noch, ob sich die Abwendung vom Sagbaren und das damit verbundene Sichhinwenden zum Sichtbaren durch den Medienwechsel bewahrheitet haben. Deleuze verlangt es nach »un peu de temps à l'état pur«,⁶¹ sodass Schaub der Frage nachgeht, ob sich dieses bisschen Zeit in Reinform in jenen Bildern finden lasse:

Bilder werden für Deleuze zu *Kräftefeldern des Sichtbaren*, zu Diagrammen, die *Intensitäten* zum Ausdruck bringen können, aber Gefahr laufen, die unsichtbaren Kräfte zu stark an sich zu binden, sie von ihrem ›Außen‹ abzubinden und

57 Ebd., S. 115.

58 Vgl. ebd.

59 Ebd., S. 116.

60 Ebd.

61 Gilles Deleuze: *Proust et les signes*, édition augmenté de 1964, Paris: PUF 1970, S. 76.

gerinnen zu lassen wie Milch. [...] Man kann sehr schön beobachten, wie Deleuze in der Zeit zwischen 1970 und 1980 vom Differenzdenker zum Immanenzphilosophen wird. Während der Differenzdenker sich für Medien der Sukzession interessiert, welche ihren sinnfälligsten Ausdruck in der These vom ewigen Sinnaufschub und der Nachträglichkeit allen Verstehens findet, interessiert sich der Immanenzdenker für *Schwellenphänomene im Sinnlichen*, die immer auf Effekten von Gleichzeitigkeit und Koexistenz beruhen.⁶²

Schaub führt ferner aus, dass bei Deleuze das Zeit-Bild weder eine Sukzession (beispielsweise als Narrativitätsgesetz) noch ein Vorher-Nachher meine, eher umfasse es verschiedene Facetten, die koexistierten und sich transformierten, und genau jene Wahlmöglichkeit des (in)kompossiblen Virtuellen sichere und garantiere die Freiheit, denn die wirklichste aller Welten sei diejenige, die die meisten Optionen zulasse, da sie am offensten von allen potentiellen Welten sei.⁶³

Nur das Mögliche ist vollkommen, weil es wirklich alles ist, sogar noch, was nicht aktuell ist und damit nach unseren Vorstellungen unwirklich ist. Wer glaubt, glaubt immer an das Mögliche, gerade weil dessen Existenz *hic et nunc* nicht gesichert ist. Das Mögliche ist die Voraussetzung dafür, daß überhaupt etwas wirklich wird. Gibt es für Deleuze eine andere Philosophie als diejenige, die sich mit dem Möglichen beschäftigt, welches im Begriff ist, *wirklich* zu werden?⁶⁴

»Du possible, sinon j'étouffe.«⁶⁵ Dies ist Deleuzes Antwort auf die Frage nach dem Möglichen, dem Niemals-Endenden, dem Unbegrenzten, dem Ungeordneten, dem Virtuellen. Laut Schaub sind Simultanes wie auch Sukzessives stets das Resultat einer eingenommenen Perspektive, das hergestellt oder inszeniert werden könne, und zwar mit einem bestimmten Effekt zwischen den parallelen Ordnungen.⁶⁶ Schaub erhellt weiter Deleuzes Zeit-Bild, indem sie Bilder als die einzige Möglichkeit bezeichnet, etwas Virtuelles als präsent darzubieten:

Während die modalen Zeitformen gerade das Nicht-mehr- oder Noch-nicht-Wirkliche zum Gegenstand der Auseinandersetzung machen, weil sie die Flüchtigkeit des eigenen sukzessiven Vollzugs sprachlich verlängern wollen, gibt es innerhalb des Sichtbaren lediglich *Modulationen des Realen*. Wo das Sagbare

62 Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 228.

63 Vgl. ebd., S. 229.

64 Ebd., S. 230.

65 Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, S. 221.

66 Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 231.

auf Modi und damit auf Wirklichkeitsabstufungen angewiesen ist, kann das Sichtbare sich seiner Wirklichkeit als Modulation von Farben und Formen sicher wissen. Im Kino erscheint diese Möglichkeit in ihrer Vollendung.⁶⁷

Sowohl die Stimmen als auch Licht und Ton sowie Bewegungen modulieren sich fortwährend. Üblicherweise sehen die Betrachter*innen nicht direkt sämtliche Facetten eines Bildes, sondern bringen vielmehr aktuelle und virtuelle Partien in ein gegenseitiges Wechselspiel beziehungsweise tauschen diese kontinuierlich gegeneinander aus.⁶⁸ Diese Doppelnatur des Bildes (aus Virtuellem und Aktuellem) bleibt jedoch zunächst verborgen und benötigt zwangsläufig weitere Bilder, zum Beispiel generiert durch einen Kameraschwenk, einen Spiegel, Vorder- und Rückseite eines Objektes, damit möglichst viele akustische und visuelle Anteile eingeordnet und die ontologischen Ebenen des Filmbildes aufgeschlüsselt werden können.⁶⁹

Daß wir den Wechsel von Bildern als *Wandlung* und *Modulationen im Sichtbaren* begreifen, und nicht als Vollzug, hat damit zu tun, daß wir *nicht sehen, daß da etwas aufeinanderfolgt*, aus dem schlichten Grund, weil es keine *Lücken, Leerstellen* innerhalb des Kontinuums des Sichtbaren gibt, weil die Bilder nahtlos ineinander übergehen. [...] Will man auf diese Modulationen aufmerksam machen, muß man das *Fehlen* von Bildern künstlich in Szene setzen. Genau dies tut das italienische und französische Nachkriegskino. Um den beständigen *Wechsel von Bildern* selbst zu zeigen, braucht es die Inszenierung der *Abwesenheit oder des Verlöschens der Bilder*. [...] Dafür eignen sich beim Film vorzüglich Tonspur und Bildschnitt. *Zwischen* zwei Bildern, *zwischen* zwei Tönen, aber auch im nichträumlichen Zwischenraum aus aktuellem Bild und aktuellem Ton (Bild-Ton-Schere) kann der Bezug zu jenem Außen, zu jener Unsichtbarkeit und Abwesenheit hergestellt werden, aus der jedes Bild seine Existenz bezieht. [...] Die Möglichkeiten des Sagbaren und des Sichtbaren, sich selbst durch einander gegenzuverwirklichen, sind damit abgesteckt. Beide Ordnungen sind komplementär zueinander, brauchen einander, um über den jeweiligen zeitlichen Vollzug, die jeweilige zeitliche Modulation des anderen Aufschluß zu geben.⁷⁰

Gemäß Deleuze ergibt sich das bisschen Zeit in Reinform folglich weder aus der Vormachtstellung des Simultanen noch aus der des Sukzessiven, weil ihre Logiken einander bedingen. Mithilfe des vorgestellten Analyse-Instrumen-

67 Ebd.

68 Vgl. ebd., S. 232.

69 Vgl. ebd., S. 233.

70 Ebd., S. 233 f.

tariums werden die *terrains vagues* des Filmkorpus noch genauer beleuchtet werden.

Schließlich möchte ich den erzähltheoretischen Ansatz Lotmans vorstellen, der auf seinem strukturalistisch-semiotischen Raummodell basiert und 2004 von Karl Renner mengentheoretisch modifiziert wurde.⁷¹ Lotmans Raumsemantik eignet sich immer noch für Analyse und Interpretation narrativer Texte und Filme. Laut Jurij Lotman ist jede erzählte Welt (Diegesis) binär strukturiert, verfügt also über zwei disjunkte komplementäre Teilräume,⁷² zwischen denen eine klassifikatorische, im Prinzip, das heißt unter normalen Umständen, unüberwindbare, impermeable Grenze verläuft. Die Versetzung einer Figur über diese Grenze hinweg nennt sich Ereignis oder Sujet. Sie kommt einem Regelverstoß, dem Umgehen oder Verletzen eines Verbotes oder der Abweichung von einer kulturellen Norm gleich und bildet so ein revolutionäres Element. Ein Subjekt kann sich im semantisch aufgeladenen Raum folglich als beweglich oder als unbeweglich erweisen. Respektiert das Subjekt die Grenze und bestätigt die bestehende Ordnung, so liegt ein sujetloser Text vor.⁷³ Sujetlos sind, Lotman zufolge, Kalender, Telefonbücher und Lyrik. Vermag die Figur sich hingegen aus ihrem angestammten Raum zu lösen, um die Grenze zu überschreiten, handelt es sich um ein sujetkonstitutives Ereignis, und die Figur avanciert zum Helden, der die Handlung trägt.⁷⁴ Fokussieren wir nun filmsprachliche Aspekte:

71 Vgl. Karl Nikolaus Renner: »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman«, in: Wolfgang Lukas/Gustav Frank (Hrsg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien, Wirtschaft*, Passau: Stutz 2004, S. 357–381.

72 Siehe hierzu Jurij Lotman: *Die Struktur literarischer Texte* (1970), München: Fink 1989. Der komplementäre Gegensatz der Teilräume entfaltet sich auf drei Ebenen: (1) abstrakte topologische Grundoppositionen: hoch vs. tief, außen vs. innen, nach vs. fern, links vs. rechts, oben vs. unten etc.; (2) semantische Spezifizierung und evaluative Aufladung: nah = vertraut, fern = fremd; vertraut vs. fremd, gut vs. böse, natürlich vs. künstlich, christlich vs. heidnisch, Tugend vs. Sünde, Ordnung vs. Chaos, apollinisch vs. dionysisch, korrupt vs. integer etc.; (3) konkrete topografische Grundoppositionen: Berg vs. Tal, Stadt vs. Natur, Meer/Wasser vs. Land, Himmel vs. Hölle, Himmel vs. Erde vs. Unterwelt, Wüste vs. Dschungel/Urwald etc.

73 Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2002, S. 140.

74 Siehe Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 357 ff. In diesem Fall erweist sich die Grenze für den Handlungsträger als permeabel. Das im Text realisierte Kulturmodell kann folglich statisch (= sujetlos) sein oder durch die Grenzüberschreitung dynamisiert werden (= sujethaft). Sobald die Grenzüberschreitung

(II) Welche sind die spezifischen Möglichkeiten des Films, *terrains vagues* als Motiv in Szene zu setzen, zu gestalten, in die Narration einzubetten, als Xenotopie in der Diegesis zu verorten?

Zunächst ist das Filmbild natürlich ein bewegtes Bild, sei es durch Kamerabewegungen oder Bildbewegungen und Frequenz. Möchte man städtische Brachflächen filmisch darstellen, so stehen viele kameratechnische Möglichkeiten zur Verfügung. Ich möchte hier nur einige aufzeigen, indem ich (bildlich gedacht) von außen her immer engere Kreise gen *terrain vague* ziehe und mich so filmräumlich seinem Kern und einer sich eventuell dort abspielenden Handlung nähere. Dafür unterscheide ich Kamerafahrt (*le traveling/tracking*) und Kameraschwenk (*le panoramique/panning*).⁷⁵ So ließe sich ein *terrain vague* mittels einer Krankamera (*la trajectoire/crane*), als Luftaufnahme (*vue aérienne/aerial shot*) aus einem Hubschrauber o. Ä. heraus filmen, um einen Überblick über das (leere) Gelände zu geben, um den Betrachter*innen zu zeigen, was unmittelbar an die Brachfläche angrenzt und welche Zugänge existieren, die für eine Handlung der Figuren von Belang sein könnten. Möchte man den Rezipient*innen die Brache näherbringen, so fährt man mit der Kamera näher heran (Ran-Fahrt) und entfernt sich anschließend wieder (Rück-Fahrt). Zusätzlich könnte man mit einem Zoomobjektiv oder einem Transfokator arbeiten, dessen Brennweite sich verändern lässt.⁷⁶ So erzielt man Effekte der Annäherung oder Distanzierung, ohne dass sich die Kamera im Raum bewegt, also nur durch über die Einstellung der Brennweite veränderte Proportionen des aufgenommenen Geländes. Auch Computersimulationen von Kamerafahrten kommen in Betracht. Möchte man noch näher an das Geschehen heran oder es sogar mitgestalten, begibt man sich auf Augenhöhe der Protagonist*innen. Dazu könnte man beispielsweise eine Kamera mit einem Stativ aufstellen, um das Geschehen durch Kameraschwenks zu verfolgen (je nach Schwenkachse horizontal oder vertikal, beim *rolling* sogar um die Achse des Objektivs, allerdings von einem festen Standpunkt aus). Hegt man die Absicht, die Brachfläche zu überqueren oder Hauptfiguren filmisch zu begleiten, ließe sich die Kamera auf einen Schienenwagen (*tracks*) oder einen bereiften Wagen

vollzogen wird, handelt es sich um einen revolutionären Text. Wenn sie nur versucht wird, aber scheitert oder wieder rückgängig gemacht und damit aufgehoben wird, ist der Text ein restitutiver.

75 Im Folgenden beziehe ich mich grundlegend auf Benjamin Beil/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Filmanalyse, Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 96.

76 Vgl. ebd., S. 98.

(*dolly*) setzen, sich über das Terrain bewegen und man könnte weiterhin mit Schwenks filmen. Lässt sich das Befahren eines *terrain vague* aufgrund seiner Beschaffenheit (Schuttberge, Zaunreste, Gruben, Fahrzeugwracks, Müll, Büsche etc.) nicht realisieren, könnte man zur Handkamera oder zur *steadicam/steadycam*⁷⁷ greifen. Mit diesen beiden Kameras kann sich die/der Filmende völlig frei über das Gelände bewegen, das Geschehen aus nächster Nähe einfangen oder die Kamera selbst zu den Augen eines Flüchtenden oder seines Verfolgers machen. Je nachdem, wie intensiv eine solche Flucht- oder Verfolgungsszene wirken soll, entscheidet man sich entweder für die Handkamera, die jede Bewegung und jeden Atemzug mit einem wackeligen Bild quittiert (dies ist in einigen Stilrichtungen sogar erwünscht, etwa in der Nouvelle Vague der 1960er Jahre, im dokumentarischen *direct cinema* beziehungsweise im *cinéma vérité* oder bis zur Obsession gesteigert in der Dogma-Gruppe der 1990er Jahre⁷⁸), oder für die *steadicam* (eine Art Schwebestativ), die über eine gefederte Halteeinrichtung am Körper der Kameraleute befestigt ist und ihnen somit erlaubt, sich frei zu bewegen und trotzdem ein ruhiges und glattes Handkamerabild zu liefern. Seit Friedrich Wilhelm Murnaus DER LETZTE MANN (1924) gilt die »entfesselte« Kamera (*la caméra déchaînée/unchained camera*) als weiteres raumerschließendes Element, da die Bildgestalter*innen mit ihr sowohl taumeln und fallen als auch springen und tanzen können – und all diese Bewegungen sind auf einem *terrain vague* durchaus denkbar. Die »entfesselte« Kamera symbolisiert also eine subjektive Perspektive und setzt die »emotionalen Befindlichkeiten einer Figur«⁷⁹ filmisch um. Ein probates Mittel der inneren Filmmontage ist die Plansequenz (*le plan-séquence*), bei der »mittels Kamerabewegungen – in der Regel einer Kombination komplizierter Schwenks und Fahrten – mehrere Einstellungen im herkömmlichen Sinne in einem einzigen *take* aufgenommen und entsprechend ohne Schnitt präsentiert«⁸⁰ werden, analog dazu von Christian Metz in *Sémiologie des Films* als autonome Einstellung beschrieben.⁸¹ Auch die Bewegungsrichtung der Kamera kann ein wesentliches Ausdrucksmittel bei der Darstellung städtischer Brachflächen sein, denn möglich sind nicht nur Bewegungen parallel zur Bildfläche, folglich von links nach rechts und umgekehrt, sondern auch Bewegungen in die Tiefe

77 Vgl. ebd., S. 97.

78 Vgl. ebd., S. 97.

79 Ebd., S. 100.

80 Ebd., S. 101.

81 Vgl. hierzu die Theorien dieses wichtigen Filmsemiotikers: Christian Metz: *Sémiologie des Films (Langage et cinéma, 1971)*, München: Fink 1972.

des Raumes hinein (mit Sogwirkung) oder aber aus der Tiefe des Raumes nach vorn, was unter Umständen als bedrohlich und aggressiv empfunden wird.⁸² Benjamin Beil, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus fächern außerdem folgende Möglichkeiten auf, um die Relation zwischen den Objekten im Bild und der Bewegungsrichtung der Kamera zu beschreiben:

[D]ie Kamera kann sich ihren Objekten (einschließlich der Figuren) annähern oder sich von ihnen entfernen (allativ vs. ablativ); mit Bewegungen der Annäherung oder Entfernung können Bewegungen nach oben oder nach unten verbunden sein (superlativ vs. delativ); die Kamera kann in Räume eindringen oder sich aus ihnen heraus bewegen (illativ vs. elativ); [...] die Kamera kann an den Objekten vorbeigleiten, über sie hinweg gleiten oder sie unterlaufen – etwa unter einer Brücke hindurch gleiten; sie kann sich mitten unter den Objekten bewegen; die Kamera kann ihre Objekte begleiten, ihren Bewegungen folgen (komitativ); sie kann Beziehungen zwischen Objekten herstellen, indem sie sich von einem Objekt zum anderen bewegt (kollativ).⁸³

Hierdurch ergeben sich diverse Möglichkeiten, um die Objekte auf einem *terrain vague* mithilfe der Bewegungsrichtung der Kamera besonders in Szene zu setzen, die wir unter anderem in Kapitel IV.2 auf den gefilmten »Spielplatz«-Brachen sehen werden. Was die Bildfrequenz betrifft, so könnten die Bildgestalter*innen natürlich von der seit 1927 geltenden Normalfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde abweichen, indem sie das betreffende (leere) Gelände entweder im Zeitraffer (*l'accélééré/fast motion, accelerated motion*) oder in Zeitlupe (*le ralenti, le ralentissement/slow motion*) abfilmen.⁸⁴

Kommen wir nun zur *mise-en-chaîne*, zur Syntax des Films, die sich aus dem Schnitt (*le découpage/cut[ting]*), einer Art Sortierung und Selektion des gedrehten Materials, und der Montage (*le montage/editing*), der ästhetischen Konstruktion nach dem Schnitt, zusammensetzt. Beil, Kühnel und Neuhaus stellen folgende »Einstellungskonjunktionen« (als fließenden Schnitt) vor: Die Abblende lässt eine Einstellung enden, indem das Bild abgedunkelt wird, bis es schwarz ist. Die Aufblende lässt das Bild vom Schwarzen aus heller werden, bis das gewünschte Bild sichtbar ist. Die Durchblende ist eine Kombination von Auf- und Abblende, mit der man einen weichen Übergang von einer Einstellung zur nächsten schafft. Mit einer Überblendung gelingt ebenfalls ein weicher Übergang zur nächsten Einstellung, allerdings sind

82 Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse, Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, S. 102.

83 Ebd., S. 103.

84 Vgl. ebd., S. 109.

hierbei beide Einstellungen überlagert erkennbar, bis durch Abschwächen der vorherigen und Verstärken der nächsten nur noch die neue Einstellung sichtbar ist. Einen ähnlichen Effekt der Überblendung erzielt man mit der Unschärfeblende, bei der eine Einstellung bis zur Unkenntlichkeit unscharf wird, in die neue Einstellung übergeht und wieder scharf wird. Zu den Arten des fließenden Schnittes gehören auch diverse Trickblenden, wie die Kipp-, Klapp-, Schiebe- oder Irisblende.⁸⁵

Beil, Kühnel und Neuhaus nennen ferner verschiedene filmische Syntagmen: Als autonom wird eine Einstellung bezeichnet, die mit weiteren Einstellungen des Films nicht verbunden ist. Das Syntagma hingegen ist eine Aneinanderreihung diverser narrativ zusammengehöriger Einstellungen. Chronologisch bedeutet in diesem Kontext, dass Syntagmen so montiert werden, dass sie einer zeitlichen Ordnung folgen. Die Dichotomie narrativ – deskriptiv bedeutet, dass eine Einstellungsfolge entweder eine Geschichte erzählt oder einen Zustand beschreibt. Linear – alternierend bedeutet, dass ein oder mehrere Erzählstränge existieren. Das Gegensatzpaar kontinuierlich – diskontinuierlich meint, dass die Narration in einem Raum-Zeit-Kontinuum verortet werden kann oder eben nicht.⁸⁶

In Bezug auf Deleuze stellen Beil, Kühnel und Neuhaus folgende Arten organischer Montage vor: Bei der Parallelmontage wird eine Handlung in mehrere Stränge aufgeteilt, die miteinander korrelieren oder nicht, und beliebig wiedergegeben werden. Bei der konvergierenden Montage werden Stränge, in welche die Handlung zerlegt wurde, Stück für Stück zusammengeführt beziehungsweise in Zusammenhang gebracht. Unter Akzelerationsmontage verstehen wir eine Technik, bei der die Alternation beschleunigt wird, je weiter die Korrelation zwischen den Handlungssträngen fortschreitet.⁸⁷

Die französische Schule der Montage verbindet Deleuze vor allem mit dem Namen Abel Gance; er charakterisiert sie als quantitative Montage. Die Einheit der Bilderfolge ist hier nicht die organische Einheit des Ganzen und seiner Teile (Griffith) oder die dialektische Einheit der Gegensätze (Pudovkin und Eisenstein), sie liegt vielmehr in der Dynamik der Bilder, wobei hier die Objektbewegung im Bild, die Bewegung der Kamera und die Schnittfrequenz zusammenwirken. [...] Anders als Griffith und Eisenstein, die in der Montage durch Schnitt das filmische Darstellungs- und Ausdrucksmittel schlechthin sahen und auf

85 Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse, Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, S. 116.

86 Vgl. ebd., S. 118–119.

87 Vgl. ebd., S. 124.

Fahraufnahmen fast ganz verzichteten, arbeitet Abel Gance, und zwar in durchaus exzessiver Weise, mit der bewegten Kamera. Gance ist einer der Hauptvertreter der entfesselten Kamera der 1920er Jahre.⁸⁸

Ein Mittel der quantitativen Montage ist beispielsweise das Simultaneitätsprinzip, das Deleuze für extensiv-psychisch, geistig-mathematisch und poetisch hält. Varianten hiervon sind durch Mehrfachbelichtung überlagerte Bilder, die geteilte (*split screen*) und die dreifache Leinwand.⁸⁹

Die Tonspur im Film wird in Dialog (*la parole/speech*), Musik (*la musique/music*) und Geräusche (*les bruits/noise*) unterteilt, die das Raum-Zeit-Kontinuum aufspannen und mitgestalten. Hinzu kommt die Absenz jeglicher Art von Ton, die Bedrückung, Enge und sogar Angst bei den Betrachter*innen auslösen kann, jedoch die Spannung (*suspense*) steigert.⁹⁰ Der Dialog umfasst zum einen das Gespräch an sich, außerdem den inneren Monolog, bei dem man die versprachlichten und vertonten Gedanken der gezeigten Figur aus dem Off wahrnimmt, und schließlich den Erzählkommentar, bei dem wiederum eine Stimme aus dem Off Geschehnisse beschreibt beziehungsweise kommentiert. Die Geräusche lassen sich ebenfalls in drei Kategorien einteilen: natürliche Geräusche, die einen unmittelbaren Bezug zum Sichtbaren haben, Hintergrundgeräusche (*atmos*), die man dem Filmbild nicht direkt zuordnen kann, der Filmszene jedoch schon, und künstlich generierte Soundeffekte.⁹¹ Der Musik kommt die elementare Funktion zu, das Geschehen zu illustrieren, zu kommentieren sowie die Emotionen der Betrachter*innen bezüglich der Filmbilder zu verstärken. Überdies strukturiert sie den Film syntaktisch, indem sie beispielsweise durch Veränderung verschiedene Handlungsstränge voneinander trennen, jedoch auch unterschiedliche Szenen durch Kontinuität verknüpfen kann. Hierbei kann die Musik Melodien mit Wiedererkennungswert umfassen und somit als Leitmotiv fungieren. Diese Melodien sind aufgrund ihrer kompositorischen Merkmale (expressiver Eindeutigkeit, stilistischer Pluralität, Adaption und Variation) folglich echte *idées fixes*.⁹² James Monaco gliedert weiter auf:

88 Beil/Kühnel/Neuhaus, *Studienhandbuch Filmanalyse, Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, S. 142 f.

89 Vgl. ebd., S. 145.

90 Vgl. ebd., S. 163.

91 Vgl. ebd., S. 164.

92 Vgl. ebd., S. 164 f.

Siegfried Kracauer schlägt die Unterscheidung vor von ›aktuellem‹ Ton, der logisch zum Bild gehört, und ›kommentierendem‹ Ton, der das nicht tut. Ein Dialog von Personen im Bild ist aktuell, der von Personen außerhalb des Bildes ist kommentierend.⁹³ [...] Karel Reisz [...] unterscheidet jede Art von Ton in ›synchron‹ und ›asynchron‹. Synchroner Ton hat seine Quelle im Bild (der Cutter muß versuchen, ihn synchron zu bekommen). Asynchroner Ton kommt von außerhalb des Bildes. Wenn man diese beiden theoretischen Begriffsreihen verbindet, bekommt man eine dritte, deren Pole ›paralleler‹ Ton und ›kontrapunktischer‹ Ton sind. Paralleler Ton ist aktuell, synchron und mit dem Bild verbunden. Kontrapunktischer Ton ist kommentierend, asynchron und dem Bild entgegengesetzt oder kontrapunktisch zu ihm. [...] Diese Vorstellung vom Ton als logischerweise mit oder gegen das Bild arbeitend, liefert die grundlegende ästhetische Dialektik des Tons.⁹⁴

Flanieren wir nun von der Filmsprache zum Korpus: Im filmwissenschaftlichen Arbeitsfeld unseres Forschungsprojektes gestaltete sich die Korpusarbeit weitaus schwieriger, weil noch keine Datenbanken existier(t)en, in denen sich nach Einstellungen, Motiven und/oder Begriffen suchen ließe, sodass vornehmlich nach Filmsichtungen und Lektüren, im Austausch mit Kolleg*innen aus Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften sowie per Schneeballsystem verfahren wurde. Auf diese Weise konnten dennoch einige Entdeckungen gemacht werden. Noch weniger als im Bereich der Literatur kann in der filmwissenschaftlichen Untersuchung folglich auf Arbeiten zurückgegriffen werden, die sich dem urbanen Zwischenraum der Branche als Raum im Film und als Filmraum widmen und Wege für Analyse und Interpretation ebnen. Ein weiterer großer Unterschied für den Fortgang der Untersuchung liegt darin begründet, dass der literarische Umgang mit städtischem Brachland stets an Begriffe, allen voran an den des *terrain vague* gebunden ist, was zum einen den Blick auf seine Geschichte, auf seine Semantik und seine literarischen Verwendungsweisen lenkt, zum anderen den Vorteil bringt, dank digitalisierter Korpora Stadtbrachentexte ausfindig machen zu können. Beides gilt für den Film nicht. Dies hat eine zentrale methodologische Konsequenz: Die Begriffsarbeit tritt im Vergleich zur literarischen Untersuchung beim Film deutlich hinter einer ›Arbeit am Phänomen‹ zurück. Freilich sind Filme zu finden, in denen selbst – im Paratext, im Bildraum, in den Dialogen – der Begriff des *terrain vague* verwendet wird, so et-

93 Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 161.

94 James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, übers. v. Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2000, S. 216 f.

wa TERRAIN VAGUE (Marcel Carné, 1960) und LE DOULOS (Jean-Pierre Melville, 1962), die für ihre jeweiligen Traditionen (Melodram und Kriminalfilm) tatsächlich auch maßgebend sind; vielfach bleiben jedoch auch stark präsente Brachflächen unbenannt. In diesen Fällen muss anhand des zuvor erarbeiteten topologischen Modells entschieden werden, ob es sich bei dem zunächst als Brache erscheinenden Raum um ein *terrain vague* handelt oder in welcher Weise es sich von einem theoretischen Idealtypus unterscheidet. Fälle, in denen begriffliche Benennung und filmische Darstellung des Raums divergieren, bedürfen dabei besonderer Berücksichtigung. Vorrangig ist schließlich die Aufgabe, einen in der Topografie des Films als *terrain vague* identifizierten Raum auf seine filmische Form, Funktion und Bedeutung hin zu untersuchen. Dabei stehen neben allgemeinen Theorien zur Beziehung von Film und Raum (Bazin, Beller, Deleuze, Dünne, Gardies, Gaudin, Günzel, Lotman, Ott, Rohmer, Seguin u.a.), speziell von Film und urbanem Raum (Engell, Frahm, Nitsch, Türschmann u.a.), eigene Ausarbeitungen zur Topologie und Ästhetik des *terrain vague* zur Verfügung. Bezüglich anderer bildlicher Darstellungen ist, wie schon im Vorfeld von mir behandelt, beispielsweise auf fotografische Traditionen zu verweisen, in denen die Stadtbrache thematisch als unheimliche, einem Tatort gleichende Randzone (Eugène Atget), als extraterritorialer und extraordinärer Ort der Fremdheit (Man Ray) oder als sozialer Potentialraum der Vorstadt (Robert Doisneau) ins Bild gesetzt wird. Schließlich eine letzte methodologische Bemerkung zum Inhalt-Form-Verhältnis in der Untersuchung filmischer Darstellung urbaner Zwischenräume: So wie die inhaltliche Auseinandersetzung mit den semantischen Ebenen und der narrativen Funktion des *terrain vague* in der Literatur stets einhergeht mit formalen Fragen der spezifisch literarischen Darstellungsmöglichkeiten, so wird auch im Medium ›Film‹ das *terrain vague* im dreifachen Blick von inhaltlich bedeutungskonstituierendem Raum, formaler Raumkonstituierung und deren gegenseitiger Beziehung betrachtet. Bei der Umsetzung beziehungsweise Anwendung der drei oben genannten Darstellungsaspekte ist der ton-bildlich geschaffene Raum des *terrain vague* also sowohl jeweils thematisch zu erfassen als auch als spezifisch filmischer Zeit-Raum (Chronotopos), Erfahrungs- und Affektraum und/oder Möglichkeitsraum, den es in Form und Funktion auf seine medialen Darstellungsverfahren (Bild, Ton, *Mise-en-Scène*, Montage, filmische Narration) hin zu befragen gilt.

Während der Filmauswahl und Strukturierung ergaben sich folgende Vorüberlegungen:

(1) Ist eine historische, unter Umständen sogar chronologische Gliederung sinnvoll? Nein, denn es wäre für meine Zwecke recht schwierig, anschließend allgemeine Aussagen über *terrains vagues* zu treffen, um ihre maßgeblichen Linien bezüglich ihrer Funktionen, verschiedenen Genres und Regisseur*innen, deren Präferenzen sowie filmästhetische Charakteristika nachzuzeichnen.

(2) Wie fruchtbringend und zielführend ist wohl eine Gliederung nach Genres innerhalb des Spielfilms? Sie wäre durchaus möglich gewesen, jedoch hätte ich dann beispielsweise folgende Genre-Schablonen auflegen müssen, um auf ihrem jeweiligen Gebiet die bereits gediegene Forschungsdiskussion fruchtbar zu machen. Hätte ich die Auswahl und Analyse der ›Brachen-Filme‹ nach Genres und jeweils herausstechenden Regisseur*innen⁹⁵ klassifiziert, hätte das zentrale Filmkorpus der Untersuchung etwa so ausgesehen: Melodram: LE QUAI DES BRUMES (Marcel Carné, 1938) und TERRAIN VAGUE (Marcel Carné, 1960); Komödie: MON ONCLE (Jacques Tati, 1958) sowie *Comédie fantastique*: L'ÉCUME DES JOURS (Michel Gondry, 2013); Kriminalfilm: LE DOULOS (Jean-Pierre Melville, 1962) und SÉRIE NOIRE (Alain Corneau, 1979); *Cinéma Beur/Drame social/Drame de banlieue*: LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE (Mehdi Charef, 1985) und LA HAINE (Mathieu Kassovitz, 1995) sowie das *Cinéma du métissage*: WESH WESH, QU'EST-CE QUI SE PASSE? (Rabah Ameur-Zaïmeche, 2001) L'ESQUIVE (Abdellatif Kechiche, 2004), LA GRAINE ET LE MULET (Abdellatif Kechiche, 2007), LA JOURNÉE DE LA JUPE (Jean-Paul Lilienfeld, 2009); *Cinéma social*: LE GAMIN AU VELO (Jean-Pierre und Luc Dardenne, 2011), LA FILLE INCONNUE (Jean-Pierre und Luc Dardenne, 2016); Autorenkino: CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU (Jacques Rivette, 1974), LE PONT DU NORD (Jacques Rivette, 1981) sowie Spuren weiterer *terrains vagues* der *Nouvelle Vague*-Regisseur*innen François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer etc.).

(3) Eine dritte Möglichkeit der Gliederung, für die ich mich nach einer Zwischenbilanz schließlich entschieden habe, **ist die Auswahl nach Schnittmengen beziehungsweise nach Affinität zum *terrain vague***. Denn aus den vorherigen Kapiteln über die *friche urbaine* in der Literatur geht auch infolge des systematischen Beschreibungsmodells und dank diverser

95 Siehe hierzu das Exposé (cf. S. 5) zu meinem Dissertationsvorhaben, verfügbar auf der Website unserer Projektgruppe: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

medialer Darstellungen städtischer Brachflächen in der Fotografie, im Comic, Computerspiel und in Dokumentarfilmen hervor, welche fünf thematischen Schwerpunkte für die (Spiel-)Filmanalyse augenscheinlich und sinnvoll sind: das *terrain vague* als Spielplatz und Möglichkeitsraum, als Ort der Exklusion und des Abjekten, als Ort der (ersten/geheimen) Liebe, als Tatort und Ort des Verbrechens sowie als Ort mit Potential für Kreativität und Partizipation.

Ein weiteres Auswahlkriterium für die zu analysierenden Filme ist (neben einer eindeutig zu erkennenden narrativen Bedeutung der *terrains vagues*) ihre Exemplarizität. Aufgrund des Fehlens fremder Vorarbeiten zu meinem spezifischen Thema fällt die Entscheidung auf Untersuchungen, deren Anzahl hinter ihrer Tiefe zurücktritt. Zu den eigenen Vorarbeiten lässt sich zum Beispiel mein Exposé zählen, auf das ich in diesem Kapitel erneut verweisen werde.⁹⁶ Bei einigen Filmen meiner Auswahl sind zudem mediale Interaktionen und Querverbindungen zu literarischen Ausgangstexten und/oder Linien literarischer *terrain vague*-Darstellungen zu berücksichtigen. Bezüge zu anderen einschlägigen Filmen, zum Teil auch aus dem frankophonen Kino sowie aus anderen Kinotraditionen, sollen freilich nicht zu kurz kommen. In kontextsensitiven Analysen von repräsentativen Filmbeispielen untersuche ich nun zum einen die Modellierung des Raums im jeweiligen Film sowie Einbettung und Funktionen des *terrain vague*, zum anderen diverse filmische Verfahren (Schnitt/Montage, Kameraeinstellungen, Tonspur und den Einsatz von Musik, Beleuchtung, Farbe etc.), welche die gefilmten städtischen Brachflächen in einem besonderen Licht erscheinen lassen.

96 Siehe Jacqueline Maria Broich: »Terrains vagues. Urbane Zwischenräume im französischen Kino«, Exposé des Dissertationsprojekts an der Universität zu Köln, 25.03.2014, verfügbar auf: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

2. Das *terrain vague* als Spielplatz und Möglichkeitsraum

Wie bereits im Kapitel »Kinder und Jugendliche auf dem *terrain vague*: die Brache zwischen Freiheit und der Macht sozialer Verhältnisse«¹ beschrieben, auf das ich mich nun stütze, sind die 1950er Jahre die Zeit einer späten, radikal antikapitalistisch und revolutionär ausgerichteten Avantgardebewegung, der Situationistischen Internationalen, die (angeführt von Guy Debord) die Aufhebung der Grenzen zwischen Alltag und Kunst propagiert und künstlerische Strategien mit dem expliziten Ziel der gesellschaftlichen Veränderung entwickelt. Eine dieser Strategien, die in der Tradition der modernen *flânerie* steht, ist deren Weiterentwicklung zur *dérive*, das heißt dem absichtlichen Sich-treiben-Lassen in einer vermeintlich bekannten oder auch unbekanntem städtischen Umgebung. Als Methode einer Kritik des Urbanismus soll die *dérive* der Erforschung des urbanen Raums insofern dienen, als sie spielerisch-experimentell gewohnte Bewegungs- und Wahrnehmungsmuster durchbricht und so die Sinne für die »Psychogeografie«, das heißt die Einwirkung des geografischen Milieus auf das mentale und emotionale Erleben der Stadt, öffnet.² Einen Kontrapunkt zur sogenannten *littérature de terrain*, also einer infolge persönlicher Ortserkundungen »im Feld« entstehenden Literatur, bilden besonders die in den 1950er bis 1970er Jahren publizierten Tex-

1 Siehe Broich/Ritter, *Die Stadtbrache als »terrain vague«*, Kapitel I.2.10, S. 58–72.

2 Zu den situationistischen Konzepten der *dérive* und der *psychogéographie* siehe Guy Debord: »Théorie de la *dérive*«, in: G. D.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean-Louis Rancçon, Paris: Gallimard 2006 (Quarto), S. 251–263.

3 Zum Konzept der *littérature de terrain* und insbesondere zu ihrer Ausprägung bei den »Brachflächenforschern« Jean Rolin und Philippe Vasset siehe Dominique Viart: »Littératures de terrain: Jean Rolin et Philippe Vasset, explorateurs de terrains vagues«, in: Broich/Nitsch/Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues*, S. 113–129.

te, die dem nicht ganz präzise einzugrenzenden Bereich der Kinder- und Jugendliteratur zugerechnet werden können. Texte sowie Filme dieser Art eint nicht nur, dass sie die Lebenswelt und den Alltag von Kindern und Heranwachsenden ins Zentrum stellen, sondern auch, dass sie das *terrain vague* durchgängig – aber eben nicht nur – als ein *terrain de jeux*, als ein ›Spiel-feld‹, in Erscheinung treten lassen. Dabei kommen zwei Linien zusammen, die bereits aus dem 19. Jahrhundert bekannt sind: Einerseits ließ Balzac bereits in den 1830er Jahren Kinder auf der freien Fläche eines *terrain vague* am Stadtrand spielen, was uns seitdem nicht nur in der Literatur immer wieder begegnet; andererseits stellte Zola das *terrain vague* vielfach unter das Zeichen der Liebe und der Grenzüberschreitung. Für die Kinder- und Jugendliteratur wird hier nun ein systematischer Zusammenhang dieser Linien konstitutiv. Denn das *terrain vague* zieht sich durch diese Texte als ein Ort, an dem die Heranwachsenden eine kindliche symbolische Welt aus dem, was sie dort vorfinden, erschaffen und im Spiel eigene Regeln erfinden, sei es, um das Leben der Erwachsenen zu imitieren, oder – noch häufiger – um sich der erzieherischen Kontrolle der Erwachsenen und deren Regeln zu entziehen und sie bewusst durch verschiedene Verhaltensformen zu brechen. Das *terrain vague* bietet hierfür vielfach einen geschützten Raum für Praktiken, die zudem insofern als Übergangsriten gedeutet werden können, als die Heranwachsenden entweder kollektiv die Grenze zum Erwachsenenalter auf verschiedene Weisen überschreiten (erste erotische Erfahrungen, erster Konsum von Rauschmitteln, erste kriminelle Handlungen etc.) oder im Rahmen von Bandenstrukturen auch Initiationen in den eigenen Kreis veranstalten.

2.1 LE CHANTIER DES GOSSES (HARLEZ, 1956–58)

Eine Entdeckung zum Thema ›Spielplatz‹ ist LE CHANTIER DES GOSSES, der größtenteils auf einer innerstädtischen Baulücke im Brüsseler Zentrum spielt, deren Schicksal eng verbunden ist mit dem der Kinder, die sich dieses *terrain vague* als ihren paradiesischen Spielraum aneignen. Zwar noch nicht wirklich subkulturell, aber doch proletarisch geht es in dem 1956–58 in Belgien gedrehten Film von Jean Harlez zu, dessen Nachvertonung aus finanziellen Gründen allerdings bis 1970 auf sich warten ließ (Abb. 53). In den engen Gassen des Brüsseler Stadtteils Marolles ist der einzig wahre Zufluchtsort für die Kinder ein *terrain vague*. Eines schönen Tages kommen dort für die Kleinen zunächst undefinierbare Männer mit Hüten an, die den Ort begehen, untersuchen, Karten auseinanderfalten und das Gelände ›vermessen‹.

Für die Kinder ist das ein schlechtes Zeichen. Sie organisieren den Widerstand, genau wie Totoche und seine Freunde in der Comicgeschichte »Pour une cabane et un arbre«.



(Abb. 53)

Die brachliegende, von Bretterzäunen und Wohnhäusern umgebene, hügelige Fläche macht den jungen Nutzern, allesamt Arbeiterkinder aus der Nachbarschaft, keinerlei Vorgaben und lässt ihnen maximale Offenheit für alle möglichen Aktivitäten (vom Mummenspiel über das Steigenlassen von Drachen bis zum Hinabrutschen auf den Erdhügeln in Kartons). Sie erscheint aber nicht nur als ein utopischer Abenteuerspielplatz, sondern insbesondere auch als ein Raum der Freundschaft und der Solidarität, in dem einerseits gleichaltrige Pubertierende abseits der Kontrolle durch Erwachsene gemeinsam erste Grenzüberschreitungen vollziehen können (wie das kollektive Rauchen von Zigaretten und Trinken von Alkohol) und in dem sich andererseits auch Heranwachsende verschiedenen Alters gegenseitig unterstützen. So nämlich, wenn die Kinder des *terrain vague* gemeinsam zum Kampf gegen die eindringenden, Unheil verheißenden Landvermesser blasen.



(Abb. 54)

Mehr als einen Zwischenerfolg gegen die Eroberung der Brache durch ein luxuriöses Bauprojekt können sie jedoch nicht verbuchen. Ihre Vertreibung ist unumgänglich und führt dazu, dass die ihres Freiraums beraubten Jugendlichen gelangweilt durch die Straßen ziehen und den Erwachsenen böse Streiche spielen; und der Versuch, die neue Baustelle ebenfalls als Spielplatz zu nutzen, geht nur um ein Haar nicht tödlich aus. Die sozialistische Perspektive des Films, die sich in der Vertreibung der Kinder von der gemeinschaftlich und solidarisch genutzten Brache durch privates Immobilienkapital mehr als deutlich abzeichnet, dokumentiert zudem auch, wie weitere Innenstadtbewohner*innen, insbesondere Alte und Arme, von dieser frühen Form der Gentrifizierung aus ihrem angestammten Lebensraum verdrängt werden. Angesichts der Bedrohung eines als sozialistisch-utopisches Paradies konzipierten *terrain vague* durch die kapitalistische Modernisierung der Nachkriegsstädte bzw. angesichts eines realen Verschwindens innerstädtischer Brachflächen im Zuge dieser Entwicklungen erhält das *terrain vague*, das doch so etwas wie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft für die junge Generation verkörpert hat, zudem eine nostalgische Note.

2.2 MON ONCLE (TATI, 1958)

Unter ähnlichen Vorzeichen steht auch das *terrain vague* in Jacques Tatis Filmkomödie MON ONCLE aus dem Jahr 1958, die ebenso von einem ausgeprägten Interesse für die Veränderungen des städtischen Raums und Lebens ihrer Zeit charakterisiert ist.⁴ Im Mittelpunkt dieser Veränderungen steht – neben der Technisierung des modernen Eigenheims – ein vom Paradigma des Funktionalismus geprägter Städtebau, der, ausgehend von der 1933 entwickelten und 1943 von Le Corbusier veröffentlichten Charta von Athen, die

4 »Die französischen Leinwände wurden in den Fünfzigern von dem beherrscht, was der junge Filmkritiker François Truffaut das »cinéma du papa« nannte, ein übertrieben literarischer und – wie Truffaut meinte – lächerlicher Stil; doch die Nouvelle Vague stand vor der Tür, und zumindest drei unabhängige, gegensätzliche Auteurs – Jean Cocteau, der Dichter; Jacques Tati, der Komödiant; und Robert Bresson, der asketische Ästhet – produzierten interessante Werke. Cocteau beendete 1950 seinen ORPHÉE und ein Jahrzehnt später sein LE TESTAMENT D'ORPHÉE. Tati inszenierte und spielte in LES VACANCES DE MONSIEUR HULOT (1953) und MON ONCLE (1958). Bresson, ein sorgfältiger Handwerker, drehte LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE (1950), UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPE OU LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT (1953) und PICKPOCKET (1959).«; Monaco, *Film verstehen*, S. 327.

Trennung der verschiedenen Funktionen (hauptsächlich Wohnen, Arbeiten, Freizeit) zum Leitbild macht und die Stadtentwicklung der von Wachstum und Modernisierung geprägten Nachkriegsjahrzehnte, den in Frankreich so genannten *Trente Glorieuses* (1945–1975) maßgeblich dominiert.



(Abb. 55)

Dies ist vor allem die Zeit der bereits in der Zwischenkriegszeit begonnenen, nun aber durch die allgemeine Automobilisierung massiv beschleunigten Suburbanisierung der Industrie, nun vor allem aber auch des Wohnens, die eine zunehmende Entdichtung und Entmischung des urbanen Raums nicht nur hinsichtlich der Funktionen, sondern auch des sozioökonomischen Status nach sich zieht. Denn neben dem suburbanen Wohnen derer, die keine andere Wahl haben, gibt es auch ein suburbanes Wohnen derer, die es sich leisten können. Und im selben Zuge, wie diese homogenisierenden Tendenzen wirken, sind die alten, von traditioneller Urbanität, das heißt von der funktionalen und sozialen Mischung geprägten, komplexen und kompakten Stadtteile vom allmählichen Verschwinden bedroht. Inmitten dieses Stadtentwicklungsgeschehens steht in MON ONCLE ein von Kindern bespieltes *terrain vague*, das nicht nur wörtlich einen Schwellenort zwischen der neuen und der alten Stadt bildet (Abb. 56).



(Abb. 56)

Obzwar es auch nur ein prekärer Zwischenraum ist, der früher oder später einem neuen Stadtplanungsprojekt weichen müssen, erscheint es für den Moment seines Bestehens als zeitlos. Denn noch wird es vom umfassenden Umbau der Stadt und von der Polarisierung zwischen dem alten Zentrum und dem modernen Vorort nicht erfasst. Auf ihm liegen ausrangierte Gleise aus altindustriellen Zeiten, die von der Ruderalvegetation überwuchert werden, der Fortschritt ist gleichsam suspendiert und die Spuren der Vergangenheit sind noch nicht beseitigt. Hier geben sich die Kinder ganz den harmlosen Streichen hin, die sie den Erwachsenen spielen, und essen ohne elterliche Aufsicht nach Herzenslust fettige Süßigkeiten.



(Abb. 57)

Und auch bei Tati leuchtet dieses kindliche Paradies – wenn auch subtiler als bei Harlez – in utopi(sti)schen Farben. Denn im Spiel auf dem *terrain vague* solidarisiert sich der kleine Gérard, Neffe des von Tati gespielten Monsieur Hulot und Sohn eines sich nur im Auto fortbewegenden Plastikfabrikanten, Monsieur Arpel, dessen absurd sterile, künstliche und hochtechnisierte Villa in einem leblosen, großbürgerlichen Wohnvorort steht, mit den Kindern aus Hulots Quartier, in dem man Rad fährt und auf der Straße zwischen Bäckerei, Wochenmarkt und Bar oder im Treppenhaus der engen Stadthäuser seinen Plausch mit den Nachbar*innen hält. So unterhält das wilde, unordentliche und soziale *terrain vague* natürlich noch intime nostalgische Beziehungen zur bedrohten Lebenswelt des alten Quartiers und präsentiert sich dementsprechend zugleich als maximaler Gegenort zu der von ökonomischen Imperativen regierten Welt des Funktions- und Ordnungszwangs. In diesem Fall ist für den Kontrast die Komödie⁶ zuständig, eindrücklich repräsentiert durch Tatis *MON ONCLE*.⁷ Seine bekanntesten Filme entstanden allesamt während der *Trente Glorieuses*, also den von einer sich durch Technik und Architektur modernisierenden Lebenswelt geprägten Jahren des Aufbaus und Aufschwungs.⁸ Dass dieser Wandel jedoch auf Kosten eines traditionellen gesellschaftlichen Raums und Lebens geht, zeigen Tatis Filme in aller nostalgischen Deutlichkeit. Während in *MON ONCLE* die absurden Aus-

-
- 5 »Der kleine Gérard lebt mit seinen Eltern in einer futuristischen, vollautomatisierten Luxusvilla. Der Vater ist Kunststofffabrikant, die Mutter vor allem mit der peniblen Pflege des Haushalts beschäftigt. So verbringt Gérard seine Zeit lieber mit seinem verschrobene Onkel. Dieser lebt in einem malerischen Altstadtviertel und steht mit der Moderne, insbesondere mit den Küchengeräten auf Kriegsfuß. In den visuell ausgeklügelten, fast wortlosen Filmen von Jacques Tati steht weniger die Handlung als der menschliche Kampf mit den Objekten im Vordergrund. Seine konservative Liebe zum ›alten Frankreich‹ (›la vieille France‹) machte ihn zum Kritiker der wohlstandsversessenen Nachkriegsgesellschaft.«; Philipp Bühler et al. (Hrsg.): *Der kleine Nick. Filmheft*, München/Zürich: Wild Bunch/Diogenes 2010, S. 16.
- 6 Siehe hierzu auch das Kapitel »M. Hulot et le temps« in Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, S. 41–48, hier S. 41: »C'est un lieu commun que de constater le peu de génie du cinéma français dans le comique. Au moins trente ans.«
- 7 Siehe hierzu das Exposé (cf. S. 7) zu meinem Dissertationsvorhaben, verfügbar auf der Website unserer Projektgruppe: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20acqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].
- 8 Vgl. Michel Chion: *Jacques Tati*, Paris: Seuil 1987 (Auteurs); Lorenz Engell: »Playtime. Die Filme Jacques Tatis«, in: L. E.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK, S. 227–252 sowie Winfried Nerdinger (Hrsg.): *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München: Architekturmuseum der TU München 2004.

wüchse, insbesondere die Beschleunigung, Desozialisierung und Künstlichkeit des technisierten Lebens, sei es anhand der inneren Abläufe der Kunststofffabrik »Plastac« oder anhand der vollautomatisierten Villa des Industriellen Arpel vorgeführt werden, wird noch einmal, kurz vor ihrem drohenden Abriss, eine alte Vorstadtwelt sozialer Harmonie und unaufgeregter Muße beschworen. Und genau dazwischen befindet sich ein undefinierter, brachliegender Raum, wo Spuren stillgelegter Produktion und Zirkulation zu finden sind, wo fettige *Beignets* verkauft werden, wo weder eine putzwütige, »moderne« Hausfrau noch ein alter Straßenfeger für Sauberkeit und Ordnung sorgen und wo Lausbuben ungestraft Streiche spielen.



(Abb. 58)

Zusammenfassend folgen nun Skizze und Gegenüberstellung zweier Räume, die von Tati unterschiedlicher nicht hätten angelegt werden können, wobei meine Ausführungen sich an die⁹ von Wolfram Nitsch anlehnen: Auf der einen Seite betrachten wir die Villa Arpel als hyperbolisch zugespitzten *Non-lieu*¹⁰, als filmischen Schauplatz Tatis¹¹, der zwar noch kein Transitraum ist, jedoch als abstrakte Zone der Hypermoderne gelten darf, welche die globale Zivilisation nur noch dezent spiegelt; weder Erfahrungen noch lebendige Erinnerungen manifestieren sich in dieser toten Zone, einer Wüste, trotz ur-

- 9 Wolfram Nitsch: »Vom Kreisverkehr zum Karussell. Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati«, in: *Romanische Studien* 3, 2016, S. 301–317.
- 10 Vgl. hierzu Matei Chihaiia: »Nicht-Orte«, in: *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 188–195.
- 11 »Meistens jedoch hat er sie am Set eigens erbauen lassen, jeweils beraten von dem Theatermaler und Architekten Jacques Lagrange.«; Nitsch, »Vom Kreisverkehr zum Karussell«, S. 306.

sprünglich angedachter Hyperfunktionalität; es ist ein Gegenpol mit glatten Oberflächen, die keinen Halt bieten, in klinisch reinem Ambiente und von räumlich hohem Abstraktionsgrad aufgrund der Verweigerung jeglicher Lokalisationsindikatoren, folglich als monotoner Bereich, der nicht zu verorten ist; monochrom, fast farblos beziehungsweise in dominant kaltem Grau-Blau¹² (Abb. 55); dazu homogen, profillos sowie seriell und somit die Orientierung erschwerend; unübersichtlich ungeachtet der architektonischen Transparenz (durch Glasfronten); Non-Konformes (wie Hulot) überwachend, stigmatisierend und exkludierend; eher eckig und geradlinig (abgesehen von den beiden runden Fenstern); leise und vermeintlich vereinfachend, jedoch entfremdet, vereinsamt und mechanisiert; »Ob ein Nicht-Ort als solcher erlebt wird, hängt nicht zuletzt, mit Michel de Certeau gesprochen, von den subjektiven »Raumpraktiken« seines Benutzers ab«¹³, so Nitsch.

Der pedantische Filmemacher und Komiker Tati, mit Spitznamen »Tatillon«, verwandelt seine *Non-lieux* filmisch sowohl auf der Ebene der Handlung als auch auf der der Inszenierung, indem er diesem hypermodernen Paris ein bezeichnendes Altstadtflair¹⁴ entgegensetzt: Das *terrain vague* in MON ONCLE inmitten pittoresker Pariser Vorstadtarchitektur ist ein direkter persönlicher Gegenort zur automatisierten Villa Arpel; es grenzt unmittelbar an Hulots verwinkelte, enge Behausung an und repräsentiert insgesamt einen anthropologischen Ort kraft markanter kultureller Identitätsstiftung, wobei sich zumindest das Häuschen Hulots auf einem Pariser Stadtplan genau verorten lässt, per Straßenschild und Hausnummer (siehe Abb. 58); die angrenzende, in der Terminologie Schlögels durch die Anwesenheit der Kinder »erhitzte« Brachfläche fungiert hierbei als schöpferischer Möglichkeitsraum und Areal kreativer Spieltätigkeit; es ist eine bunte Welt mit viel Rundem (heiße Töpfe, alte Autoreifen auf Abb. 56), Zirkulärem, Zyklischem, aber auch viel Krümmem und Gekrümmtem, Schiefem, Lautem und Lebendigem und sogar Anrühigem.¹⁵

12 Vgl. Karl Schlögel: »Heiße Orte, kalte Orte«, in: *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Hanser 2003, S. 292–303; Nicht-Orte können als kalte oder heiße Orte erscheinen je nach Frequenz, Beleuchtung und energetischer Aufladung durch die Benutzer*innen, hier S. 296.

13 Nitsch, »Vom Kreisverkehr zum Karussell«, S. 304. Vgl. außerdem Michel de Certeau: »Pratiques d'espace«, in: *L'invention du quotidien 1: Arts de faire* (1980), Paris: Gallimard 1990 (Folio Essais), S. 137–191.

14 Vgl. Nitsch, »Vom Kreisverkehr zum Karussell«, S. 317.

15 Vgl. ebd., S. 313 f.

MON ONCLE, mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet, markiert den Höhepunkt des Filmschaffens von Jacques Tati. Bei seiner Herstellung genoß er jede erdenkliche künstlerische Freiheit und konnte erstmals aufwendige Studiobauten verwenden. Vor allem die Villa der Arpels ist ein bonbonfarben gehaltenes Abbild protziger und geschmackloser Architektur und mit modernsten technischen Errungenschaften wie z. B. einem automatischen Steakwender ausgestattet. Die künstlerische Gestaltung wird bestimmt von einer märchenhaften Schwarzweiß-Malerei und gelegentlich trivialer Deutlichkeit; dies gilt für die Verwendung der Farbe und die Personendarstellung ebenso wie für den Einsatz von Musik – die immergleiche Musette-Musik¹⁶ begleitet Hulot – und Geräuschen, die häufig wichtigere Akzente setzen als der äußerst reduzierte Dialog – Hulot bleibt im ganzen Film praktisch stumm.¹⁷

Dramaturgisch gilt der Film bereits in der zeitgenössischen Kritik als problematisch, da man einige Sequenzen uneingeschränkt bewundern und andere fast erleiden müsse, da sie lästig repetitiv seien.

Tati verlangt [vom] Zuschauer mit seiner ruhig beobachtenden Kamera und der nichthierarchischen Erzählweise stellenweise viel Geduld. Sie wird allerdings belohnt durch poetische Miniaturen und Slapstick-Einlagen. [...] Auch MON ONCLE, seine Kritik der Moderne, zeugt von Tatis Liebe zur menschlichen Unvollkommenheit, zum Kind im Menschen und zur Kreatürlichkeit des Lebens, am deutlichsten wohl in den liebevoll inszenierten Szenen mit den herumstreuenden Straßenkötern, die in ihrer unangepaßten Lebendigkeit hulothafte Züge haben.¹⁸

Gewissermaßen als chronische Kompensationsheterotopie lässt sich das *terrain vague* in MON ONCLE nicht in sein urbanes Bezugssystem einordnen, und auch der thematischen hyperbolischen Antithetik von alter und moderner Welt scheint es in seiner ganz eigenen Zeitlichkeit entrückt zu sein. Dieser Raum *sui generis* ist schließlich der einzige, der in seiner Leere und Offenheit fähig ist, zu fassen, was in den beiden anderen Welten nicht so recht Platz haben will, allem voran den kleinen Gérard Arpel, der zu lebendig und frei ist für sein aseptisches, robotisiertes Elternhaus, aber zu jung geboren,

16 Die *Valse Musette* ist ein Walzer im ¾-Takt mit Triolen, ein französischer Volkstanz, der hauptsächlich von einem Musette-Akkordeon mit breitem, schwebendem Klang gespielt wird. Oft kommen Gitarre, Bass, Klavier, Schlagzeug und Gesang hinzu. Richard Galliano entwickelt später seinen eigenen Stil (*New Musette/Musette Neuve*), bei dem traditionelle Musette-Elemente mit Jazz-Elementen kombiniert werden. Diesen Hinweis verdanke ich Roman Wasserfuhr.

17 Peter Christian Lang: »Mon oncle«, in: *Metzler Film Lexikon*, hrsg. v. Michael Töteberg, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 431–432.

18 Ebd., S. 432.

um noch zur Welt seines Onkels Hulot zu gehören. Von der Brache als Prisma blicken wir also auf das Vergehen und Werden des urbanen Raums und auf sein Verhältnis zur Gesellschaft. Medium für diesen Blick ist natürlich der Spaziergänger und Fahrradfahrer Hulot, der als Held des Films, zumindest Lotmans Raumsemantik zufolge, der einzige Grenzgänger ist, während die Arpels und ihresgleichen ihre Welt der Nicht-Orte niemals verlassen und Gérards Ausflüge in das Viertel seines Onkels nur von kurzer Dauer sind. In dieser Darstellung als Chronotopos erhält das *terrain vague* in MON ONCLE schließlich die Form eines Raums der Heterochronie, die je nach Perspektive folgende Aspekte umfasst: Hulot aktualisiert die Brache in ihrer ästhetischen Dimension als Schwellenort, wenn auch ohne Epiphanie-Moment, so doch mit einer Sakralität verbunden, die sie als prekäres Paradies den Entmenschlichungstendenzen der Moderne enthebt. Und auch Gérard findet in der Brache den paradiesisch-utopischen Schutzraum für eine noch glücklich zu verlebende Kindheit, geschützt vor der zu Hause drohenden Automatisierung und Objektpholie; die Brache zeigt sich hier als ein Raum, der Gérards Lebenszeit insofern entspricht, als er durchweg geprägt ist von offenen, noch zu aktualisierenden Möglichkeiten.

Zum anderen lässt sich der Prozess der Suburbanisierung beobachten, in deren Zuge beispielsweise Tati in MON ONCLE das Streiche-Spielen und ›So-tun-als-ob‹ der Kinder im unbestimmten Zwischenraum nahe den alten Innenstadtquartieren und Abrisshäusern, die den neuen, funktional getrennten Vorstadtbereichen gegenüberstehen, wirkungsvoll in Szene setzt. Das *terrain vague* wirkt hier wie eine Oase oder ein bedrohtes Paradies, in dem folgende Tendenzen zusammenlaufen: der Verlust innerstädtischer Urbanität, die Verdrängungsprozesse durch die Stadtentwicklung sowie Modernisierung und Gentrifizierung des Zentrums. Und wenn wir zurückschauen auf Abb. 58, so erkennen wir ein Augenzwinkern von Tati, der die Kinder auf der dem *terrain vague* zugewandten Seite der Holzpalisade mit Kreide »Toche Poche« schreiben lässt.

2.3 LE PETIT NICOLAS (TIRARD, 2009)

Es gibt aber auch die hierzulande ungleich bekannteren, von René Goscinny geschriebenen und von Jean-Jacques Sempé illustrierten Geschichten vom Petit Nicolas, die gesammelt als Kinderbücher zwischen 1959 und 1964 (und posthum zwischen 2004 und 2009) erschienen sind.¹⁹ Sie bilden insofern

19 »Nous sommes le 29 mars 1959 et ce jour-là paraît dans *Sud Ouest Dimanche* la toute première histoire du Petit Nicolas. L'enfance est mise en mots par Goscin-

den Gegenpol zu *Totoche*, als die Brache von Goscinny nicht zum Boden für soziale Fragen und politische Vorstellungen gemacht wird und der kleine Nick (wie er bekanntermaßen im Deutschen heißt) und seine Freund*innen auch keine Arbeiterkinder aus Belleville, sondern die Nachkömmlinge recht bürgerlicher Elternhäuser sind. Doch deshalb sind sie nicht weniger rabaukenhaft; und auch ihre Faszination für das *terrain vague* der Nachbarschaft, das ihr absoluter Lieblingsort ist, wird dadurch nicht geschmälert. Tatsächlich beginnen nicht wenige Geschichten mit Nicolas' enthusiastischer Einführung dieses besonderen Ortes in dieser oder ganz ähnlicher Weise: »Je ne sais pas si je vous ai déjà parlé de mes copains, mais je sais que je vous ai parlé du terrain vague. Il est terrible.« (»Ich weiß nicht, ob ich euch schon von meinen Freund*innen erzählt habe, aber ich weiß, dass ich euch vom *terrain vague* erzählt habe. Es ist toll.«)²⁰ Und auch wenn Nicolas sich sicher ist, dass wir diesen Ort schon kennen, lässt er es sich nie nehmen, ihn noch einmal zu beschreiben: Dort liegen alte Konservenbüchsen, dort streunen Katzen, da gibt es alte Matratzen, Kisten und Flaschen, vor allem aber »une auto qui n'a plus de roues mais qui est encore très chouette et elle nous sert d'avion, vroom, ou d'autobus, ding ding« (»ein altes Auto, das keine Räder mehr hat, das aber noch sehr schön ist, und es dient uns als Flugzeug, brumm brumm, oder als Bus, klingeling«), als Hommage an die Fotografie von Doisneau (Abb. 59).²¹ Die durch den Verlust ihrer ursprünglichen Nut-

ny et en couleurs (même quand les dessins sont en noir et blanc, le ciel est bleu, à l'image des yeux de Marie-Edwige!) par Sempé. [...] Quelques mois plus tard, en octobre 1959, *Le Petit Nicolas* fait une entrée remarquée dans un nouveau journal pour la jeunesse: le légendaire magazine *Pilote*. En 1961, *Le Petit Nicolas* paraît en livre. Goscinny et Sempé font un passage remarqué dans une émission de télévision LECTURES POUR TOUS. Ils crèvent l'écran et font rire les téléspectateurs. Cinq ouvrages paraissent et *Le Petit Nicolas* devient progressivement une référence de la littérature jeunesse. En 2004, [...] Anne Goscinny exhume des archives de son père une centaine d'histoires inédites qu'elle publiera en deux volumes. [...]: best-seller international, [...] traduit dans plus de trente langues. En 2009, sort en salle le premier film *LE PETIT NICOLAS* de Laurent Tirard qui remporte un immense succès avec 5,7 millions d'entrées. [...] Pour son second film, le *Petit Nicolas* quitte l'école et ses copains. Changement de décor, Beau-rivage et sa plage sont le nouveau terrain de jeux de Nicolas qui se fait un tas de chouettes nouveaux amis.«; Floriane Ricard et al. (Hrsg.): *René Goscinny & Jean-Jacques Sempé: Les vacances du Petit Nicolas. Huit histoires qui ont inspiré le film*, Paris: IMAV 2014, S. 8 f.

20 René Goscinny/Jean-Jacques Sempé: *Les récrés du Petit Nicolas* (1961), Paris: Gallimard 1994, S. 66. Siehe ebenso Goscinny/Sempé: *Le petit Nicolas et les copains* (1963), Paris: Denoël, S. 28 u. 101.

21 Goscinny/Sempé: *Le petit Nicolas et les copains*, S. 101.

zung und Form ambig gewordenen Objekte, welche die Kinder auf dem *terrain vague* – wie Sokrates das Strandgut am Meer – finden, können im Spiel imaginativ zu allem Möglichen verwandelt werden. Dann stört es auch nicht, wenn der Wurfhammer für den Leichtathletikwettbewerb nur aus einem Stein und einem alten Eisendraht besteht – »On fait semblant, quoi!« (»Wir tun halt so als ob!«).²² Und so wird in einer anderen Geschichte nicht nur das Autowrack zum elterlichen Pkw, mit dem man in den Campingurlaub fährt und dabei alle Verhaltensweisen der Erwachsenen imitiert, sondern auch das *terrain vague* selbst, auf dem keine vorgeschriebene Nutzung und keine festgelegte Bedeutung den freien Lauf der Fantasie begrenzen, kurzerhand zum Campingplatz mit Fluss, wodurch es die Ferne und Fremde eines unerreichbaren Ferien- und Sehnsuchtsorts – wie das Meer bei Pierre Reverdy – in die eigene urbane Nachbarschaft holt.



(Abb. 59)

Im Film *LE PETIT NICOLAS* (2009) von Laurent Tirard führt Nicolas das ruhige und idyllische Leben eines kleinen Jungen. Er ist ein Junge wie jeder andere. Seine Eltern lieben ihn sehr, er und seine Bande ganz außergewöhnlicher Freunde haben viel Spaß miteinander und machen allerlei Unsinn, bis zu dem Tag, an dem er glaubt, verstanden zu haben, seine Mutter sei schwanger. Nicolas kann sich die Situation jetzt schon vorstellen: Sein kleiner Bruder wird seinen Platz einnehmen, und seine Eltern werden sich nicht mehr um ihn kümmern. Daher hat Nicolas den Plan, seinen kleinen Bruder, sobald dieser denn das Licht der Welt erblickt hat, von einem »Gangster-Mechaniker« abholen zu lassen, der jedoch 500 Francs für den Deal verlangt. Diese müssen Nicolas und seine Bande erst einmal verdienen beziehungsweise einnehmen.

22 Ebd., S. 29.



(Abb. 60)

Nach der Lektüre eines Astérix-Comics haben sie folgende Idee, die sie gleichaltrigen Nicht-Banden-Mitgliedern sogleich kundtun: »Hé, les gars, ça vous intéresse de devenir invincibles?« – »De quoi tu parles?« – »Venez au terrain vague! Et vous allez comprendre!« – »Ouais, et alors?« – »Alors, nous, on a trouvé la formule de la potion magique! Bois ça et tu deviens fort comme tout!«²³



(Abb. 61)

Mit einem Trick, der filmästhetisch durch den Wechsel zwischen delativer und superlativer Kameraperspektive (*contre-plongée* und *plongée*) illustriert wird, gelingt es ihnen, ihre ›Gegner‹ vom Zaubertrank zu überzeugen, so dass sie diesen aufgrund der hohen Nachfrage kreativ nachbrauen müssen.



(Abb. 62)

So verdienen sie auf dem *terrain vague* spielend leicht die Summe, die Nicolas dringend benötigt, um den kleinen Bruder ›aus dem Weg zu räumen‹.



(Abb. 63)

Mittels einer Totalen (und einer *voix hors champ*) erhalten die Betrachter*innen am Ende der Filmsequenz einen Überblick über die städtische Brachfläche (und das urbane System, in das sie eingebettet ist, im Hintergrund), weil sie vor einem wütenden Vater davonlaufen müssen, dessen Sohn seit dem Zaubertrankgenuss an akutem Ausschlag leidet, wobei sie nicht einmal mehr genügend Zeit hatten, das eingenommene Geld einzupacken.



(Abb. 64)

Mit Blick auf den filmhistorischen Hintergrund führt Bühler an:

In Frankreich gibt es [...] eine besondere Tradition, den Schulalltag aus Kindersicht zu präsentieren. Ohne direkten Verweis nimmt *LE PETIT NICOLAS* Bezug auf einige solcher filmgeschichtlicher Vorläufer. Als Grund für den warmherzigen, oft auch nostalgischen Blick dieser Filme nennt Regisseur Laurent Tirard die einheitliche Organisation des Schulsystems, die den verschiedenen Generationen über Jahrzehnte einen ähnlichen Erfahrungsschatz bescherte.²⁴

Für seine eigene Filmversion, so Tirard, sei er von folgenden Klassikern beeinflusst worden: *MON ONCLE*, *LES QUATRE CENTS COUPS*²⁵, *LA GUERRE DES BOUTONS*²⁶, *AU REVOIR LES ENFANTS*²⁷ und *LES CHORISTES*.²⁸

²⁴ Bühler, *Der kleine Nick. Filmheft*, S. 16.

²⁵ Vgl. *LES QUATRE CENTS COUPS*, François Truffaut, Frankreich 1959; »Held des autobiographisch gefärbten Erstlingsfilms von François Truffaut ist der 14jährige Antoine Doinel, der bei seiner lieblosen Mutter in ärmllicher Umgebung aufwächst. In der Schule wird er regelmäßig geschlagen und in die Ecke gestellt. Als er die Schreibmaschine des Stiefvaters stiehlt, um sie im Leihhaus zu Geld zu machen, landet er in einem Heim für schwer erziehbare Jugendliche, aus dem er aber flieht. Die letzte Einstellung zeigt ihn am Meer, von dem er immer geträumt hat. Gefeierte für seine realistische Genauigkeit und stilistische Brillanz, wurde der Film zu einem frühen Meilenstein der französischen Nouvelle Vague [...].«, ebd.

²⁶ Vgl. *LA GUERRE DES BOUTONS*, Yves Robert, Frankreich 1962; »Zwischen den Jungenbanden der Dörfer Longueverne und Velrans herrscht blanker Krieg. Um den gefangenen Gegner zu entehren, werden ihm sämtliche Knöpfe abgeschnitten. Weil dies zuhause Ärger gibt, treten die Jungen bald nackt gegeneinander an. So eskaliert der Konflikt immer weiter, doch am Ende siegt in dem lebenswerten Kinderfilmklassiker immer der Humor. Als Vorlage diente ein Roman des Antimilitaristen Louis Pergaud aus dem Jahr 1912. Mit viel Witz und Einfüh-

Wenn man, wie Laurent Tirard, Molière bereits filmisch gezähmt hat, kann man immer noch Ambitionen haben, sich mit Sempé und Goscinny anzulegen: Tirard stellt sich jener Herausforderung, den kleinen Nick, den Star aller Schulhöfe, zum Leben zu erwecken. Wie sein roter Pullover, sein weißes Hemd und seine blaue Hose vermuten lassen, fehlt in der akribischen Nachbildung der damaligen Zeit des jungen Helden nicht ein einziger Gamaschenknopf. Diese Liebe zum Detail verleiht der Geschichte ein reales Fluidum, ohne ihr eine unwirkliche Atmosphäre zu verwehren. Weil nämlich alle Protagonist*innen in einem Postkarten-Frankreich umherschippern, in einem Urlaubsalbum voller peppiger Farben, wirkt das *terrain vague*, auf dem Nicolas, Rufus, Clotaire, Agnan und Alceste operieren und wirken, derart angenehm der Wirklichkeit entrückt, aller Sorgen ent- sowie als Schatz gehoben. Dies ist (laut Formerod in *Ouest-France*) die bewusste Entscheidung eines Regisseurs, der eher dazu neigt, mit Goscinny's heiteren Dialogen zu spielen, als Sempé's poetische Welt zu würdigen.²⁹

Dieser charmante Held scheint die Epochen zu überdauern, ohne zu altern. Seit dem 29. März 1959, dem Erscheinungsdatum der ersten Geschich-

lungsvermögen nimmt der Film die Dummheit der Erwachsenen aufs Korn und übt auch an der 1962 noch immer üblichen Prügeleroziehung deutlich Kritik.«, ebd., S. 17.

- 27 Vgl. *AU REVOIR LES ENFANTS*, Louis Malle, Frankreich/Deutschland/Italien 1987; »Winter 1943 im besetzten Frankreich: Der 12jährige Julien verbringt eine wunderbare Zeit in einem katholischen Internat auf dem Land. Auf dem Schulhof liefern sich die verwöhnten Bürgerkinder Schneeballschlächten und Wettkämpfe im Stelzenlaufen. Der stille Mitschüler Jean Bonnet scheint an solchen Vergnügungen kein Interesse zu haben. Als der neugierige Julien herausfindet, dass Jean Jude ist und von den katholischen Priestern versteckt wird, ist es bereits zu spät: Jean wird von den Deutschen abgeholt und deportiert. In seinem Spätwerk verarbeitete Louis Malle eine schmerzhafteste Erinnerung an die eigene Jugend. Sein vielfach ausgezeichnete Film verknüpft nostalgische Bilder einer unschuldigen Kindheit mit der Kritik an der französischen Kollaboration bei der Judenvernichtung.«, ebd.
- 28 Vgl. *LES CHORISTES*, Christophe Barratier, Frankreich/Schweiz/Deutschland 2004; »Eine Anstalt für schwer erziehbare Jungen im Jahr 1949: Der neue Aufseher Clément Mathieu setzt gegen den Willen des strengen Heimleiters auf neue Methoden der Erziehung. Unter großem persönlichen Einsatz bringt er die aufmüpfigen Schüler zum Chorsingen. Der Mut machende Appell an das musische Talent gibt vielen Rabauken eine neue Richtung im Leben, einer wird sogar Dirigent. Mit einer typisch französischen Mischung aus hartem Realismus und nostalgischer Verklärung wurde der Film zu einem großen Erfolg. Allein in Frankreich sahen ihn etwas 8,5 Millionen Zuschauer.«, ebd.
- 29 Vgl. ebd., S. 20.

te von *Le Petit Nicolas* in *Sud Ouest Dimanche*, trägt er kurze Hosen, spielt Murmeln mit seiner Jungenbande und schreibt verbotenerweise im Klassenzimmer auf sein Pult. Doch auch über 60 Jahre nach seinem ersten Auftritt in der Sonntagszeitung begeistert er noch immer Groß und Klein, und zwar weit über die Grenzen Frankreichs hinaus: Aber was ist das Geheimnis dieser Figur?

Sûrement son caractère intemporel. Ses créateurs [...] ne lui ont pas donné d'âge précis. Leur héros aurait 7, 8 ou 10 ans. Il vivrait avec ses parents dans une grande ville, peut-être en banlieue parisienne dans les années 50. Mais finalement, ce n'est pas si important car le monde de Nicolas, c'est d'abord celui de l'enfance. Un univers paisible, où l'on s'amuse à jouer aux cow-boys et aux Indiens dans un terrain vague, où l'on montre fièrement aux copains sa dernière collection de timbres... Et surtout, où l'on adore se bagarrer sans méchanceté. À sa hauteur, Nicolas regarde aussi le monde des adultes, incarné à l'école par la maîtresse, le directeur ou encore le surveillant, »le bouillon« comme l'appellent les écoliers. Avec lui, il ne faut pas rigoler, sinon on risque d'aller »au piquet« ou pire, en retenue. À la maison aussi, et chez les copains, les adultes sont toujours là pour fixer des règles et finalement constater, avec impuissance, qu'elles ne sont pas respectées!³⁰

Es ist offensichtlich, dass das *terrain vague* in unseren Beispielen ein Spiel- und Möglichkeitsraum ist. Diesen Begriff prägt und verwendet Donald Winnicott, der in Bezug auf das kindliche Spiel³¹ von »Räumen« spricht, die Objekte eröffnen, die in ihrer Bedeutung nicht ganz festgelegt sind, sodass das Kind sie in kreativer Sinnggebung mit eigener Bedeutung besetzen und sich dadurch selbst über die Umwelt als eigenständiges, aktiv gestaltendes Subjekt erfahren kann.³²

30 Laure Wallois: »Le Petit Nicolas fête ses 60 ans!«, in: *Revue de la Presse (Littérature Jeunesse)*, 5/2019, Bremen: Schünemann 2019, S. 9.

31 Mit kindlichem Spiel ist in der Terminologie Roger Caillois' nicht etwa die »compétition (agôn)« gemeint. Vgl. hierzu die Übersicht »Répartition des jeux« in Roger Caillois: *Les jeux et les hommes* (1958/1967), Paris: Gallimard 2018, S. 92.

32 Vgl. Donald Winnicott: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985 (engl. Original: *Playing and Reality*, London: Tavistock 1971). Eine derartige kreative Nutzung ist selbstverständlich beim US-amerikanischen Philosophen, Psychologen und Pädagogen John Dewey sowie unabhängig davon bei der italienischen Ärztin, Reformpädagogin und Philosophin Maria Montessori schon angelegt: Während Ersterer nicht nur in seinem Werk *Democracy and Education* proklamiert, dass eine demokratische Erziehung maßgeblich zu einem sinnerfüllten, zur Mündigkeit hinführenden, selbstbestimmten Wirken beitrage, das vor allem junge Menschen beständig humanisiere, indem er davon ausgeht,

Folgend auf diese Auseinandersetzung im Kino, die das *terrain vague* zu einem Ort zwischen der utopischen Freiheit des kindlichen Spiels und der nun zu fokussierenden Macht sozialer Verhältnisse machte, mithilfe dessen die gesellschaftspolitischen Probleme der Zeit mikroskopisch sichtbar gemacht werden, bleibt es ebenso ein wiederkehrender Topos in Kinder- und Jugendliteratur verschiedener Ausprägung.

Räume der Kindheit können überall sein. Dabei gibt es sie im engeren Sinne genausowenig wie Räume der Adoleszenz. Mit dem Älterwerden eines Menschen wandeln sich die subjektiven Lebenssituationen, und mit ihnen das Verhältnis zu Umgebungen. Sie lassen ein und denselben Raum in der Abhängigkeit von Perspektiven, sozialen Rollen und gesellschaftlichen Zuschreibungen von Normen ›richtigen‹ Verhaltens mal als diesen und mal als jenen erscheinen. [...] Es gibt aber nicht nur *tatsächlich* Anwesende, sondern auch politische und pädagogische Programme, die von Hinterbühnen her auf verdeckte und versteckte Weise steuern, Räume überwachen sowie strukturieren und den Staat samt seiner Werte und Normen repräsentieren. Aber im subjektiven Erleben werden all diese mit anderen geteilten Räumen doch zu höchst persönlichen Welten. [...] [N]icht zuletzt der Raum selbst [wird] denkwürdig, als etwas am eigenen Leib Erlebbares. Aber es ist nie der Raum *an sich*, der das Leben und Erleben tangiert und das Befinden stimmt, sondern die RaumZeit des So-Seins in Situationen.³³

Ähnlich wie Jürgen Hasse und Verena Schreiber in ihrer Einleitung zu den *Räumen der Kindheit* formulieren, äußert sich auch Egbert Daum, der das *terrain vague* als ›Niemandland‹ bezeichnet, auf dem Kinder sich im freien Spiel tummeln:

dass der eigene Wille zum Sich-Ausleben und Lernen in jedem Menschen vorhanden sei und nur gefördert werden müsse, ferner dass alles – auch jegliches Lernen – auf Erfahrungen im Sinne eines entdeckenden Experimentierens (›learning by doing‹) aufbaue und somit fremdgesteuerte Aktivitäten stets freudlos, ineffizient und kontraproduktiv blieben, vertritt die von Dewey teils kritisierte Maria Montessori die These, dass die Individualität des Menschen im Mittelpunkt stehen müsse, die sich am Eigenwert, den Bedürfnissen und Begabungen des Einzelnen orientiere, damit die intrinsische Motivation und die natürliche Freude erhalten blieben, die den Menschen mit allen Sinnen zu einer ausgeglichenen und selbstständigen Persönlichkeit reifen ließen; siehe John Dewey (1916): *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, New York: Macmillan 2016 und Maria Montessori: *Il Metodo della Pedagogia Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini*, Città di Castello: S. Lapi 1909.

33 Jürgen Hasse/Verena Schreiber: ›Einleitung‹, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 9–14, hier S. 9 f.

Anzutreffen ist eine erstaunliche Leichtigkeit des Handelns und Seins der Kinder, die an die eigene Kindheit erinnert und zu exotischer beziehungsweise romantischer Verklärung förmlich einlädt. Doch soll [...] kein arkadisches Idyll – etwa als sozialräumliches Gegenstück zu urbaner ›Hektik‹, ›Zerrissenheit‹ und ›Entfremdung‹ – entworfen werden. Vielmehr stellt sich die Frage, was diese hybridartigen, keiner Nutzung eindeutig zuzuordnenden Räume so bedeutsam für Kinder macht und worin ihre besondere Qualität hinsichtlich kindlicher Entwicklungs- und Sozialisationsprozesse liegt.³⁴

Das *terrain vague* animiert Kinder folglich zur freien Entfaltung, zum Erfinden eigener Regeln und zum Imitieren von Erwachsenen, wobei sie sich stets aktiv handelnd mit ihrer Umwelt auseinandersetzen, sich Realitäten aneignen, sie verarbeiten und konstruktiv verändern.³⁵ Ferner weist Daum darauf hin, dass der Trend jedoch bekanntermaßen in eine andere Richtung laufe: »Kindheit und Jugend sind durch Reduzierung von Eigentätigkeit, durch Zunahme der Erfahrung aus zweiter Hand sowie durch wenig spontanes, von Erwachsenen kontrolliertes Handeln gekennzeichnet.«³⁶ Daher dürfe das immense Potenzial dieser wertvollen innerstädtischen Biotope zur Bewältigung diverser Herausforderungen des Lebens nicht vernachlässigt werden.³⁷ Ulrich Gebhard zufolge tut die städtische Brachfläche ihren jungen Nutzer*innen rundum gut und stellt schon längst nicht mehr ausschließlich Marginalisiertes, Andersartiges dar.³⁸

Mit dem schnellen industrialisierungsbedingten Wachstum der Städte kamen die Spielplätze in den öffentlichen Raum. In der uns heute bekannten Form gibt es sie seit den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts.³⁹ Zum städtebaulichen Standard wurden sie rund 100 Jahre später. Schon die prekäre Lebensqualität im Moloch der Metropolen erzwang ihre Anlage geradezu. Ihr vorderstes Ziel war damals aber nicht die kreative und freie Entwicklung der Persönlichkeit. Unzureichende Hygiene, schlechte und viel zu kleine Wohnungen, Enge, Gestank, Lärm und andere Mängelsituationen städtischen Wohnens verlangten nach einem Ausgleich.⁴⁰

34 Egbert Daum: »Niemandland«, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 253–258, hier S. 254.

35 Vgl. ebd., S. 255.

36 Ebd., S. 256.

37 Vgl. ebd., S. 257.

38 Vgl. Ulrich Gebhard: *Kind und Natur*, Wiesbaden: Springer 2013, S. 112 ff.

39 Vorläufer heutiger Spielplätze existierten in der Welt der Aristokratie bereits seit dem 13. Jahrhundert.

40 Jürgen Hasse: »Spielplatz«, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 315–321, hier S. 315.

Während Spielplätze im Sinne der Bauordnungen ausreichend Raum für Bewegungs-, Sport- und Laufspiele (Reck, Brücke, Turm etc.), für Geräte (Schaukel, Rutsche, Wippe, Klettergerüst etc.), für Kommunikation in Ruhe (Wichtelhäuschen, Sitzecke etc.) sowie für Matschspiele (Sandkasten, fließendes Wasser etc.) bereithalten sollten, belebe dies ebensowenig die Kreativität wie der private, durch das elterliche Auge kontrollierte und ins Smart-home integrierte Garten, so Jürgen Hasse.⁴¹ Der normative, monetäre und programmatische Regulierungswahn der Spielplätze, der kommunalen Platzordnungen⁴² sowie der Eltern unterläuft als (meta-)ludischer Spielverderber eher das Spielen im eigentlichen Sinne: »vor allem *ein freies Handeln*. [...] Das Kind und das Tier spielen, weil sie Vergnügen daran haben, und darin eben liegt ihre Freiheit.«⁴³ Hasse gibt Folgendes zu bedenken:

Viele Spiele dienen außerdem der zivilisatorischen Einübung sozial erwünschten Verhaltens, also nicht dem Spaß und auch nicht der Bildung. [...] In vorderster Reihe bester »Spielplätze«, die eigentlich keine sind, stehen somit Brache, Ödland, Baustelle – und noch die rückseitige Kehrriechtecke des Supermarktes, wo das Leergut steht und ab und zu eine Ratte vorüberhuscht. [...] [Es] wird nur vorgetauscht, dass Spielplätze persönlichkeitsgestaltende Spielräume bieten; sie werden dann allzu leicht zu Orten der Ruhigstellung von Kindern im Modus der Bewegung. [...] Alternative Räume abenteuerlicher Spiellust gibt es in vielen Städten – oft genug bekämpft [...] sind sie doch ein Stachel im Fleisch der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer hyperadretten Ordnungshygiene.⁴⁴

Das *terrain vague* als Spielplatz und Möglichkeitsraum im Film ist eine »autopoetische Subwelt«, eine »Ausgleichs- und Begegnungswelt« für die Subjekte, die »sich dem Trubel der [Stadt] zwar entziehen, aber dennoch eine Dosis frische Luft in kindlich-[quirlicher] Lebendigkeit schöpfen wollen. *Spielplätze für Kinder sind auch Schauplätze im gelebten Kosmos der Stadt.*«⁴⁵ Die bereits zitierte Antwort von Gilles Deleuze (»Du possible, sinon

41 Vgl. ebd., S. 316 f.

42 »Platzordnungen« definieren schließlich die Zeit des »freien« Spiels, und dies in zweidimensionaler Hinsicht. Zum einen über die tageszeitlich erlaubten Nutzungskorridore (im Allgemeinen von morgens 7 bis abends 20 Uhr). Zum anderen über biografische Zeitfenster: Spielplätze sind (je nach Ausstattung und Programm) für Lebensabschnitte von Kindheit und Jugend reserviert (bis zur Erreichung des 12., 14. oder 16. Lebensjahres). Erwachsene ohne Kinder gelten hier schnell als sozial auffällig, wenn nicht sogar verdächtig.«; ebd., S. 318.

43 Johan Huizinga: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1956 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie), Bd. 21, S. 15.

44 Hasse, »Spielplatz«, S. 317 ff.

45 Ebd., S. 321.

j'étouffe.«⁴⁶) auf die Frage nach dem Möglichen, dem Unbegrenzten, dem Virtuellen unterstreicht an dieser Stelle erneut, dass die wirklichste aller potentiellen Welten diejenige sein müsse, die kraft ihrer Offenheit die meisten Optionen gewähre, wobei Aktuelles und Virtuelles sich in den gefilmten Spiel- und Möglichkeitsraumszenen ebenso bedingen wie Sichtbares und Sagbares.

46 Deleuze, *Cinéma II. L'image-temps*, S. 221.

3. Das *terrain vague* als Ort der (sozialen) Exklusion und des Abjekten

3.1 LE SANG DES BÊTES (FRANJU, 1949)

Ab den 1940er Jahren wird die urbane Freifläche jedoch auch von anderen Genres des französischen Films aufgegriffen. So widmet sich etwa Georges Franju im Prolog zu seinem dokumentarischen Kurzfilm *LE SANG DES BÊTES*¹ von 1949, der die industriellen Arbeits- und Schlachtungsprozesse von Pferden, Kühen, aber auch Kälbern und Schafen in den grausam wirkenden Pariser Schlachthöfen von La Villette (19. Arrondissement) und Vaugirard (15. Arrondissement) der 1940er Jahre thematisiert, wiederum sehr poetisch den am Stadtrand gelegenen Brachflächen: Der Prolog lässt sich auf einer dieser Flächen ganz in der Nähe der Porte de Vanves, an der Grenze des 14. zum 15. Arrondissement verorten:

Aux portes de Paris, sur les terrains vagues, jardins des enfants pauvres, sont éparpillés les singuliers débris de vagues richesses. Tout un bonheur désassorti s'offre aux amateurs de brocante, aux poètes et aux amoureux de passage, à la limite de la vie des camions et des trains.²

Eine harmlose Flohmarkt-Szenerie, gestrandete Gegenstände, die von Vergangenheit künden, Züge, spielende Kinder und Liebende, die den Stadtkern von den *terrains vagues* der Peripherie trennen und deren Anwesenheit sich

¹ Siehe *LE SANG DES BÊTES*, Georges Franju, Frankreich 1949.

² *LE SANG DES BÊTES*, Franju, [00:00:58 – 00:01:16]. Meine Übersetzung: ›Vor den Toren von Paris, auf unbebautem Gelände, in den Gärten der Armen, finden sich verstreut die bizarren Reste ungewisser Reichtümer. Hier finden die Liebhaber von Antiquitäten ihr Glück und die Liebenden auf der Durchreise, ganz nahe den Lastwagen und Zügen.‹

erst im weiteren Verlauf des Films als echte Verbindung zwischen den fast jenseitig wirkenden Schlachthöfen und unserer ›gewöhnlichen‹, ›diesseitigen‹ Welt entpuppt. Mit Zügen, die den Stadtkern noch recht sauber von den *terrains vagues* der Peripherie trennen, wird zwischen urbanem Alltag und den fast jenseitig wirkenden Schlachthöfen hin- und hergedelt. Dann gelangt man in den als Flohmarkt-Szenerie romantisierten Zwischenraum, der als ästhetisierter Ort ganz und gar euphemistisch begriffen wird.



(Abb. 65)

Durch einen *panoramique horizontal*, einen Schwenk, den Franju äußerst langsam ausführt, gar fast zelebriert, wirken die *grands immeubles* in Reih und Glied nahezu beruhigend, erdend und erhaben. Abb. 65 lässt uns, hier als *photogramme*, die Fotografien von Man Ray (Abb. 3) und Robert Doisneau (Abb. 22) assoziieren.



(Abb. 66)

Auch das *travelling* geschieht bedächtig, sodass Stilleben, wie auf Abb. 66 erkennbar, aus diversen *objets trouvés* (Grammophon, Koffer und Kisten) kunstvoll gesehen und kadriert werden und man sich ihnen nähert, wenn auch noch nicht per Zoomobjektiv oder Transfokator. Die Schaufensterpuppe steht (in Halbtotalen eingefangen) zwar statisch, jedoch mit einem aus dem *photogramme* weisenden, dynamischen Blick auf dem *terrain vague* vor den Toren von Paris. Sie durchbricht als Figur in ihrer Vertikalität kontrapunktisch und minimal dezentriert die horizontalen bildkompositorischen Linien der Gebäudedächer, Leitungen, des Güterzuges und der Geländeschichten.



(Abb. 67)

Mit den Begriffen Henri Lefebvres, die er in seiner *Production de l'espace* (1974) prägt, stehen sich in Bezug auf LE SANG DES BÊTES zwei Räume gegenüber. Lefebvre legt zunächst zwei Thesen zugrunde: Zum einen sei der Raum das Produkt konkreter gesellschaftlicher Verhältnisse und Praxen (insbesondere ökonomischer und politischer Art). Zum anderen sei er das Ergebnis eines Produktionsprozesses, der geschichtlich sei. Als historischer Raum sei er ein Übergangsraum zur weltlichen Ordnung für rein menschliche Zwecke, in dem kapitalistische Produktionsweisen errichtet werden (Bau

3 Vgl. hierzu Jurij Steiners Kapitel »No Man's Land und Terrain vague«, in J. S.: *New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris zwischen Second Empire und 1968*, Dissertation, Universität Zürich 2003, <https://opac.nebis.ch/ediss/20030025.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

von Infrastruktur, Transportwege für den Handel).⁴ Ferner könne man diese ökonomische Akkumulation und Effizienz auf das Wohnwesen übertragen (HBM/HLM). Insofern breche man mit der Natur des absoluten Raums. Als Repräsentationsraum (*espace de représentation*) folgt er durch die poetisierende Darstellung des Prologs (Stille vor den Toren der Stadt, Idylle, Musik etc.) den Spuren eines verschütteten absoluten Raums.⁵ Nach dem Prolog verlassen die Betrachter*innen just das *terrain vague* und die Schlachthöfe (*abattoirs*) werden zum Sujet des Kurzfilms. Sie verkörperten – als konsequente Folge des historischen Raums im Prolog – nun einen abstrakten Raum, nämlich den des neoliberalen, globalisierten Kapitalismus, in dem es um eine serielle, industrialisierte Produktion von Fleisch gehe (Expansion, Effizienz und Investition). In diesem Kontext kann man den Raum der Schlachthöfe Lefebvres zufolge als homogenisiert, funktional-fragmentiert, inhuman, subjektarm und weder individuell noch kollektiv erfahrbar bezeichnen.⁶

3.2 TERRAIN VAGUE (CARNÉ, 1960)

Einen Grundstein der filmischen *terrain vague*-Geschichte setzt möglicherweise Marcel Carné in der Tradition des poetischen Realismus.⁷ Der melodramatische Kriminalfilm *LE QUAI DES BRUMES* (1938)⁸ erzählt die Ge-

4 In diesem Kontext lohnt sich ein Blick zur Seite: *LA ZONE. AU PAYS DES CHIFFONNIERS*, Georges Lacombe, Frankreich 1928.

5 Vgl. Henri Lefebvre: *La production de l'espace* (1974), Paris: Anthropos 42000.

6 Vgl. ebd. Siehe außerdem hierzu Bernard Tschumi: *Tschumi. Parc de la Villette*, mit Texten v. Jacques Derrida u. Anthony Vidler, London: Artifice 2014 (books on architecture), S. 15, 17, 238 f. Diesen Hinweis verdanke ich Axel Sowa.

7 »Les films réalistes poétiques français des années 1930 mêlaient les intrigues policières aux histoires d'amour teintées de fatalisme dans les décors sordides et brumeux.«; Paul Duncan/Jürgen Müller (Hrsg.): *Film noir*, Köln: Taschen 2017 (Bibliotheca Universalis), S. 19.

8 »Wie Alfred Hitchcock den britischen Spielfilm der dreißiger Jahre beherrschte, [...] schuf Renoir eine neuartige Verschmelzung der Richtungen. Er verband den Humanismus von Stummfilmkünstlern wie Chaplin mit realistischer Technik [...]. Die Einflüsse seines humanen, sozial bewußten und komödiantischen Stils wirken immer noch nach. Zur selben Zeit bildete sich in Frankreich eine Anzahl anderer starker, sehr persönlicher Stile heraus: Marcel Pagnol drehte einige populäre, lyrische und schüchterne Studien des französischen Provinzialismus. René Clair, dessen Ruf mit den Jahren gelitten hat, machte amüsante, wenn auch leichtgewichtige Filme. Marcel Carné zeichnete verantwortlich für eine Reihe höchst theatralischer, geistreicher Dramen, vor allem *LES ENFANTS DU PA-*

schichte eines desertierten Soldaten, der in der Hafenstadt Le Havre Zuflucht sucht und, während er seiner Ausreise nach Übersee harrt, sowohl in eine Liebes- als auch in eine tödliche Verbrechergeschichte verwickelt wird. Als in eine düstere Wirklichkeit geworfener sozialer Außenseiter findet er Zuflucht in einer schäbigen Hafenbar, die den sich dort treffenden Randgestalten in ambivalenter Weise zwar Hoffnung spendet, sie aber auch in eine nüchterne Leere taucht. Aufgrund dieser Zwielfichtigkeit der Hafenbaracke geht eine Zweiteilung in einen dunklen Außenraum der Ohnmacht und einen hellen Innenraum der Wahlfreiheit jedoch nicht auf. Interessant ist nun, dass sich dieser utopische Raum in pessimistischer Beleuchtung ausgerechnet auf einem Gelände befindet, das in seiner völligen Öde und Leere als *terrain vague* zu identifizieren ist – einem Gelände, das aufgrund seiner Abgelöstheit von raum-zeitlichen Koordinaten und von äußeren Umständen mit dem von Deleuze geprägten Begriff des *espace quelconque* (des ›beliebigen Raums‹) zu bezeichnen ist, der, weil er die Eindeutigkeit des Raums suspendiert und dadurch ein reines Potential eröffnet, als symptomatisch für den Zerfall des Aktionsbilds gilt und in seiner poetischen Abstraktion den Weg zum Neorealismus bahnt. Wenn Deleuze an dieser Schwelle der Filmgeschichte – von der Krise des Bewegungsbilds zum Zeit-Bild – also tatsächlich von Ablösung und Potentialität spricht, verwundert es nicht im Geringsten, dass sich diese Entwicklung *materialiter* in der Darstellung eines *terrain vague* manifestiert. Für die Handlung des Films, besser: für seine Figuren, stellt dieser weder in Dunkelheit gehüllte noch von nächtlichem Lampenlicht erhellte, sondern von Nebelschwaden durchzogene Zwischenraum tatsächlich auch eine krisenhafte Grauzone der Ungewissheit dar, welche die genaue räumliche Entsprechung ihrer ›affektionalen‹ Verfasstheit abgibt. Noch nicht sofort, bald aber wird sich zeigen, dass die Brache ihre pessimistische ›lumière noire‹ verliert und in weit hoffnungsvollerem Licht erscheint.

Dies geschieht aufgrund einiger Trübungen auch noch nicht so ganz in Marcel Carnés *TERRAIN VAGUE* (1960), in dem die historische Kopplung der »espaces quelconques, espaces déconnectés et vidés« mit dem Neorealis-

RADIS (1944). Jacques Prévert war oft sein Mitarbeiter.«; Monaco, *Film verstehen*, S. 302. Im selben Jahr wie *LE QUAI DES BRUMES* dreht Marcel Carné ebenfalls *HÔTEL DU NORD* (1938), dem folgendes Zitat entstammt, das die Stimmung der Filme Carnés gut einfängt: »Atmosphère ! Est-ce que j'ai une gueule d'atmosphère ?!«; Jan Henrik Groß/Camille Larbey (Hrsg.): *Schimpfen auf Französisch*, München: Spotlight 2019 (Écoute), S. 19: »Edmond explique à sa copine Raymonde qu'il souhaiterait être seul, car il a ›besoin de changer d'atmosphère‹, c'est elle. Raymonde prend cela pour une insulte. Avec un gros accent parisien, elle lui sort cette réplique, qui restera la plus célèbre de tout le cinéma français.«

mus und der Nachkriegszeit, und hintergründig mit dem zeitgenössischen Existentialismus eines Sartre, besonders gut nachzuvollziehen ist. Zudem zeigt sich, wie die filmgeschichtliche Zäsur, auf die Deleuze hinweist, zusammenfällt mit derjenigen, die André Bazin im Aufkommen der Plansequenz gegenüber dem alten Montagefilm beobachtet, denn die Freifläche der Stadtbrache bietet geradezu eine bühnenhafte Szenerie, die in ihrem spezifischen raum-zeitlichen Verhältnis zur Umgebung dargestellt werden möchte. Zu beachten ist bei TERRAIN VAGUE zunächst jedoch die Tatsache, dass hier dieser Begriff einem Film als Titel gegeben wird. Mit Bezug auf den Inhalt des Films, einem Porträt des Lebens französischer Jugendlicher in der Pariser Banlieue der 1950er Jahre, meint der Titelbegriff freilich nicht nur die Brachfläche als grundlegenden räumlichen Bestandteil einer als mit Trostlosigkeit und Verbrechen verbunden dargestellten Vorstadtrealität, die in neorealistischer Tradition milieunah, ungeschminkt und mit formalen Brechungen filmisch umgesetzt wird, sondern auch das Leben der Jugendlichen selbst, das sich in prekären Verhältnissen und nicht selten am Rande der Legalität bewegt. Hinsichtlich der narrativen Funktion des *terrain vague* ist eine bis dato einzigartige Bündelung aus der Literatur bekannter Darstellungsaspekte zu verzeichnen. Denn Linien der utopischen Besetzung, heterotopen Inszenierung und eines transgressiven Moments werden so zusammengeführt, dass dem Titelort, einer von ödem Freiland umgebenen Industriebrache, verschiedene Funktionen zugeschrieben werden: Gegenüber dem Nicht-Ort anonymer Wohnblocks gelegen, dient die Brache einer Jugendbande als geheimer Treffpunkt, als Versteck von Diebesgut, wo die Heranwachsenden Schutz vor elterlicher und polizeilicher Überwachung finden und als Austragungsort von Initiationsriten.⁹

9 Siehe hierzu das Exposé (cf. S. 6) zu meinem Dissertationsvorhaben, verfügbar auf der Website unserer Projektgruppe: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].



(Abb. 68)

Derlei Transgressionen ermöglichend, steht ihnen mit dem *terrain vague* somit ein Zufluchtsort und Freiraum zur Verfügung, den sie sich als Emanzipationsraum gegen das bedrückende Leben in der *Banlieue* aneignen. Die dem Helden abverlangte Mutprobe,¹⁰ nämlich in der Industrieruine mit verbundenen Augen aus mehreren Metern ins Leere zu springen, lässt vor diesem Hintergrund sicherlich eine existentialistische Lesart im Zeichen von ›Geworfenheit ins Nichts‹ und ›Selbstentwurf‹ zu. Die dahintersteckenden skrupellosen Konkurrenzen und Machtspiele der Jugendlichen untereinander zeigen jedoch auf, dass eine vollständige ›Utopisierung‹ des *terrain vague* nicht im Genre des Melodrams oder Kriminalfilms zu suchen ist. Die Figuren scheitern zumeist noch oder vermögen zumindest nicht, den Randbereich der Gesellschaft dauerhaft zu verlassen. Ferner treten Querverbindungen zum italienischen Neorealismus (De Sica, Antonioni, Fellini¹¹, Rossellini

10 Michel Audiard und Albert Simonin, die kurz darauf die Dialoge und das Drehbuch (*scénario*) zu *LES TONTONS FLINGUEURS* (1963) von Georges Lautner schreiben sollten, dürften sich von dieser Szene zu folgendem, das Milieu reflektierendem Filmzitat inspiriert haben lassen: »Les cons, ça ose tout. C'est même à ça qu'on les reconnaît!«

11 Wolfram Nitsch analysiert in »Schauplatz Ödland« verschiedene Brachen in den frühen Filmen Federico Fellinis; hier erläutert er zu seiner Sequenz aus *LE NOTTI DI CABIRIA* (1957): »Die fast sieben Minuten lange Episode spielt auf einer Brache am Stadtrand von Rom, in Sichtweite eines vorstädtischen Neubaugebiets. Dort strandet am Ende einer Nacht die Prostituierte Cabiria [...]. Ein Kunde im Lastwagen hat sie auf dem Straßenstrich aufgegabelt und später [...] an einer dunklen Ausfallstraße abgesetzt. Gleich neben der Fahrbahn gähnt ein Ödland,

etc.) hervor, die jedoch über den Frankreich-Schwerpunkt dieser Arbeit hinausgehen: In *IL DESERTO ROSSO* (Michelangelo Antonioni, Italien 1964), um nur ein Beispiel zu nennen, spiegeln sich Kälte und Zweckmäßigkeit der Industriehallen im Hafen von Ravenna in den Neurosen und Depressionen der Protagonistin, die immer wieder über dasselbe *terrain vague* hin zu den Maschinenhallen gelangt, in denen ihr Mann als Ingenieur arbeitet.

Im Zeichen dieser Ambiguität verortet sich beispielsweise auch *TERRAIN VAGUE*: Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Jugendbande aus einer Großwohnsiedlung der Pariser Banlieue,¹² die eine in unmittelbarer Nä-

das sie mit sichtlichem Widerwillen betritt. [...] Wie Cabiria im Morgengrauen feststellt, bietet das Ödland tatsächlich Menschen Zuflucht, die in Rom sonst keinen Platz mehr finden. In zwei höhlen- oder kraterartigen Löchern, die sich darunter auftun, hausen ein Ehepaar und eine heruntergekommene Hure, in der sie ihre ehemalige Kollegin Elsa [...] wiedererkennt. Fast könnte man meinen, die römische Protagonistin hätte es in die sogenannte ›Zone‹ verschlagen, ein ausgedehntes *terrain vague* vor den Toren von Paris, das die französische Photographie und Filmkunst der Nachkriegszeit gerne als Refugium marginaler Existenzen in Szene setzt.«; Wolfram Nitsch: »Schauplatz Ödland. Brachen in den frühen Filmen Fellinis«, in: *Die Horen* 277, 2020, S. 7–11, hier S. 7f. Ferner untersucht Wolfram Nitsch Ödlandsequenzen in Fellinis *LA STRADA* (1954), *LA DOLCE VITA* (1960) und *OTTO E MEZZO* (1963).

- 12 Bezüglich der Stigmatisierung von Stadtvierteln unterscheiden Pütz, Glasze und Tijé-Dra drei verschiedene Forschungsansätze, die »(1) Stigmatisierung mit Fragen der sozioökonomischen Marginalisierung verknüpfen, die (2) in einer eher post-strukturalistischen Perspektive ›erfolgreiche‹, d. h. hegemoniale Stigmatisierungsprozesse sowie deren Effekte analysieren, die aber auch die Frage nach Gegendiskursen und dem Unterlaufen von Stigmatisierungen stellen, und die (3) Politiken untersuchen, welche darauf abzielen, mittels raumbezogener Stadtpolitiken (*area based policies*) wie bspw. das Programm ›Soziale Stadt‹ die Stigmatisierung bestimmter Stadtviertel aufzubrechen. [...] Ein viel beachtetes Konzept zur territorialen Stigmatisierung liefert der französische Soziologe Loïc Wacquant [...], dessen Arbeiten konzeptionell auf einer Weiterentwicklung von Ansätzen Pierre Bourdieus und empirisch auf langjährigen ethnographischen Forschungen in der Pariser *banlieue* und dem Chicagoer *black ghetto* basieren. Darin ruft Wacquant das Zeitalter einer *urban advanced marginality* für die morphologisch und demographisch unterschiedlichen, aber jeweils im höchsten Maße marginalisierten Stadtviertel westlicher Gesellschaften aus. Vor dem Hintergrund grundlegender postfordistischer und neoliberaler Transformationen unterliegen diese marginalisierten Viertel einem grundlegenden Wandel. Kennzeichen dieses Wandels ist die starke Internalisierung des verräumlichten Stigmas seitens der Betroffenen und von Entscheidungsträgern. In Politik und Medien werden die vermeintliche Andersartigkeit der Orte und ihrer Bewohner betont und auf diese Weise spezifische sicherheitspolitische Maßnahmen legitimiert, die für andere Viertel kaum Akzeptanz finden würden.«; Robert Pütz/Georg

he der Plattenbauten gelegene Industriebrache (Abb. 69) und die daran angrenzenden, leeren Brachflächen als Schutz sowie als Raum der Befreiung nutzt, in dem die Jugendlichen sowohl den bedrückenden sozialen Verhältnissen entfliehen als auch sich selbst in ihrer Bande (inklusive Mutproben und Kämpfen um die Rolle des Anführers) organisieren können. Gleichzeitig aber wird in genau diesen Bandenstrukturen auch die Gewalt der gesellschaftlichen Marginalisierung in Form einer rigiden Hierarchie fortgeführt, was für bestimmte Bandenmitglieder fatale Folgen hat.



(Abb. 69)

TERRAIN VAGUE ist aber nicht nur einer der frühesten Filme, die das Leben der in den 1950er Jahren neu entstehenden Großwohnsiedlungen am Pariser Stadtrand aus der Perspektive der Jugendlichen porträtieren und damit eindeutige Bezüge zum italienischen Neorealismus herstellen, sondern auch so etwas wie die französische Adaption von REBEL WITHOUT A CAUSE¹³ von Nicholas Ray aus dem Jahr 1955. Während dieser, und insbesondere der von James Dean verkörperte Held, quasi emblematisch für das Phänomen der *greasers* steht, thematisiert jener deren französische Variante der sogenannten *blousons noirs*. Es handelt sich dabei um eine der ersten internationalen Jugendsubkulturen, die, beeinflusst von amerikanischer Popkultur,

Glasze/Andreas Tijé-Dra: »Stigmatisierung von Stadtvierteln. Einleitung in das Themenheft«, in: *Europa Regional* 20, 2015, S. 59–62, hier S. 59. Siehe hierzu auch Loïc Wacquant: *Urban outcasts. A comparative sociology of advanced marginality*, Cambridge/Malden: Polity 2008.

13 Siehe REBEL WITHOUT A CAUSE, Nicholas Ray, USA 1955.

insbesondere dem Rock'n'Roll, in verschiedenen Ländern Europas zeitgleich in den späten 1950ern auftaucht (in Deutschland unter dem Begriff der Halbstarcken). Ihre Vertreter werden typischerweise als in Jeans und schwarze Lederjacke gekleidete, durch Haartolle und lässiges Auftreten auffallende, aus der Arbeiterschicht kommende männliche Jugendliche beschrieben, die meist in Banden, oft mit Moped auftreten und einen ausgeprägten Hang zu aggressivem und teilweise kleinkriminellem Verhalten haben. Galten sie für die Öffentlichkeit ihrer Zeit als morallose Rowdys, die stigmatisierend mit Armut und Kriminalität assoziiert wurden,¹⁴ bewertet man sie heute mitunter als die erste jugendliche Protestkultur der Nachkriegszeit.¹⁵ Im Kontext von Paris ist dieses Phänomen eng verbunden mit den neuen Siedlungen der Banlieue, den *villes nouvelles*, und damit teilweise auch mit der räumlichen Nähe des damals immer noch von weitläufigen *terrains vagues* geprägten Gebiets der ehemaligen *zone*, auf dem die Vorstadtjugendlichen – und eben nicht die *blousons dorés* der Bourgeoisie – mangels Alternativen ihre Freizeit verbringen. Mit Carnés Film ist der Zusammenhang zwischen dem *terrain vague* und jugendlicher Subkultur der Vorstadt expliziter denn je geworden.

-
- 14 Nach einer Studie zur Genealogie des Stigmas von Großwohnsiedlungen werden diese »insbesondere in Deutschland und Frankreich zunehmend als bedrohliche Orte eines »gesellschaftlichen Außens« konstituiert – paradigmatisch für diesen Diskurs steht der männliche, »gefährliche Jugendliche« aus der Großwohnsiedlung. [...] Dabei stellt [man] eine zum Teil erhebliche Diskrepanz zwischen der Außen- und Innenwahrnehmung des Stigmas fest, da Betroffene auf die Stigmatisierungen entweder durch die Übernahme von auf [sie] projizierten Fremdbildern reagieren, Strategien der sozialen und räumlichen Abgrenzung entwickeln oder diese stark relativieren.«; Pütz/Glasze/Tijé-Dra, »Stigmatisierung von Stadtvierteln.«, S. 60.
- 15 Vgl. etwa die zeitgenössische soziologisch-kriminologische Studie von Aimée Racine et al.: *Les blousons noirs. Un phénomène socio-culturel de notre temps*, Paris: Cujas 1966 sowie der neuere kulturwissenschaftliche Beitrag von Sébastien Le Pajolec/Jean-Jacques Yvorel: »Du »Gamin de Paris« aux »jeunes de banlieue«, évolutions d'un stéréotype«, in: Myriam Tsikounas: *Imaginaires urbaines de Paris romantique jusqu'à nos jours*, Paris: Le Manuscrit 2011, S. 191–246.

3.3 LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMEDE (CHAREF, 1985)

Mit dem auf einer Literaturvorlage des Regisseurs Mehdi Charef basierenden Film *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* (1985)¹⁶ beginnt die Geschichte des *Cinéma Beur*, in dem sich maghrebische Filmemacher mit dem Milieu vorstädtischer Sozialwohnsiedlungen, insbesondere mit der Situation der dort lebenden Jugendlichen auseinandersetzen. Als Teil der Betonlandschaft der *cités HLM* bildet das *terrain vague* hier nicht bloß einen Raum am Stadtrand, sondern vor allem einen Raum am Rande der Gesellschaft. Gewalt, Drogenhandel, Schutzgelderpressung, Prostitution und illegale Wohncontainer beherbergend, markiert es gewissermaßen sogar die Grenze des Menschenwürdigen oder den Boden des sozialen Abgrunds. Wie Andersheit und Potentialität des *terrain vague* im Zeichen der Marginalität und der Transgression dystopische Dimensionen annehmen können und in welcher filmischen Ausgestaltung sich diese Sicht auf urbane und existentielle Leere niederschlägt, sind hier meine Leitfragen. *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* eröffnet uns also doppelgesichtig den Blick auf unterprivilegierte Milieus, deren jugendlichen Figuren der zweiten nordafrikanischen Einwanderergeneration es im französischen Ballungsgebiet an räumlichen Ressourcen mangelt, um altersspezifische Erfahrungen zu machen, sodass dort zugleich illegale Deals zur Aufbesserung des Taschengelds gedreht werden und Gewalt angewendet wird, das *terrain vague* den jungen Migrant*innen jedoch auch Zuversicht ausstrahlt.

Wie in der Monografie bereits dargelegt, kehrt mit dem Aufkommen der *littérature beur* in den 1980ern, das heißt einer von in Frankreich geborenen oder aufgewachsenen Nachkommen maghrebischer Immigranten geschriebenen Literatur, welche die Geschichte, Situation und Alltagswirklichkeit der zweiten oder dritten Einwanderergeneration, der die Autor*innen selbst angehören, zum Thema macht,¹⁷ eine bereits bekannte soziologische Perspektive auf das *terrain vague* als Ort marginalisierter Lebenswelten und vorstädtischer Jugendsubkultur wieder. Denn das Ergreifen der eigenen Stimme der *beurs*, die nicht mehr länger nur Objekt von journalistischen Re-

16 »À cette date, quand un réalisateur choisit de montrer une atmosphère glauque au cœur de Paris, il opte plutôt pour la rue Saint-Denis.«; Sébastien Le Pajolec: »La jeunesse au Forum. Clichés de la marginalité«, in: Jean-Louis Robert/Myriam Tsikounas/Martine Tabeaud (Hrsg.): *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris: Publications de la Sorbonne 2004, S. 217–235, hier S. 227. Dies ist bei Charef der Fall, wie auch bei *LA NUIT PORTE-JARRETTES* (1985) von Virginie Thévenet.

17 So beispielsweise auch Karine Tuil: *L'insouciance*, Paris: Gallimard 2016.

portagen und wissenschaftlichen Studien sein wollen, geht auch mit der ungeschönten Darstellung der Lebensbedingungen der Sozialsiedlungen in französischen Vorstädten, vor allem in Paris, einher. In Mehdi Charefs Roman *Le thé au harem d'Archy Ahmed* aus dem Jahr 1983 geschieht dies anhand der Geschichte des 17-jährigen, algerischstämmigen Madjid, der zusammen mit den Freunden seiner Clique versucht, sich mit Kleinkriminalität über Wasser zu halten und gegen die in den Vorstädten herrschende Hoffnungslosigkeit zu bestehen, und im Zuge dessen auch anhand einer detaillierten Beschreibung des Milieus.¹⁸ Dabei bleiben die *terrains vagues*, die mittlerweile aus der Innenstadt so gut wie verschwunden sind, wie einst im Fall der *zone*, ein wesentlicher Bestandteil des sozialen wie geografischen Rands der Stadt und werden von Charef, ähnlich wie bei Cendrars und Doisneau, aus zwei gegensätzlichen Blickwinkeln betrachtet, die sie zu in höchstem Maße ambivalenten Orten machen. Zum einen sind es Orte der absoluten Ausweglosigkeit und menschenunwürdigen Misere, an denen sich sammelt, was von der Gesellschaft verstoßen wird. Dabei ist es mehr als nur eine traurige Ironie, dass in den »widerlichen Löchern« der *terrains vagues* nicht nur Abfälle aller Art gelagert und verbrannt werden, sondern dass sich dort auch diejenigen Menschen finden, für die es in der Gesellschaft keinen Platz gibt – nicht einmal in den tristen Sozialwohnungen.¹⁹



(Abb. 70)

18 Vgl. Mehdi Charef: *Le thé au harem d'Archy Ahmed*, Paris: Mercure de France 1983.

19 Vgl. ebd., S. 74.

Was die *terrains vagues* weiterhin zu einer Art Boden des sozialen Abgrunds und damit wie bei Calaferte zu abseitigen ›Ab-Orten‹ macht, ist die Tatsache, dass sie als scheinbar herrenlose und außerhalb juristischer und polizeilicher Hegemonie stehende Orte quasi zwangsläufig zu Schauplätzen des Verbrechens werden. Hodologisch argumentiert, machen sich Madjid und sein Freund auf den Weg zum *terrain vague*, der sie auch über einen Schrottplatz führt (Abb. 70). Die begleitende Filmmusik erweckt den Anschein, ihre kriminelle Handlung, nämlich die Drogenabhängige an Freier auf der Brachfläche zu verkaufen, sei ritualisiert. Durch eine Kombination aus *travelling* und *panoramique* wird die Strecke, welche die drei bis zu ihrer Ankunft an den Bauwagen zurücklegen, förmlich Schritt für Schritt mitgegangen. Es wirkt fast so, als müssten die Betrachter*innen sich ebenfalls bemühen und bücken, um durch das Loch im Zaun auf die ›andere‹ Seite zu gelangen. Man leidet mit.



(Abb. 71)

Bei Charef gibt es neben Gewaltverbrechen und Drogenhandel auch die skrupellose Ausbeutung illegaler, ausländischer Tagelöhner, die auf einer Brachfläche wie Tiere untergebracht werden.²⁰ Zum anderen aber setzt sich die Eigenschaft des *terrain vague*, zugleich ein noch nicht bestimmter, offener Möglichkeitsraum zu sein, so weit gegen diese düsteren Verhältnisse durch, dass es zumindest für Madjid und seine Freunde auch einen Hoffnungsschimmer bieten kann. Auf den ungenutzten, freien Flächen finden sie nicht nur den Raum, den die einengenden Wohnungen und die Straßen der Siedlung vermissen lassen. Auf den *terrains vagues* entfliehen sie ebenso

20 Vgl. ebd., S. 77.

auch dem sozialen Druck, unter dem die Jugendlichen zum Teil sowohl zu Hause in den Familien als auch in der Schule stehen, und geben sich dort, kaum ist der Unterricht vorbei, nicht enden wollenden Fußballpartien hin. Denn: »C'est comme ça que naissent les grands footballeurs; sur les terrains vagues« (»So werden die großen Fußballer geboren, auf den *terrains vagues*«).²¹ Also auch 150 Jahre, nachdem Balzac Schulkinder auf einem leeren Gelände außerhalb der Hauptstadt spielen lässt, und 120 Jahre, nachdem Hugo der Pariser »Vorhölle« durch die Lieder, das Lachen und das Toben der Vorstadtkinder einen Funken Glück und Zuversicht verleiht, bleibt das *terrain vague* ein Ort der Verheißung.



(Abb. 72)

Im Jahr 1985 wird *Le thé au harem d'Archi Ahmed* unter der Regie des Autors selbst mit dem Titel *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE*²² verfilmt, der sich aus einem von den Protagonisten Balou, Pat und Madjid im Physikunterricht entstandenen Missverständnis ergibt, bei dem Balou anstelle von »Le théorème d'Archimède« – gedankenverloren zwischen zwei Welten – den homophonen Ausdruck »le thé au harem« an die Tafel schreibt, wofür er von seinem Lehrer eine schallende Ohrfeige kassiert. Es ist einer der ersten Filme des *cinéma beur*, in dem sich Filmemacher der zweiten nordafrikanischen Einwanderergeneration mit den Problemen junger Migrant*innen in den französischen Ballungsgebieten auseinandersetzen, die sich in der Peripherie der Hauptstadt mit Betrugereien, Dealen, Zuhälterei und Stricher-

21 Ebd., S. 114.

22 Siehe *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE*, Mehdi Charef, Frankreich 1985.

wesen durchschlagen. Charef, bis dato als Mechaniker in einer Werkzeugfabrik tätig, erzählt die Geschichte so, wie er sie selbst erlebt hat.²³ Sowohl das mit diversen Wohncontainern und Bauwagen gefüllte *terrain vague* noch vor den Betonblöcken der Vorstadt (Abb. 72) als auch die Aktivitäten in dieser Randzone selbst lassen den Rezipienten an ein Zirkus-Szenario denken, in dem die Mehrheit von außen, leicht gelangweilt, das Ringen der sich animalisch verhaltenden Außenseiter*innen in der Manege verfolgt.

En 1995, LA HAINE²⁴ est présenté au Festival de Cannes. Il y reçoit le prix de la mise en scène. Quelques semaines avant l'élection présidentielle, ce long-métrage met le problème des cités au cœur du débat politique. [...] [L']occupation des espaces publics est mise en images. Saïd, Hubert et Vinz sont assis dans le centre commercial (de la même façon, les jeunes stationnent devant les halls d'immeuble dans les grands ensembles), une canette de bière à côté d'eux. [...] Comme les zoneurs, les »jeunes de banlieue«²⁵ ancrent symboliquement leur marginalité sociale au cœur de l'espace parisien. [...] Mathieu Kassovitz épouse le point de vue des jeunes, il ne les montre jamais comme des marginaux. Dans la période précédente, les documents audiovisuels pouvaient montrer de la compassion à l'égard des jeunes exclus. Mais, si ces réalisateurs étaient du côté des marginaux, ils n'étaient jamais à leur côté. La vision du téléspectateur était toujours relayée à l'écran ou sur la bande-son [...]. [...] [D]ans LA HAINE, [il] n'est pas filmé comme un espace menaçant mais, au contraire, comme un lieu apaisé et endormi. La nuit n'est plus synonyme d'hostilité et de crainte. Ce silence et ce vide attestent le nettoyage policier effectué les années précédentes. [...] Il constitue le cœur d'un Paris embourgeoisé, transformé en une gigantesque galerie marchande, qui a relégué les couches populaires dans les cités de banlieue.²⁶

Als filmische Metapher für eine Stadt, die sich vor ihren Vororten zu schützen scheint, ist das Forum Les Halles für Kassovitz Ausdruck der sozialen Segregation, der die Jugendlichen der Cités zum Opfer fallen. Heute genießt das Quartier einen besseren Ruf als in den 1980er Jahren, wie wir im folgenden Kapitel sehen werden. Doch auch wenn sie auf der Leinwand weniger sichtbar sind, bleiben die Klischees bestehen. »Un siècle avant les zoneurs, Florent, le héros du *Ventre de Paris*, était déjà considéré comme un parasite.

23 O. A.: »Tausendundeine Nacht«, in: *Der Spiegel*, 52/1985, S. 128–130, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517056.html> [Zugriff am 27.12.2020].

24 Vgl. LA HAINE, Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995.

25 »Sachant que le stéréotype du »jeune de banlieue« s'inscrit lui-même dans une longue chaîne de représentations, de l'apache du début du siècle au blouson noir des années soixante, en passant par le loubard des années soixante-dix.«; Le Pajolec, »La jeunesse au Forum. Clichés de la marginalité«, S. 233.

26 Ebd., S. 232.

Marginalisé par ses années de bagne, démuni et affamé par sa cavale, Florent préfigure les jeunes vagabonds [...].«²⁷ Schließlich ist die relative Homogenität dieses Stereotyps der Randgestalten in audiovisuellen Darstellungen zu betonen, die mehrheitlich dazu neigen, *ad nauseam* immer dieselben Schablonen zu produzieren. Sowohl LA HAINE als auch LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE liefern den Rezipient*innen ein ganz spezifisches Bild von der *Banlieue*.

Anderas Tijé-Dra weist darauf hin, dass seit vielen Dekaden schon randstädtische Großwohnsiedlungen (im Französischen meistens mit *banlieue*, gelegentlich auch mit *ghetto* bezeichnet) Thema von Diskussionen über Stigmatisierungen von Stadtteilen und somit räumlicher Diskriminierung seien. Soziale, politische, wissenschaftliche und medial nicht mehr überschaubare Debatten bezeugten dies und konstituierten obige Stadträume beziehungsweise ihre Bewohner*innen als »hochgradig problematisch.«²⁸

Eine funktionalistische Bauweise machte die als *cités* [...] bezeichneten Großwohnsiedlungen in *banlieues* zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung in den 1950er und 1960er Jahren noch zu einem erstrebenswerten Wohnort. Ihre architektonische Form drückte einen avantgardistischen Urbanismus aus und symbolisierte Fortschritt; ihre immensen Wohnkapazitäten entschärften die Wohnungsnot der prosperierenden Nachkriegsgesellschaft. Kurz darauf setzten bis heute andauernde, sich gegenseitig verstärkende Prozesse ein. Sie sollten die *banlieues*, *cités* dauerhaft als [...] *quartiers sensibles* stigmatisieren. [...] Die ab den 1970er Jahren einsetzende De-Industrialisierung traf besonders (Arbeiter-)Vorstädte in den Industriegürteln der französischen Metropolen. Viele Bewohner stammten aus Südeuropa und den ehemaligen Kolonien Frankreichs. Parallel zur wachsenden Arbeitslosigkeit erfolgte ein sukzessiver Wegzug der bisher noch verbliebenen Bewohnerschaft aus der Mittelschicht. Dadurch konzentrierten sich in bestimmten, mittlerweile auch baulich degradierten Großwohnsiedlungen ökonomisch schwache Bevölkerungsgruppen mit überproportionalem Zuwandereranteil. Deren geringe Beschäftigungsmöglichkeiten aus Qualifikations- oder Konjunkturgründen erschwerten über Generationen hinweg soziale Teilhabe. In manchen Vierteln entstanden daher Schattenökonomien erheblichen Umfangs. Sie stützen bis heute das Bild von »gefährlichen« *banlieues*, obwohl viele der verbundenen Stereotypen nur auf einen geringen Teil aller Viertel in den Vorstädten zutreffen [...]. Internationale, länger anhaltende Aufmerksamkeit erhielt die »*banlieue*-Krise« schließlich infolge der Vorort-Revolten im November 2005.²⁹

27 Ebd., S. 233.

28 Vgl. Andreas Tijé-Dra: *Zwischen »Ghetto« und »Normalität«. Deutungskämpfe um stigmatisierte Stadtteile in Frankreich*, Bielefeld: transcript 2018 (Urban Studies), S. 11.

29 Ebd., S. 12.

Ebensolche *cités HLM* wurden im Laufe des Kapitels schon in *LE SANG DES BÊTES*, in *TERRAIN VAGUE* und auch in *LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE* gezeigt sowie thematisiert. Tijé-Dra zufolge dient der Terminus *banlieue* und das Konzept von benachteiligten, unterprivilegierten, sensiblen Stadtvierteln, häufig assoziiert mit dem Sujet der Migration, als räumlicher Beleg einer missglückten Integration von Migrant*innen aus dem Maghreb, Zentral- und Westafrika sowie den Überseegebieten, die während der Dekolonisation und des konjunkturellen Aufschwungs der Nachkriegszeit nach Frankreich einwanderten.³⁰ Méline Germes und Georg Glasze schlussfolgern, dass jener Strukturwandel die Migrant*innen auf verschiedenen Ebenen marginalisierte: wirtschaftlich, gesellschaftlich, räumlich und kulturalistisch.³¹ Im Zusammenhang mit dieser Verräumlichung sozialer Probleme macht Tijé-Dra darauf aufmerksam, dass es durchaus auch *quartiers sensibles* in französischen Ballungsräumen gebe, die keine randstädtischen Großwohnsiedlungen seien, die demzufolge über eine gewisse gesellschaftliche Randständigkeit verfügten, gänzlich unabhängig von ihrer genauen stadogeografischen Situierung; ein Phänomen, das aus der definitorischen Ungenauigkeit des *banlieue*-Begriffs resultiere.³²

In seinem vielbeachteten Werk *Stigma. Notes on the management of spoiled identity* nennt Erving Goffman unterschiedliche Perspektiven der Stigmatisierung: gesellschaftlicher Ausschluss angesichts physischer oder psychischer Beeinträchtigungen, persönliches Abweichen von anerkannten und als verbindlich geltenden Normen, individuelles Versagen, Zugehörigkeit zu oder Verbundenheit mit bestimmten Ethnien, Staaten und Religionen.³³ Der französische Soziologe Wacquant, auf den bereits hinsichtlich des Films *TERRAIN VAGUE* verwiesen wurde, kombiniert Goffmans Arten der Diskriminierung mit territorialer Stigmatisierung und leitet als Folge seine

30 Vgl. ebd., S. 15.

31 Vgl. Méline Germes/Georg Glasze: »Die *banlieues* als Gegenorte der *République*. Eine Diskursanalyse neuer Sicherheitspolitiken in den Vorstädten Frankreichs«, in: *Geographica Helvetica*, n°65, S. 217–228.

32 Vgl. Tijé-Dra, *Zwischen »Ghetto« und »Normalität«*, S. 16. Tijé-Dra beleuchtet sowohl hegemoniale als auch gegenhegemoniale und allgemein raumbezogene Diskurse, beispielsweise die genrespezifischen Praktiken des französischen Rap, und interessiert sich vornehmlich für folgende Forschungsfragen: »Wie lassen sich gegenhegemoniale Diskurse als Modi der Raumherstellung konzeptualisieren? [...] Wie konstituieren die Akteure in ihren Texten die stigmatisierten Viertel der französischen Agglomerationen? Auf welche Themen, Gegenstände, Akteure und soziale Beziehungen rekurren sie hierbei wiederholt?«; S. 19.

33 Vgl. Erving Goffman: *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, New York: Simon & Schuster 1963, S. 14.

Beobachtungen einer »advanced urban marginality« beziehungsweise einer neuen Art urbaner Armut ab, die er in den »urban outcasts« verkörpert sehe.³⁴

Im Sinne der Habitustheorie Bourdieus werden die territorialen Stigmatisierungsprozesse sowohl »bottom-up« als auch »top-down« reproduziert [...], woher auch ihre Persistenz und Wirkmächtigkeit rühren. Die stigmatisierenden Bewertungen solcher Stadtteile als »ethnische Enklaven«, »soziale Brennpunkte« oder »Ghettos« finden gleichermaßen Eingang in die habituellen Dispositionen von Bewohnern und politischen Entscheidungsträgern. [...] Andererseits internalisieren viele Bewohner eine »Schande des Wohnortes« [...]. Sie bestimmt Alltagssituationen und lässt die Betroffenen unterschiedliche Bewältigungsstrategien entwickeln. Hierzu gehören das Beschuldigen der »Anderen« für den schlechten Ruf der eigenen Nachbarschaft, das Betonen der Differenzen zu den »Anderen«, das Vermeiden von Besuch sowie die Angabe falscher Adressen bei Korrespondenzen [...]. Die starke Internalisierung der territorialen Stigmatisierung fördert Desintegrationsprozesse innerhalb der Bewohnerschaft der Stadtteile. Dies bedeute oftmals die Abnahme von sozialen Beziehungen zwischen den Bewohnern, sowie den Verlust von emotionalen Bindungen zum Wohnort und der Identifikation mit dem Wohnumfeld. Laut Wacquant wurden durch den sektoralen Wandel bestimmte französische *banlieues* und US-amerikanische Ghettos bis zur Jahrtausendwende zu indifferenten Räumen des Überlebens und des harten Wettbewerbs um prekäre Lohnarbeit.³⁵

Um Paris herum existiert laut Wacquant eine *banlieue/ceinture rouge* (als Pendant zum amerikanischen *black belt*), die einen nicht zu vernachlässigenden Anteil ehemaliger Arbeiterbevölkerung beherbergt, die wiederum mangels kollektiver Identität und ausreichender sozialer Absicherung gesellschaftlich diffamiert und politischer Partizipation beraubt werde.³⁶ Eine unabänderliche Konsequenz hiervon sei beispielsweise die »Hinwendung zu informellen Sektoren. Der Verbund aus territorialer Stigmatisierung, Informalität und sozioökonomischer Schwäche erschwert gerade Jüngeren den Eintritt in regularisierte Arbeitsverhältnisse erheblich.«³⁷ Es ist unschwer zu erkennen, dass Madjid aus LE THÉ AU HAREM D'ARCHIMÈDE, der einer größeren Familie mit Zuwanderungsgeschichte entstammt, in einer solchen Sozialwohnungssiedlung aufwächst und auch weiterhin dort lebt; Beton überall und an den Wänden Graffiti, (a)politische Slogans und obszöne

34 Vgl. Loïc Wacquant: »Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality«, in: *thesis eleven*, n°91, S. 66–77, hier S. 72.

35 Tijé-Dra, *Zwischen »Ghetto« und »Normalität«*, S. 29 f.

36 Vgl. ebd., S. 30 f.

37 Ebd., S. 31.

Zeichnungen. Zwischen zwei Kulturen, zwei Hautfarben und zwei Sprachen hin- und hergerissen, erfindet er, wie von Wacquant und Tijé-Dra dargelegt, gern seine eigenen Wurzeln und Bindungen. Auf irgendetwas wartet unser Protagonist, während er gelangweilt herumlungert, ohne jedoch viel darüber nachzudenken, weil die Angst, die zusammen mit der Arbeitslosigkeit und der Gewalt regiert, für seine Geschwister, den alten, vom Dach gefallenen Vater und für seine Mutter Malika einfach unerträglich ist. Sein Freund Pat, für »les dragues et les drogues« immer zu haben, einige Späßchen und die informellen, krummen Geschäfte, die sie miteinander durchziehen, sind die einzigen Lichtblicke in seinem Leben, das zum Scheitern verurteilt ist, in dem selbst das robusteste Tier nicht einmal mehr die Kraft hätte, sich ein Loch zu graben, um darin zu sterben:

Ils longent la vieille ligne de chemin de fer à l'herbe haute et sauvage, jusqu'au foyer des travailleurs immigrés. Solange ne cesse pas de se plaindre. – C'est loin encore? qu'elle demande. [...] – On arrive, la rassure Madjid. C'est là, tu vois, ces baraques en bas, jaunes, derrière la grue. Ils dévalent le talus en se tenant aux hautes herbes sauvages. [...] C'est des baraquements en préfabriqué, plantés sur un terrain vague, rocailleux et poussiéreux. L'hiver, c'est la boue qui prend place. Des travailleurs latins, nord-africains, y logent, dans cette cité gérée par l'employeur. Ils vivent là comme des bêtes, à l'écart de la ville, entre les travaux de l'autoroute, la voie du chemin de fer et le port de Gennevilliers, dans ce camp de travail entouré d'un haut grillage. Madjid se dirige vers la première baraque. [...] Il leur faut bien une heure pour faire le tour [...]. C'est payant, la misère sexuelle des travailleurs immigrés! En rien de temps, on ramasse une poignée de fric. Solange est complètement soûle, d'autant qu'elle demande à chaque client de la bière. Un petit coup de toilette dans l'évier et en route vers une nouvelle baraque. Pat tient le chronomètre, cinq minutes par client, pas plus.³⁸

Sowohl im Roman als auch im Film durchbricht das Abjekte vollends den städtischen Raum spätestens zu dem Zeitpunkt, als Madjid und Pat die Gelegenheitsprostituierte Solange aus dem Vorstadtbereich der *cités HLM* zum *terrain vague* führen, damit diese sich dort für ein geringes Entgelt von einer Schachtel Zigaretten und ein paar Bier verdingen und den beiden Freunden ein Zubrot verschaffen beziehungsweise Taschengeld erwirtschaften kann. Charef spielt filmisch mit Nähe und Distanz des Betrachter*innen-Blickes, den er über eine gewisse Körperlichkeit der Figuren leitet und zur Ob- und Subjektivierung der Perspektive nutzt, denn die Rezipient*innen schwanken zwischen Schockästhetik und spannendem Voyeurismus und loten damit für sich selbst aus, wie abjizierend Sicht- und Sagbares tatsächlich sind, wobei

38 Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, S. 77 ff.

die animalisierende Darstellung den Bewertungseffekt noch verstärkt.³⁹ Ob schon das *terrain vague* in der Romanvorlage als eine Art Lager⁴⁰ präsentiert wird, schwenkt die Kamera im Film langsam von einem vereinzelt Container zum nächsten (cf. Abb. 72).

Analogien zwischen Roman und Film liegen folglich auf der Hand; einige Elemente unterscheiden sich jedoch von der Vorlage: Auf den ersten Blick mag es so wirken, dass die Darstellung des *terrain vague* im Film nicht etwa den Hoffnungsschimmer des Romans aufnimmt, den eben jener Ort im Roman vor allem für die Kinder und Jugendlichen aussendet. Die Sicht auf die *Banlieue*-Brache scheint noch düsterer, vielleicht sogar frei von utopischen Zwischentönen zu sein. Dennoch wird auf der Leinwand deutlich, dass hier die Jugend die Regeln diktiert, die Geschäfte voran- und die Schulden eintreibt. Illegale Aktivitäten, die sich so ohne Weiteres wohl nicht einmal in einem Betonturm der Pariser Vorstadt durchführen lassen, werden auf das *terrain vague* ausgelagert. Dort verdienen die jungen Protagonist*innen die wenigen Francs, um sich immerhin alltägliche Kleinigkeiten leisten zu können. Claude Chabrol lobte Charefs Film, ausgezeichnet mit dem Prix Jean Vigo für den besten französischen Erstling, als »Nektar der Wahrheit« aufgrund seiner Kraft und Klarheit.⁴¹ Diesen Nektar, in dem sich die Pariser Gesellschaft Mitte der 1980er Jahre spiegelt, gewinnt man auch auf diesem verfilmten Bauwagen- und Wohncontainer-*terrain vague*.⁴²

39 Analog zur Studie von André Otto: »Megastadt: Kinematographisches Mumbai und das Rhizom des Abjekten«, in: *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 3), S. 494–504, hier S. 502 f.

40 Auch Flüchtlingslager können mit provisorischem, heterochronem Fokus, prekären Lebensumständen der Migrant*innen, informellen Geschäften und nur vermeintlich eindeutiger Funktions- und Bedeutungszuschreibung einem *terrain vague* ähneln. Siehe hierzu das Kapitel »Eine Soziologie des ›Jungle‹: Alltag in einem prekären Raum« aus dem den größten Slum Europas beschreibenden Werk von Michel Agier/Yasmine Bouagga/Maël Galisson et al.: *Der ›Dschungel von Calais‹. Über das Leben in einem Flüchtlingslager*, Bielefeld: transcript 2020 (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft), S. 119–137. Außerdem weiterführend zu Stadtentwicklung und Migration siehe Klaus Schäfer (Hrsg.): *Aufbruch aus der Zwischenstadt. Urbanisierung durch Migration und Nutzungsmischung*, Bielefeld: transcript 2018 (Urban Studies).

41 O. A., »Tausendundeine Nacht«, S. 128.

42 Zur Vertiefung seien folgende Filme des *cinéma beur* sowie des *cinéma du métissage* genannt, die häufig eine *Banlieue*-Brachfläche enthalten, also ein *terrain vague* in einem stigmatisierten Stadtviertel: *BYE-BYE* (Karim Dridi, Schweiz 1995); *ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS* (Yasmina Adi, Frankreich 2011); *L'ESQUIVE* (Abdellatif Kechiche, Frankreich 2004); *LA GRAINE ET LE MULET* (Abdellatif

Kechiche, Frankreich/Tunesien 2007); LA HAINE (Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995); LA JOURNÉE DE LA JUPE (Jean-Paul Lilienfeld, Frankreich/Belgien 2009); L'ENFANT (Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien 2005); LE GAMIN AU VÉLO (Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien 2011); DEUX JOURS, UNE NUIT (Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien/Italien/Frankreich 2014); NÉS QUELQUE PART (Malik Chibane, Frankreich 1998); SALUT COUSIN! (Merzak Allouache, Frankreich/Algerien/Belgien/Luxemburg 1996); SUZANNE (Katell Quillévéré, Frankreich 2013); WELCOME (Philippe Lioret, Frankreich 2009); WESH WESH, QU'EST-CE QUI SE PASSE? (Rabah Ameur-Zaïmeche, Frankreich 2001). Zum *cinéma beur* siehe Cornelia Ruhe: *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*, Konstanz: UVK 2006. Zum *cinéma du métissage* siehe Öngün Eryilmaz: *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich*, Wiesbaden: Springer VS 2018.

4. Das *terrain vague* als Ort der (ersten/geheimen) Liebe

L'ÉCUME DES JOURS (GONDRIY, 2013)

In L'ÉCUME DES JOURS (2013) von Michel Gondry führt der Protagonist Colin (Romain Duris) ein sehr angenehmes Leben: Der Tagträumer verfügt über ausreichende finanzielle Mittel, er liebt Partys, die skurrilen Gerichte seines Sternekochs Nicolas (Omar Sy), er liebt Jazz, den Müßiggang sowie sein »pianocktail« und versteht sich blendend mit seinem besten Freund Chick, der ein leidenschaftlicher Jean-Sol Partre-Anhänger ist. Einmal, beim Mittagessen mit Chick, erfährt er, dass dieser ein junges Mädchen namens Alise getroffen hat, die seine Partre-Passion angeblich teilt. Colin lernt Chloé (Audrey Tautou) auf einer Geburtstagsfeier kennen, zu der Nicolas ihn eingeladen hat. Sie verlieben sich auf einem *terrain vague*, wie wir im Folgenden sehen werden, und feiern eine schillernd-fantasievolle Hochzeit. Chloé leidet jedoch bereits während der gemeinsamen Flitterwochen an einer rätselhaften Krankheit.

Die erste Verabredung von Colin und Chloé findet am *Forum des Halles* statt, nachdem sie sich auf der Party zum ersten Mal gesehen hatten. Den Treffpunkt lassen sie per Maschine generieren, in die Nicolas Folgendes eintippt: »Mon coin préféré de Paris«. Die Suchmaschine, die nicht sucht, sondern streng genommen eine Ortsbestimmungsmaschine ist, ist insofern auch für die Narration mitverantwortlich. Sie bestimmt demnach – mehr oder weniger per Zufall – den Ort. Die erste Wahl fällt auf *La Tour Eiffel*, was Colin aber für zu kompliziert und zu weit weg hält, sodass Nicolas und Chick erneut das Rad der Fortuna drehen. *Le Château de Versailles* ist die zweite Wahl der Maschine auf der Suche nach Colins Lieblingsort in Paris. Colin erwidert, dies sei zu »poussiéreux et ringard«. Schließlich zeigt er sich mit der dritten Option *Le Forum des Halles* einverstanden, sogar zufrieden und eilt

dorthin. Aus dem Off, per Mobiltelefon, informiert man ihn darüber, dass es dort 7 000 Geschäfte gebe. Er antwortet Nicolas und Chick: »Parfait, il y a tout ce qu'on puisse chercher et c'est au centre!« Als er ankommt, stellt er zu seinem Bedauern beziehungsweise zu seiner Verwunderung fest, dass *Les Halles* eine Großbaustelle¹ ist, auf die man per Guckloch schauen kann, das normalerweise den Betrachter*innen an touristischen Sehenswürdigkeiten und Aussichtspunkten zur Verfügung steht, damit sie die *vue panoramique* genießen können. Colins fernmündliche Kommunikation endet abrupt, da ihm sein Mobiltelefon bei Chloés Ankunft aus den Händen gleitet und durch eins der Gucklöcher in die Baugrube fällt. Sie setzt ihn darüber ins Bild, dass ihm das Nicht-Mehr vor Ort bislang entgangen zu sein scheint: »Ils ont commencé les travaux il y un an!« Zunächst blicken die beiden sich nur an, indem sie ihre Köpfe durch die Gucklöcher stecken, ganz im Sinne einer ersten Annäherung auf diesem *terrain vague-chantier*. Der harte Schnitt deutet an, dass die beiden Hauptfiguren erst noch einen gemeinsamen Takt finden müssen. Chloé entdeckt an einem der Kräne befestigte Fahrgeschäfte in Wölkchen-Form mit Glaskuppel, mit denen sie zunächst über das *terrain vague* schweben, um sich danach vom Kran ein wenig zu emanzipieren. In dem Moment, in dem die Reise der Verliebten beginnt, setzt ein Chanson (»I will always love you«) als Filmmusik ein. Im weiteren Verlauf der Szene wechselt das Chanson seinen Status von Filmmusik zur Musik im Film, weil es aus dem Lautsprecher des Wölkchens ertönt. Colin schaltet das Lied ab, woraufhin Chloé beginnt, passend zur Melodie des Chansons, Colins Namen zu singen. Sofort setzt das Chanson erneut ein, dieses Mal jedoch wieder als Filmmusik.

1 Vgl. hierzu auch Volker Hagedorn: *Der Klang von Paris. Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2019; Künstler lieben und leiden auf dieser Großbaustelle Paris und komponieren eigens den Klang der Metropole zwischen Eisenbahn und Elektrizität, Glanz und sozialem Elend, Kaiserreich und Aufbruch in die Moderne.



(Abb. 73)

Michel Gondry kreiert die Ansicht des *terrain vague* als Großbaustelle mithilfe von Spielzeug-Baumaschinen. Es wirkt so, als führen elektrische Modell-eisenbahnen durch die von Glastunneln durchzogene Brachfläche – wie Adern der Stadt.



(Abb. 74)

Bernard Marchand liefert in *Paris, histoire d'une ville* einen sehr guten Überblick über die Stadtgeschichte.² Immer wieder verweist er darauf, dass das Quartier Les Halles³ wie folgt charakterisiert wurde: »lié au »nomadisme«

2 Für weiterführende Hinweise siehe auch Camille Piton: *Comment Paris s'est transformé: le quartier des Halles* (Éd. 1891), Paris/Vanves: Hachette Livre 2012.

3 Siehe hierzu Alfred Fierro: *Histoire de Paris illustrée*, Toulouse: Le Pérégrinateur 2010, S. 44: »[L]es deux premières halles étaient en 1183 destinées aux drapiers et aux tisserands, puis une troisième réservée à la mercerie et à la lingerie, les denrées alimentaires occupent à peu près tout l'espace au XV^e siècle, laissant

d'une population sans travail ni domicile fixe, surtout dans les quartiers d'immigration pauvre du vieux centre: près de l'Hôtel de Ville et autour des Halles«⁴; ebenfalls aus dem Kapitel »Paris grandit trop vite (1815–1850)«: »Des transformations aussi importantes, dans le commerce, l'architecture et la vie quotidienne, étaient directement liées aux difficultés de circulation et à l'incommodité des rues de Paris. Les héros de Balzac, les Rastignac, les Rubempré, allaient d'ordinaire dîner dans les Halles [...]«⁵; ferner heißt es in Bezug auf Rambuteau: »il détruisait des îlots sordides habités par une population misérable et dangereuse, et il améliorerait la circulation entre les Halles et la Bastille«⁶; auch im Kapitel »La ville modernisée (1850–1890)« findet man: »L'insalubrité s'était tellement aggravée dans ces îlots misérables que les quartiers parisiens plus aisés commençaient à craindre la contagion. Il fallait ensuite à Napoléon réduire la misère urbaine, plus dure à supporter que la pauvreté dans les campagnes, engendrant violence, insécurité et révolutions«⁷; und über Haussmann heißt es: »L'approvisionnement de la capitale fut entièrement revu: les Halles centrales, que Napoléon 1^{er} puis Rambuteau avaient agrandies, furent détruites et remplacées par les admirables édifices de fer construits par Baltard – une étonnante prouesse technique [...]. Les grands abattoirs de la Villette complétèrent ce système d'approvisionnement«⁸; Marchand führt weiter aus: »Les »employés« [...] étaient restés près du centre [...] dans les 1^{er} et 2^e, autour de la Bourse, dans le Sentier, autour des Halles, enfin dans le Marais. Ils étaient remarquablement peu nombreux rive gauche: la dissymétrie est frappante«⁹; im Kapitel »La Ville lumière (1890–1930)« nennt er die mit den Umbaumaßnahmen anvisierten Ziele: »relier les gares entre elles et avec les Halles [...] mieux intégrer Paris à son arrière-pays; améliorer la circulation dans la ville même; faciliter les flux de marchandises vers le marché central«¹⁰; »Plusieurs projets avaient envisagé un carrefour principal aux Halles. Le métro, tel qu'il était finalement conçu, était interdit aux wagons de marchandises et ne pouvait plus servir directement le trafic du marché central. Ce quartier [...] jouait encore un rôle tellement important que le projet de 1900 prévoyait un carrefour souterrain près

une petite place aux fripiers.« Molière war beispielsweise »fils d'un marchand tapissier des Halles«, S. 78.

4 Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e–XX^e siècle)*, S. 33.

5 Ebd., S. 47.

6 Ebd., S. 49.

7 Ebd., S. 70.

8 Ebd., S. 79.

9 Ebd., S. 134.

10 Ebd., S. 175.

de Saint-Eustache: c'est là que devaient se croiser les deux lignes principales coupant Paris d'est en ouest et du nord au sud¹¹; unter der Rubrik »Atermoiements et velléités (1929–1952)« beurteilt Marchand wie folgt: »Entre 1913 et 1960, rien ne changea à Paris [...]. Des îlots déclarés insalubres depuis trente ans étaient encore debout et habités en 1960. Les Halles devaient toujours être déplacées et encombraient encore le centre de la ville. La banlieue avait grandi, certes, mais sans être mieux organisée¹²; im Kapitel »Un nouvel haussmannisme (1953–1974)« erläutert Marchand:

Le quartier des Halles fut transformé [...] brutalement. Pendant plusieurs siècles, il avait constitué le souci principal des souverains quand ils s'intéressaient à leur capitale. [...] Les halles de Baltard, construites pour alimenter Paris quand l'agglomération comptait 2 millions d'habitants, ne suffisaient plus à une métropole de plus de 7 millions. [...] Leur déplacement devait libérer 2,5 hectares au cœur de Paris: une opportunité exceptionnelle qui ne semble pas, curieusement, avoir été envisagée avant 1960. [...] Chose incroyable, on ne commença à s'en préoccuper qu'en 1963, en partie sous la pression de la SEMAH (Société d'études pour l'aménagement des Halles, créée cette année-là): un architecte et un urbaniste (projet Rotival-Lopez) proposèrent alors à la Ville de détruire et de reconstruire toute une partie du vieux centre, sur 19 hectares, sortant largement du cadre des Halles. Le conseil municipal, choqué, refusa. La question devenait chaque jour plus urgente: avec le départ progressif des activités traditionnelles, le quartier se transformait en un bidonville inquiétant.¹³

Marchand führt aus, dass Charles de Gaulle 1967 entschied, die Finanzen nach Les Halles zu verlagern, womit er auf Kritik stieß. Er überließ die Zukunft des Stadtviertels und die damit verbundenen Entscheidungen Georges Pompidou. Champeaux, APUR, die Kommission Capitant und die Gruppe Max Stern hatten andere Pläne:

Leur projet regroupait des commerces et des équipements publics dans un forum souterrain, au-dessus d'un nœud principal de communication: la station RER reliée au réseau métropolitain. Le projet fut adopté, en 1969, par le conseil, mais aussitôt bloqué par le gouvernement qui hésitait à construire le nœud central du RER, trop coûteux. Après mai 1968, les pavillons vides de Baltard furent utilisés pour des expositions spontanées et du »théâtre révolutionnaire«, ce qui poussa l'État à trancher plus rapidement. Après un an d'hésitation, en juillet 1969, le nouveau président, Georges Pompidou, décida d'installer à Beaubourg le musée d'art moderne qui devait être construit d'abord à la Défense et qui porte son nom. [...] Finalement, le gouvernement choisit un compromis: agrandir

11 Ebd., S. 182.

12 Ebd., S. 277.

13 Ebd., S. 296 f.

un peu les espaces verts, réduire un peu le nombre des commerces du Forum, et celui des logements sociaux prévus.¹⁴

Le Forum des Halles war so konzipiert, dass es Tausende Kund*innen anziehen, gleichzeitig jedoch rebellische Jugendliche (auch aus der Banlieue) fernhalten sollte; ein recht schwieriges Unterfangen, da die Teile der Bevölkerung, die Galerien, Foren und überdachte Einkaufszentren frequentieren, nicht unbedingt den kauf- und zahlungskräftigen Kundenstamm stellen, der durch die dort angebotenen Produkte angezogen werden soll. Aufsichtspersonal versuchte zu verhindern, dass die Jugendlichen sich (in der Nähe der FNAC) versammelten; regelmäßiges Abspritzen und Bewässern des Bodens sollte dazu führen, dass sie sich nicht hinsetzten, »mais les difficultés des commerçants, la rotation rapide des baux, la dégradation progressive du niveau des magasins montrent bien que le centre commercial ne répond pas aux besoins [...] de la clientèle qu'attire le Forum.«¹⁵ Im Pariser Zentrum provozierten die Hallen jeden Tag von Mitternacht an Verkehrsstockungen und Staus durch Liefer- und Lastkraftwagen, die regelmäßig den Verkehrsfluss bis zum Mittag lahmlegten. Translokation und Verlagerung waren unabdingbar: »chose faite le 28 février 1969 et, le 3 mars, s'ouvre le Marché d'intérêt national (MIN) de Rungis, le plus grand marché alimentaire de gros d'Europe. Les 12 pavillons de Baltard sont démolis d'août 1971 à janvier 1976, un seul est sauvé et remonté à Nogent-sur-Mame.«¹⁶ Man verlegt Zolas »Ventre de Paris«¹⁷ folglich nach Rungis, quasi in einen Bereich südlich der Metropole. Die Eröffnung des Umsteige- und Tunnelbahnhofs Châtelet-Les Halles im Jahr 1977, der sowohl von drei RER-Linien angefahren wird als auch fünf Metrolinien bedient, macht Les Halles erneut zum Kommunikations- und Verkehrsknotenpunkt, an der *Rive droite* der Agglomeration gelegen, und zum allseits erreichbaren Einfahrts- und Ankunftsort, natürlich auch aus der Peripherie.¹⁸

14 Ebd., S. 298.

15 Ebd., S. 299.

16 Fierro, *Histoire de Paris illustrée*, S. 190.

17 Vgl. Zola, »Le Ventre de Paris«, S. 601–895. Die Titel-Metapher steht hierbei für die Abundanz an (die Bevölkerung versorgenden und in den zentralen Markthallen dargebotenen) Lebensmitteln in Les Halles, deren Konstruktion aus Stahl und Glas (nach den Entwürfen von Baltard von 1854–74) den technischen Fortschritt, wirtschaftliche Prosperität, Gesundheit und Reichtum symbolisierte.

18 Vgl. Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIX^e–XX^e siècle)*, S. 299.

La »réhabilitation« du vieux centre, c'est-à-dire l'enchérissement de la rente foncière et la transformation sociale des quartiers, fut ainsi menée à bien de façon tournante et avec une vitesse accélérée: [...] Les Halles changèrent encore plus profondément et plus vite: plus que de »réhabilitation«, c'est de rénovation qu'il faudrait parler. En moins de quinze ans, l'un des quartiers les plus misérables et les plus populaires de Paris est devenu coûteux, central, envahi par les magasins à la mode [...] et les bureaux. [...] Les dommages sociaux provoqués par la rénovation des Halles furent considérables. Il ne paraît pas que les hauts responsables se fussent inquiétés des ménages pauvres et surtout des vieillards relogés en banlieue, loin de leurs emplois et de leurs amis [...]. En revanche, la théorie du complot capitaliste des spéculateurs immobiliers, chère au cœur de certains marxistes français, ne tient guère: elle prête aux acteurs de ces grandes transformations un goût du lucre qui est certain, mais aussi une connaissance des données, des faits et des mécanismes urbains qui est bien plus douteuse.¹⁹

In seinem Artikel »Tendenzen zeitgenössischer Architektur – destilliert aus den 600 internationalen Entwürfen zum Quartier der Hallen in Paris« veranschaulicht Ot Hoffmann 1980 den Architektur-Wettbewerb um das Hallenviertel nördlich der Seine, auf einer Fläche, die 420 m lang war sowie 360 m breit.²⁰ Er bezieht sich auf eine Planungsgeschichte mit langen Querelen:

Um die leere Fläche, an deren Westrand der Börsenrundbau und – als nördliche Abgrenzung – daneben die Kirche Saint-Eustache liegen und auf der im Südosten das Monument der Saints-Innocents schwimmt, wurde jahrelang mit zahlreichen öffentlichen und geheimen Skizzen, Vorentwürfen und Gegenprojekten, Beauftragungen und Abfindungen bei laufenden Programmänderungen (Bürostadt bis öffentlicher Park) gerangelt [...], so das unterirdisch um einen großen Lichthof herumliegende *Forum commercial* mit der Station der neuen, unabhängig vom vorhandenen Metronetz verlaufenden Super-U-Bahnen und der oberirdische Block der Klimazentrale im Norden, ganz zu schweigen von den Einmündungen eines unterirdischen Straßentunnels, der die Rue de Turbigo mit der Rue des Halles verbindet, das Gebiet aber von Nord nach Süd in den Untergeschossen zerschneidet.²¹

Während Hoffmann minutiös beschreibt, dass 600 Entwürfe mit den dominierenden Gestaltungsmerkmalen Achse, Platz und Block aus aller Welt ein-

19 Ebd., S. 300.

20 Im Folgenden beziehe ich mich auf Ot Hoffmann: »Tendenzen zeitgenössischer Architektur – destilliert aus den 600 internationalen Entwürfen zum Quartier der Hallen in Paris«, in: *Bauwelt*, n°25/01.07.1980, Berlin: Bauverlag 1980, S. 1092–1107.

21 Hoffmann, »Tendenzen zeitgenössischer Architektur«, S. 1092.

trudeln, werden die eingereichten Arbeiten – zu seiner großen Verwunderung – von den Expert*innen (der Jury, unter Architekt*innen etc.) überwiegend mit den Begriffen *Rationalismus* und *Funktionalismus* verbunden.²² Neben Pfeilerstrukturen, Rampen, Rundbögen, Kuppeln und Schrägungen tauchen immer wieder »Portal-, Turm- und Brücken-Motive« auf, »und natürlich tausende von Quadratmetern Glasdachfläche- und Luftarchitekturen in Form von überspannenden Brücken oder Gerüsten, als wolle der Rationalist sagen, daß er nicht nur die Luft der großen leeren Plätze liebe, [...] sondern ebenso die Leere unter Durchfahrten, Luftarchitektur [...] in Dachstühlen und Gerüsten, die keinen Gebrauchswert haben.«²³ Aus den Abb. 73, 74 und 77 geht hervor, dass die Ortsbestimmungsmaschine Colin und Chloé zunächst ins Hallenviertel schickt, als Colin nach seinem Lieblingsort sucht, er jedoch nichts von der (ewigen) Großbaustelle weiß. Colin führt aus, dass Les Halles nicht nur zentral in Paris liege, sondern dass man dort auch alles finde, was das Herz begehre. Die Rezipient*innen gewinnen sowohl einen Eindruck von den bedeutsamen Planungsquerelen im »Bauch von Paris« als auch von den Bauformen, Materialien und architektonischen Tendenzen, allerdings in keiner Weise nur von den zeitgenössischen, vielmehr als Querschnitt durch alle Zeiten hindurch, die das Hallenviertel als urbane, stets provisorische Baustellenbrache erlebt hat: gläserne Metro-Tunnel und Glas-kuppeln der Wölkchen zur besseren Aussicht, futuristisch anmutende Technik, symmetrisch angeordnete Wohnblöcke, Luftarchitekturen und vermeintlich schwebende Brücken und Gänge, ganz in rationalistischem Design:

Das Einschreiben von Formen in andere Formen ist ein weiteres unbedingtes Kennzeichen. Hierbei können runde in viereckige Formen eingeschlossen werden und umgekehrt; man kann fast schon eine Lust zu Restflächen und Zwickeln vermuten. [...] Die herausgearbeiteten Formen überschneiden, mischen sich, gehen in Form von Collagen neue, ungewohnte Verbindungen ein ... Immer aber werden sich Worte wie »Kälte« mit den gewonnenen Eindrücken verbinden, immer wieder stößt man auf hintergründige Elemente wie »Luft« und »Leere«.²⁴

22 Vgl. ebd., S. 1096: »So wie der Prozeß der Entwicklungen zugunsten des Fixierten unterbewertet wird, so wird der Zeitbezug überbewertet. Es mag verrückt klingen, aber es ist bei architekturformaler Betrachtungsweise eigentlich unwesentlich, wann ein Gebäude errichtet wurde. [...] Die wichtigsten Vorwürfe gegen den Funktionalismus lauten doch, er sei zu verstandesgemäß, berücksichtige Gefühlswerte nicht, sei zwar rein, aber kalt und gäbe dem Menschen und dem Leben zu wenig Raum.«

23 Ebd., S. 1101.

24 Ebd., S. 1101 f.

Mit obigen Worten beschreibt Hoffmann die Markenzeichen des Rationalismus. In L'ÉCUME DES JOURS spielt Gondry genau mit dem, was die rationalistische Architektur den öffentlichen Gebäuden einschreibt, nämlich eine gewisse Zweckunbestimmtheit des öffentlichen Raums:

Keine Andeutung läßt auf seine Verwendbarkeit schließen. Er ist leer wie in surrealistischen Gemälden und doch kein ›neutrales‹ Angebot an den Nutzer, den man sich schlechterdings in ihm nicht vorstellen kann. Seine Gegenwart würde bereits eine Entweihung darstellen. So gibt es den ›öffentlichen‹ Raum auch dort, wo er nicht durch den Menschen belebt sein wird. [...] Diese Negierung der Nutzung ist auch in Einzelheiten der Architektur spürbar. Die ›Ablesbarkeit‹ der Fassade [...] ist aufgegeben zugunsten rein formaler Vorstellungen. Ja, diese Negierung geht häufig so weit, daß sich eine Nutzung [...] von vornherein verbietet.²⁵

Für Gondry ist die immerwährende Großbaustelle im Hallenviertel demzufolge prädestiniert dafür, auf dem dortigen *terrain vague* den ersten Treffpunkt von Colin und Chloé im öffentlichen Raum ohne festgeschriebene Nutzungsvorgaben anzusiedeln. »[P]lus tôt, dans *Le Ventre de Paris*, Émile Zola conte les aventures de Cadine et Marjolin, des enfants trouvés près du marché des Innocents. Tout au long du roman, ces deux personnages circulent à travers les Halles comme si un lien vital les y rattachait.«²⁶ Wie wir bereits gesehen und gelesen haben, wurde die beständige Umgestaltung des Stadtteils Les Halles ebenso häufig medial thematisiert, beispielsweise fotografisch von Doisneau und Atget dokumentiert sowie filmisch von Ferreri verarbeitet.

Der Flug von Chloé und Colin in ihrem Wölkchen läßt die Rezipient*innen denken, sie bewegten sich auf Schienen fort, die sie auf einen längst nicht mehr befahrenen Gleisabschnitt der *Petite Ceinture* führen. Intensiviert wird dieser Eindruck dadurch, dass die Sequenz vermutlich mit einer Handkamera aufgenommen wurde, um die Charakteristika einer Fahrt auf Schienen zu imitieren. An der Spiegelung in der Glaskuppel erkennen wir, dass diese sich anscheinend doch nicht mehr an einem Seil, dem »lien vital«, befindet. Zwischenzeitlich haben sich Chloé und Colin vom Kran gelöst; als sie jedoch aussteigen, werden sie per Seil auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt.

25 Ebd., S. 1104.

26 Sébastien Le Pajolec: »La jeunesse au Forum. Clichés de la marginalité«, in: Jean-Louis Robert/Myriam Tsikounas/Martine Tabeaud (Hrsg.): *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris: Publications de la Sorbonne 2004, S. 217–235, hier S. 218.



(Abb. 75)

Auf der Bank des *terrain vague* sitzend (Abb. 75) philosophieren sie über das Leben: »Toute ma vie dépend de cet instant.« – »Celui que nous vivons?« – »Et si je le rate ...« – »D'abord, je pense le contraire. On est deux. Si on rate ce moment, on essaie celui d'après! Et si on échoue, on recommence! On a toute la vie pour réussir!«²⁷ Daraufhin küsst Colin sie, denn er möchte diesen wertvollen Augenblick des ersten Kusses für immer festhalten. Die in ihr Wölkchen integrierte Polaroidkamera schießt ein Foto des Liebespaars, das von Colin aufgehoben und umgedreht wird und folgenden Zwischentitel liefert: »Six mois plus tard ...«. In dieser Filmsequenz akkumulieren sich diverse Zeitschichten. Sechs Monate später findet ihre Hochzeit statt und während der Flitterwochen infiziert Chloé sich mit einer unheilbaren Krankheit: Eine Seerose wächst unaufhörlich in einem ihrer Lungenflügel, raubt ihr Luft und Lebensfreude. Dies setzt Gondry filmräumlich um, indem er auch Innenräume, beispielsweise die gemeinsame Wohnung, von Flora und Fauna zurückerobert lässt:



(Abb. 76)

27 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [00:24:07 – 00:25:32].

Spinnennetze, Schling- und Kletterpflanzen, Dornen und Pilze überwuchern Wände, Fenster und Fassade. Die Räume verkleinern sich.²⁸ Die Wände verschieben sich. Einige Figuren altern schneller. Das Intérieur mutet düster und beklemmend an. Obschon es Chloé gelingt, mittels frischer Schnittblumen das Wachstum der Seerose zu verzögern, schafft sie es nicht zu genesen, selbst wenn der Jazz-Song »Chloé« von Duke Ellington sie nahezu die gesamte Zeit begleitet.



(Abb. 77)

Nicht nur bei Zola fungiert das *terrain vague* als Refugium für Liebende, als Treffpunkt²⁹ für das erste Stelldichein, für den ersten Kuss oder als Ort der

28 Siehe hierzu Guillaume Bridet: *L'Écume des jours (1947). Boris Vian*, Paris: Hatier 1998, S. 21 ff.: »Le cadre spatio-temporel subit cependant un certain nombre de transformations qui écartent le roman du réalisme. Tout d'abord, en ce qui concerne l'espace, on remarque un triple phénomène d'assombrissement, de réduction et de liquéfaction. La narration décrit plusieurs fois les mêmes lieux et signale leur dégradation au fil du temps. Ainsi, un lieu enchanteur dans une première scène devient ensuite un lieu de désolation dans une deuxième scène. [...] Cette dégradation n'est pas seulement le propre de l'appartement de Colin. Elle concerne aussi le monde extérieur, la ville ainsi que les éléments naturels. [...] Finalement, le monde extérieur devient identique à l'intérieur de l'appartement. Ainsi, la dernière scène du roman se déroule dans une île marécageuse.«

29 Vgl. hierzu folgende Einschätzung des Hallenviertels während der 1980er Jahre: »La télévision et la presse se félicitent que le Forum soit le point de rencontre des jeunes au cœur de Paris, elles identifient cette jeunesse à une avant-garde culturelle dans les domaines de la musique et de la mode. (L'émission mythique HIP HOP présentée par Sidney, qui a introduit le rap en France, est tournée au Forum le 25 mars 1984.) [...] Le quartier des Halles est devenu le rendez-vous d'une jeunesse bourgeoise qui s'encanaille avec des styles vestimentaires excentriques [...]. Parce qu'il s'apparente à un espace indéfini (en même temps commercial, culturel et associatif), le Forum incarne alors le site idéal pour changer d'identité, de classe social, pour faire, le temps d'un après-midi, l'expérience de

Verabredung für eine (noch) geheime Liebe. Zwar enthält die Romanvorlage von Boris Vian³⁰ mit demselben Titel aus dem Jahr 1947 den Begriff *terrain vague* nicht, dennoch gelingt es dem 26-jährigen Ingenieur, innerhalb weniger Monate laut Raymond Queneau den »ergreifendsten zeitgenössischen Liebesroman« zu verfassen, in dem diese besonderen Orte eine nicht zu vernachlässigende Rolle spielen:

Der Schaum der Tage ist Romeo und Julia ohne Familienzwiste, Tristan und Isolde ohne Zaubertrank, Paul und Virginie in Saint-Germain-des-Prés, eine Dame, deren Kamelien durch eine Seerose ersetzt sind, Héloïse, die keinen Abaelard kastriert. Es ist die Zeit einer Wende: der Moment nach dem Krieg, wo sich der französische Roman dazu durchringt, den Leser Bebop-Luft atmen zu lassen. Boris Vian pfeift auf akademische Regeln, er will der Sprache Komik und Swing verpassen, er will uns [...] zu Tränen rühren, [...] zum Träumen bringen und mehr als eine Romanze vorlegen: ein Fenster öffnen für das Wunderbare. [...] Vian beschließt, dass das Wunderbare die Begegnung eines Ingenieurs mit einer an Tuberkulose Erkrankten durchdringen kann.³¹

Beigbeder vergleicht das Werk Vians mit einer »kosmetischen Lotion« und einem »Jungbrunnen-Elixier«, es mache einen jünger, je nach Alter entdecke man Anderes, stets Neues darin, man könne es als einen Initiationsritus ansehen.³² Diese Eigenschaften trauen wir auch den *terrains vagues* zu; von jungen Menschen frequentiert, die Initiationsriten durchführen, oder auch von Älteren, die sich dort jung fühlen:

Der Schaum der Tage ist das französische Gegenstück zu Salingers *Der Fänger im Roggen* (veröffentlicht vier Jahre später, 1951).³³ Das Schreiben emanzipiert sich hier, kreierte sein eigenes Vokabular, lässt alle Freiheiten zu. Die Personen in beiden Romanen sind verhinderte Liebende im jugendlichen Alter: Holden Caulfield ist ein New Yorker Cousin von Colin [...]. Ein Detail ist frappierend: In beiden Büchern gibt es Eisbahnen. Die Verliebten lieben es, händchenhaltend übers Eis zu gleiten. Eine Eisbahn ist allerliebste, zart, frisch und weiß, sie ist aber auch gefroren, gefährlich, schneidend und hart.³⁴

sa liberté.«; Le Pajolec, »La jeunesse au Forum. Clichés de la marginalité«, S. 226 f.

30 Boris Vian: *L'Écume des jours* (1947), Paris: Fayard 1996.

31 Frédéric Beigbeder: »Nachwort«, in: Boris Vian: *Der Schaum der Tage*, übers. v. Antje Pehnt, durchgesehen v. Klaus Völker, Düsseldorf: Karl Rauch 2016, S. 205 f.

32 Vgl. ebd., S. 206 f.

33 Siehe Jerome David Salinger: *The Catcher in the Rye*, New York: Little, Brown & Company 1951.

34 Beigbeder, »Nachwort«, S. 211.

Nun schauen wir noch kurz zur Seite auf zwei weitere Filme: zunächst auf *UNE HISTOIRE D'AMOUR* (1951) von Guy Lefranc, mit einem Drehbuch von Michel Audiard, der eine Nachkriegsvariante von *HÔTEL DU NORD* (1938) von Marcel Camé ist, mit Annabella (Suzanne Charpentier) und Jean-Pierre Aumont, Arletty (Léonie Bathiat) und Louis Jouvet. In Lefrancs *drame policier* werden die beiden jungen Liebenden Catherine Mareuil (Dany Robin) und Jean Bompard (Daniel Gélin) von Polizeiinspektor Ernest Plonche (Louis Jouvet) tot auf einem *terrain vague* aufgefunden. Plonche investigiert und erfährt, dass die Eltern von Catherine, reiche Industrielle, nicht mit der von den beiden anvisierten Hochzeit einverstanden sind, da Jean ihrer Meinung nach ohne Zukunft sei. Die im Geheimen Verlobten bevorzugen den Freitod anstelle einer Trennung und begehen gemeinsam Suizid auf einer städtischen Brachfläche.



(Abb. 78)



(Abb. 79)



(Abb. 80)

Als Schamier auf der Schwelle zwischen Liebe und Verbrechen dient mir CASQUE D'OR (1952) von Jacques Becker: Wir befinden uns in der *Belle Époque* der Pariser Unterwelt um das Jahr 1900. Thematisch handelt es sich hier nicht um ein klassisches *terrain vague*, auf dem sich eine Liebesgeschichte entspinnt, sondern um den Eifersuchtskampf dreier Herren um die Prostituierte Marie (gespielt von Simone Signoret). Ihre Figur ist angelehnt an die zur damaligen Zeit bekannte Pariser Dirne Amélie Hélie.³⁵

35 »D'après ses *Mémoires*, Amélie Hélie [...] devient la maîtresse d'une prostituée surnommée la Belle Hélène [...], elle erre dans Paris [...], elle rencontre Manda qui lui propose de la protéger [...]. Il a suivi une formation de polisseur mais [...] il est entré dans la criminalité. Il dirige la bande des Orteaux [...]. Le bonheur du couple aurait été complet n'eussent été les infidélités du jeune homme. Le 20 décembre 1901, Amélie le quitte et trouve refuge chez son amie Berthe. Un soir où elles sont de sortie toutes deux, elles rencontrent Leca [...]. Leca est d'origine Corse, il a reçu une formation de découper en métaux [...] et dirige la bande de Popincourt [...]. Leca qui désire la jeune femme, insulte Manda. [...] Le 30 décembre, Manda attaque Leca au couteau, le 2 janvier, on tire dans leurs fenêtres et le 5 janvier, les deux bandes s'affrontent. Leca est blessé de deux balles qui le conduisent à l'hôpital. De peur d'être arrêté, il s'en échappe en fiacre, mais la voiture est prise d'assaut par Manda, qui de nouveau le poignarde [...]. Arthur Dupin, le journaliste du *Matin*, décrivant l'attaque du fiacre, emploie pour la première fois le terme d'apache en référence aux attaques de diligence de l'Ouest américain [...]. Casque d'or, quant à elle, aurait reçu son surnom de l'infirmière qui, interrogeant Leca au sujet des deux femmes venues le visiter, aurait dit: »la blonde ou la brune, Casque d'or ou Peau d'ébène ?«; Valérie Vignaux: *Casque d'or de Jacques Becker*, Neuilly: Atlante 2009, S. 56 f.

Lundi. [...] La nuit est tombée, deux fiacres se garent devant l'Ange Gabriel. Les bourgeois qui en descendent entrent dans le bal sous les regards curieux des hommes de la bande. Tandis qu'une des femmes est invitée à danser par Roland, Marie et Julie entrent à leur tour. Leca rejoint Marie car il voudrait savoir ce qu'elle a décidé. Alors qu'elle souscrit à ses avances, Leca ne peut en informer Roland car Manda est lui aussi venu la chercher. S'ensuit un duel au couteau dans l'arrière-cour de l'Ange Gabriel où Manda tue Roland. Leca appelle Marie car la victoire de Manda lui donne des droits sur elle. Cependant, la jeune femme paraît indifférente et, suivie par Leca, elle rentre dans la salle. Alors que, dans l'arrière-cour, ils se débarrassent du corps, ils sont interrompus par l'arrivée de policiers prévenus par le serveur. La bande se disperse et Marie profite de la confusion pour échapper aux assiduités de Leca.³⁶

Das *terrain vague* befindet sich folglich in einem Hinterhof. Der leblose Körper von Mariés eigentlichem Partner Roland Dupuis soll nach der Tötung beim Duell mit dem Nebenbuhler und Herausforderer Georges, genannt Manda (Serge Reggiani), ein zutiefst ehrlicher Tischler, vom Mafiaboss Félix Leca (Claude Dauphin) und seinen Handlangern der in Belleville herrschenden Bande »Les Apaches« über die Mauer auf einem *terrain vague* entsorgt werden. Dazu kommt es jedoch nicht, weil die Polizisten umgehend eintreffen und die Leiche finden. Raymond, ein guter Freund von Georges und ehemaliger »Apache«, soll dafür büßen, wird des Mordes beschuldigt und inhaftiert, da er die Armbanduhr des Verstorbenen trägt. Als Manda sich der Polizei stellt, gelingt ihm und seinem Freund Raymond die Flucht aus der Gefangenentransportkutsche, bei der Raymond jedoch erschossen wird. Manda rächt sich an Leca, der Raymond alles angehängt und ihn selbst ins Gefängnis gelockt hatte, nur um Marie für sich zu gewinnen. Daraufhin wird er wegen Doppelmordes guillotiniert, was Marie durch das Fenster eines nahegelegenen Gebäudes beobachtet. Es wird demnach die Geschichte einer Rivalität unter Gangstern erzählt, die mit einer Liebe auf den ersten Blick beginnt und auf dem Schafott ihren traurigen Ausgang findet.



(Abb. 81)

Auch hier verbergen die Palisaden städtische Hinterhofbrachen. Der Filmwissenschaftler Dieter Krusche bewertet wie folgt:

Becker ging es nicht darum, einen ›historischen Gangsterfilm‹ zu drehen; er schuf einen ganz ungewöhnlichen Film über die Belle Époque, in dem die Menschen wichtiger sind als die Ereignisse, die Gefühle realer als die kriminalistischen Verwicklungen. Ein Film von ungewöhnlicher Schönheit, strengem Stilwillen, klarer Dramaturgie – wohl Beckers Meisterwerk.³⁷



(Abb. 82)

37 Dieter Krusche: *Filmführer*, Stuttgart: Reclam 1973, S. 253.



(Abb. 83)

Valérie Vignaux beschreibt in ihrem Kapitel »De la picturalité« exemplarisch Beckers filmische Vorgehensweise, wobei die Charakteristika eines Werks der *Belle Époque* mit der uns durch die Abb. 82 und 83 präsentierten Szene durchaus kontrastiert werden:

Au premier plan un élément est représenté en contre-plongée, tandis qu'un second apparaît dans la profondeur, dans une mise en perspective décalée et en taille réduite. On trouve encore un détail qui, isolé de l'ensemble, apparaît dans un coin de la page en médaillon. Disproportion dans la représentation et dans le point de vue qui vise à dramatiser les événements. Or, on peut remarquer que le découpage de la scène qui se déroule dans l'arrière-cour de *l'Ange Gabriel* et où Manda et Roland se battent en duel s'appuie sur ces effets d'échelle. Becker associe de fortes contre-plongées sur les personnages, accentuées encore par une lumière sombre et contrastée, à des gros plans volontiers outranciers, qu'il s'agisse de celui sur le couteau »l'arme du crime« ou celui où les doigts de Roland s'enfoncent dans les yeux de Manda.³⁸

Vignaux führt ferner aus, dass der Filmemacher – wie bei der Verwendung der *Mémoires* von Amélie Hélie – auch durch Malerei und in Anlehnung an die Fotografie subtile Referenzen an die Ikonografie der Jahrhundertwende transponiert. Konkreter:

[L]ors de la présentation des hommes de la bande, tandis que nous entendons leurs surnoms, les plans isolent deux à deux les couples, figés comme dans des portraits. On peut encore signaler les nombreux plans filmés à travers des vitres, ceux par exemple où Manda est vu à travers la vitrine de l'atelier Danard ou en-

38 Vignaux, *Casque d'or de Jacques Becker*, S. 77.

core celui où Marie regarde à travers la vitrine de l'*Ange Gabriel*, les policiers portant le corps de Roland. Ces cadres sur les devantures vitrées des magasins sont fréquents au début de la photographie. Ils constituent pour le photographe un exercice de style car celui-ci doit à la fois mettre en évidence le reflet de la surface vitrée tout en évitant de s'y reflécher. On songe en particulier aux vitrines d'Eugène Atget [...]. Dans MONTPARNASSE 19 le cinéaste poursuit la référence à la photographie en reproduisant à l'identique les cadres de photographies connues de Robert Doisneau.³⁹

Als Milieuporträt der Jahrhundertwende an der Schnittstelle zwischen Branchenfotografie und Brachenkino lässt sich CASQUE D'OR zum *réalisme poétique/psychologique/social* zählen – die Kritiker*innen sind sich darin nicht einig. Auf die Frage danach, was Becker mehr interessiere als Intrigen, die Jacques Rivette und François Truffaut ihm während eines Interviews im Jahr 1954 stellen, antwortet er nüchtern, bescheiden und fast beschämt: »Ce sont les personnages.«⁴⁰ Weitaus mehr nämlich als der *Récit* oder das Milieu. Und er fügt präzisierend hinzu:

»[C]inéaste social?« – Je crois qu'il y a tout de même une espèce de vérité. On a eu tort tout crûment que j'avais cherché à tout prix à être »social«. Cette impression est causée par le fait que, dans mes films, on s'intéresse en général d'assez près aux personnages. C'est le côté un peu entomologiste que j'ai peut-être [...]. Mais je m'intéresse aux personnages par un certain nombre de côtés qui ne sont pas seulement ceux qui sont indispensables à la compréhension de l'action.⁴¹

In seinen Schriften über Jacques Becker bringt René Gilson dies wie folgt auf den Punkt:

Becker était hanté aussi par ses personnages et son goût, sa quête de l'humain commençait dans la vie. Le quotidien était pour lui richissime d'insaisissable. Mais ce n'était pas l'extraordinaire qu'il y cherchait, ni l'insolite, Jacques Becker avait d'abord un regard d'homme devant lequel on était dans l'impossibilité de mentir.⁴²

Als ehemaliger Regieassistent von Jean Renoir, einem der bedeutsamsten Vertreter des Poetischen Realismus der 1930er Jahre und Wegbereiter des

39 Ebd., S. 78.

40 Jacques Rivette/François Truffaut: »Entretien avec Jacques Becker«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°32, 2/1954.

41 Ebd.

42 René Gilson: »Jacques Becker«, in: *Anthologie du Cinéma*, n°14, Beilage zu *L'Avant-Scène du Cinéma*, n°58, 4/1966.

italienischen Neorealismus der Nachkriegsjahre, agierte Becker auf behutsame Weise zwischen den Welten: Sozialbewusstsein, Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft, Realitätsnähe und Milieustudien einerseits, andererseits die Vergeblichkeit der Liebe, der Humanismus und der düstere Alltag der teils tragischen Held*innen. Wen nimmt es wunder, dass er seine Protagonisten in CASQUE D'OR sich im Streit um Marie duellieren und sich des Verlierers auf einer Hinterhofbrache entledigen lässt? Auf den Abb. 82 und 83 kündigt sich bereits an, dass das *terrain vague* auch ein Ort des Verbrechens, ein Tatort, sein kann.

5. Das *terrain vague* als Ort des Verbrechens

5.1 LE DOULOS (MELVILLE, 1962)

Vor dem Hintergrund der langen Geschichte des *terrain vague* in der französischen Kriminalliteratur macht sich der Kriminalfilm¹ die städtische Brachfläche ebenfalls als genrespezifischen Ort zunutze, indem er durch sie beziehungsweise auf ihr eine Art Rückseite des bürgerlichen Lebens zeigt. In BOB LE FLAMBEUR (1956) von Jean-Pierre Melville nutzt eine Einbrecherbande ein leeres Gelände am Stadtrand in der Nähe der Gleise als frei bespielbare Bühne zum Proben für ihren nächsten Coup.²

-
- 1 Auf die Frage danach, wieso Melville Kriminalfilme drehe, antwortete er im »Entretien avec Jean-Pierre Melville«, *Journal du cinéma*, émission télévisée réalisée par Pierre-André Boutang et Henry Chapier, 8 novembre 1970: »[S]on propre goût pour le genre, lui qui fut l'un des meilleurs connaisseurs du film noir hollywoodien et l'un de ses principaux consommateurs cinéphiles den France, des années 1930 aux années 1950. Puis l'aspect formel spectaculaire et le mode de récit simple et populaire qu'il mobilise, pouvant se réduire à un nombre limité de figures, de motifs, de situations connus de tous [...]; enfin, la possibilité offerte à l'artiste de travailler à l'intérieur des codes en imprimant son style personnel«; Antoine de Baecque: *Jean-Pierre Melville, une vie*, Paris: Seuil 2017, S. 130.
- 2 Siehe hierzu Wolfram Nitsch: »Der Gangster als Spieler. Handwerk und Harsardspiel in Melvilles *Bob le flambeur*«, in: Hermann Doetsch/Andreas Mahler (Hrsg.): *Gangsterwelten. Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, Bielefeld: transcript 2017, S. 153–170.



(Abb. 84)

In Melvilles *LE DOULOS* (1962) bildet ein leeres Randgelände von Gleisanlagen einen magnetischen Pol für aus der Halb- und Unterwelt stammende Besucher*innen. »Die Bedeutungen des Wortes *doulos* erklärt der Vorspann: Es bezeichnet im Argot einen Hut, die Person, die einen solchen Hut trägt, und schließlich einen Spitzel.« Und den Leitspruch zum Film bildet das bekannte Zitat von Louis-Ferdinand Céline: »Il faut choisir, mourir ou mentir«, das Hans Gerhold zum den Film regierenden »Prinzip der Lüge« formt, da »niemand ist, was er ist.«³

Der Gangster Maurice [Faugel] wird, kurz nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis, bei einem Einbruch von der Polizei überrascht. Auf der Flucht wird sein Komplize getötet. Er hält seinen Freund Silien für den Spitzel, der der Polizei den Tip gegeben hat. Kurz darauf wird Maurice wegen eines anderen Mordes

-
- 3 Franz Rodenkirchen: »Le doulos«, in: *Metzler Film Lexikon*, hrsg. v. Michael Töteberg, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 176–177, hier S. 176. »Un soir de janvier 1957, Jean-Pierre Melville reçoit les épreuves d'un roman, *Le Doulos* de Pierre Lesou, à paraître dans la Série noire, la collection de Marcel Duhamel chez Gallimard. Il est immédiatement séduit par l'ambiance montmartroise et la description précise des mœurs et du code d'honneur d'un milieu qu'il connaît de l'intérieur, un univers décrypté et expliqué dans ses multiples sens et usages, à l'image du ›doulos‹, qui signifie à la fois ›chapeau‹ (le feutre fétiche du gangster) et le ›donneur‹, la ›balance‹, l'indicateur qui renseigne la police.«; De Baecque, *Jean-Pierre Melville, une vie*, S. 134.
- 4 Hans Gerhold: *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 26.

verhaftet, doch Silien schafft es, durch Zeugenbeeinflussung und einen zweifachen Mord, den Verdacht von ihm abzulenken. Maurice erfährt zu spät die wirklichen Zusammenhänge: Er hat aus Rache auf Silien einen Killer angesetzt. Vergeblich versucht er, ihn zu retten. Der Killer erschießt zuerst Maurice, den er irrtümlich für Silien hält; anschließend töten er und Silien sich gegenseitig.⁵

Mit spitzer Zunge ließe sich Célines Zitat insofern umformulieren, als die Protagonisten nur zunächst lügen, bevor sie dann doch sterben. In der vielleicht größten Errungenschaft des *film noir à la française*,⁶ einem der wichtigsten französischen Krimis mit bemerkenswerter Darstellerriege und beachtlichen schauspielerischen Leistungen, bestiehlt und ermordet Maurice Faugel den Hehler Gilbert, der für den Tod seiner Frau verantwortlich ist. Nachdem er seine Beute (Schmuck und Bargeld) versteckt hat, plant er also mit seinen Komplizen, Silien und Rémy, einen weiteren Raubüberfall. Doch Silien, seinerseits befreundet mit Kommissar Clain,⁷ scheint ein Informant zu sein.

Nichts lag Melville ferner als die Bearbeitung realistischer, zeitbezogener Sujets. Seine Gangster sind idealisierte Typen, ihr stilisiertes Erscheinungsbild (im obligatorischen Trenchcoat und stets mit Hut) macht sie zu zeitlosen Charakteren, die er in stark ritualisierter Form immer wieder variiert. Silien, der ›doulos‹, ist der erste Vertreter dieser präzis durchgezeichneten Figuren. Er folgt einem persönlichen Ehrenkodex, der jedoch völlige Einsamkeit bedeutet und ihn zwangs-

5 Rodenkirchen, »Le doulos«, S. 176.

6 »Der begeisterte Anhänger des amerikanischen Kinos der dreißiger Jahre transponierte Manhattan nach Paris; Volker Schlöndorff, Regieassistent bei *Le doulos*, hat berichtet, wie Melville in nächtlichen Autofahrten die einschlägigen Viertel auf Motivsuche durchstreifte. Die Innenaufnahmen wurden größtenteils in Melvilles eigenem Filmstudio in der Rue Jenner gemacht, das er sich 1947 eingerichtet hatte, um unabhängig von der Filmindustrie arbeiten zu können. Diese Autonomie machte ihn zum Vorbild der Regisseure der Nouvelle Vague, die ihn als eine Art Vaterfigur verehrten. Melville akzeptierte diese Rolle für einige Zeit, distanzierte sich dann jedoch zunehmend, denn sein Anspruch der Professionalität – im klassischen Sinne der Beherrschung des filmischen Handwerks – widersprach der Auffassung der ›begabten Amateure‹ von der Nouvelle Vague.«; ebd., S. 176 f.

7 »In filmtechnischer Hinsicht besonders bemerkenswert ist das Verhör Siliens im Büro des Kommissars Clain, eine neuneinhalbminütige Plansequenz mit ununterbrochenem Dialog. Das Gespräch wurde ohne Schnitt in einer Einstellung aufgenommen, wobei die Kamera und die Personen ihre Standorte mehrmals verändern. Diese technische Leistung (noch erschwert durch verglaste Wände) findet inhaltlich ihre Entsprechung, denn Silien übersteht das Verhör, ohne seine Ambiguität preiszugeben.«; ebd., S. 177.

läufig verdächtig macht, denn Vertrauen birgt [...] Verrat und [...] Lüge in sich. In der letzten Einstellung verharrt die Kamera auf dem Hut des getöteten Silien, und Melville signalisiert damit noch einmal dessen symbolische Stellung als überindividuelle Verkörperung eines Prinzips.⁸

In seinem zweiten Gangsterfilm »hat Melville Montmartre gleich eingangs endgültig den Rücken gekehrt und das hier [in BOB LE FLAMBEUR] noch halbwegs transparente Großstadtmilieu durch eine unübersichtliche Vorstadtzone voller undurchsichtiger Figuren ersetzt.«⁹



(Abb. 85)

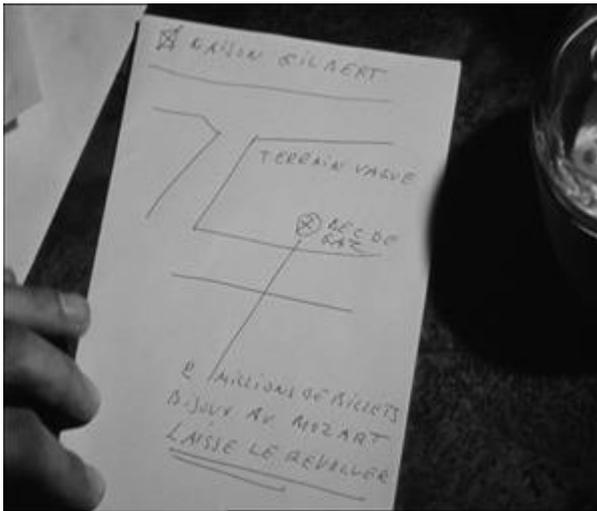
Dazu zählt einer der beiden Protagonisten, der gleich nach einem zu Beginn am Stadtrand begangenen Mord Tatwaffe samt Beute auf der Brache vergräbt und dieses Gelände auf einer selbst angefertigten Schatzkarte als »terrain vague« (Abb. 86) verzeichnet, damit sein undurchsichtiger Komplize die Objekte später wieder bergen kann. Damit weist dieser Kriminalfilm in verschiedene Richtungen: In den Prozessen der Kartierung und Benennung liegt eine Grundschwierigkeit der urbanistischen Handhabung von Brachen, die ich zu Beginn bereits angedeutet habe,¹⁰ die seit jeher besteht und aktuell

8 Ebd.

9 Wolfram Nitsch, »Der Gangster als Spieler«, S. 156.

10 Siehe hierzu das Exposé (cf. S. 7) zu meinem Dissertationsvorhaben, verfügbar auf der Website unserer Projektgruppe: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

in diversen künstlerischen Projekten reflektiert wird.¹¹ Thematisch wiederum erinnert der finstere, unheimliche Tatort am Stadtrand an Beschreibungen Balzacs und Hugos, an die Fotos von Atget und natürlich an den *film noir* – nach Paul Morands Motto »On tue les gens en voiture, puis on jette les corps dans des *terrains vagues*«. ¹² Das Poröse, Geheimnisvolle und Transitorische der Brachfläche, das einen Gegensatz zur durchgeplanten Stadt darstellt, ist der Grund, warum es den Gangster überhaupt an diesen Ort verschlägt, der eigentlich ständig von Vernichtung bedroht ist und eine Leerstelle im kartografierten Stadtskript bildet. Daher steht das *terrain vague* dem Gangster als Rückzugsort für vermeintlich unsichtbare Aktionen und Geheimoperationen sehr nahe. Des Weiteren wird der Betrachter durch die inhärente Unbestimmtheit dieses unmarkierten Zwischenraums auf die Undurchsichtigkeit der Motive für die Handlungen der Figuren eingestimmt.



(Abb. 86)

Maria Imhof beschreibt, dass das ausgedehnte *terrain vague* in LE DOULOS mit ästhetischer Kraft aufgeladen werde und man es aus seiner eigentlichen

11 Speziell zum Verhältnis Film und Kartografie vgl. Tom Conley: *Cartographic cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.

12 Morand, *New York*, S. 91.

Zweckfreiheit herauslöse, indem sich in der Sequenz auf ihm eine bestimmte Art der Besetzung ein- beziehungsweise festschreibe.¹³

Diejenigen, die diese Stellen aufsuchen, stellen dem offiziellen Stadtplan einen sekundären entgegen: Die ›Unterwelt‹ etabliert sich nun nicht in einer Oben-Unten-Struktur, sondern in einer Raumordnung Zwischenraum – Stadtskript. Der Gangster sucht den Zwischenraum auf, sollte aber [...] keine Spuren hinterlassen und den vagen Raum als unmarkierten und ungekerbten Raum erhalten, sonst könnte ihm die Kontrolle über seine Aktionen entgleiten.¹⁴

Bezüglich der auf Abb. 85 gezeigten Szene beschreibt Michel Chion: »Maurice a eu le temps de s'éloigner, et disparaître dans un terrain vague et de s'arrêter près d'un réverbère au pied duquel il enfouit, tel un chien, le revolver, l'argent et les bijoux, dans un trou qu'il creuse avec ses mains nues.«¹⁵ Chion weist auf eine sogenannte »ellipse perdue« hin, die bei Schnitt und Montage eines Films dadurch entsteht, dass es, gänzlich vereinfacht, bei der *découpage* zu einer *escamotage* von Zeit kommen kann. Auf den drei an André Bazin angelehnten Ebenen »le réel diégétique«, »le réel cinématographique« und »le réel pro-filmique« haben die *ellipses perdues* unterschiedliche Auswirkungen auf das Raum-Zeit-Kontinuum. Außerdem unterscheiden sie sich deutlich von den expliziten Ellipsen, wie beispielsweise bei einem *establishing shot*. Michel Chion schlussfolgert: »Nous avons donc ici, plusieurs niveaux de ce qu'on pourrait appeler un *terrain vague*, niveaux propres au cinéma – et l'un de ceux-ci concerne l'écoulement du temps et le toujours mystérieux passage du jour à la nuit.«¹⁶

Vielleicht ist die Beleuchtung das wichtigste Hilfsmittel des Filmemachers, um die Bedeutung von Form, Linie, Farbe und ihren versteckten Dominanten zu verändern. In den Tagen, als das Filmmaterial relativ unempfindlich war (vor den sechziger Jahren), war die künstliche Beleuchtung unerlässlich, und die Filmemacher machten wie eh und je aus der Not eine Tugend. Die deutschen Expressionisten der zwanziger Jahre entliehen den Code des Chiaroscuro aus der Malerei und wandten ihn für dramatische Effekte an – er erlaubte, den Akzent auf Form vor Wahrheitstreue zu setzen. Der klassische Hollywood-Stil strebte ei-

13 Vgl. Maria Imhof: »Zwischenräume. Topographien des Verbrechers im französischen Gangsterfilm«, in: Hermann Doetsch/Andreas Mahler (Hrsg.): *Gangsterwelten. Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, Bielefeld: transcript 2017, S. 171–191, hier S. 183.

14 Ebd., S. 183 f.

15 Michel Chion: »Une lampe allumée en plein jour (à propos d'une séquence du DOULOS)«, in: *Romanische Studien*, 7, 2019, S. 135–144, hier S. 141 f.

16 Ebd., S. 144.

nen natürlicheren Effekt an und entwickelte so ein System ausgewogener Führungs- und Füll-Lichter, die eine ausreichende, aber nicht zu aufdringliche Beleuchtung lieferten und so eine minimale Barriere zwischen Betrachter und Objekt darstellten. Bestenfalls konnte dieses komplizierte System einige außergewöhnliche Effekte erzielen, aber es war in sich unrealistisch; wir sehen selten natürliche Szenen mit einer sowohl gleichmäßig hellen Ausleuchtung wie auch sorgfältig ausbalancierten Nebenlichtquellen, was den Stil Hollywoods charakterisiert [...]. Es ist klar, daß alle Beleuchtungs-codes, die für die Fotografie gelten, ebenso für den Film gültig sind. Volle Frontalbeleuchtung läßt das Objekt verschwinden; Oberlicht drückt es hinab. Unterlicht macht es unheimlich, Glanzlichter (Spots) können die Aufmerksamkeit auf Details richten (meistens auf Haar und Augen); Gegenlicht kann das Objekt entweder unterdrücken oder es hervorheben; Seitenlicht kann dramatische Chiaroscuro-Effekte erzielen.¹⁷

Melville verstand es sehr gut, Glanzlichter auf die Augen der Protagonisten zu richten sowie mit Unter- und Seitenlicht zu arbeiten, um ein unheimliches, dramatisches Ambiente zu schaffen. Die Erkaltung der einschlägigen Orte in den Kriminalfilmen Melvilles, um den Terminus von Schlögel erneut zu bemühen, läuft parallel zu jener der Villa Arpel in *MON ONCLE* von Tati, der ebenfalls zu dieser Zeit entstand.

Avec *LE DOULOS*, Melville atteint la maturité de son style »noir«, associant une grande beauté formelle – un travail d’une profondeur impressionnante, grâce à la complicité de Nicolas Hayer, sur les contrastes du noir et du blanc, sur les jeux d’ombre et de lumière, sur la durée d’une marche, d’un plan, d’une musique, d’un regard, sur la tension organisant une scène ... – à un scénario d’une complexité folle, avec la volonté de défaire la cohérence entre la forme et sa signification. Le spectateur croit tout clair, puis peut faire le constat que tout est ambigu, éphémère et changeant. [...] [L]a mise en scène est capable de faire croire à l’invraisemblable, cette forme toute-puissante peut forger la vérité. Le monde est une immense duperie où la plupart trichent et volent, la construction des intrigues enchâssées est d’une telle singularité que personne n’y comprend rien, seule la mise en scène ne ment pas: elle fait voir le vrai.¹⁸

Genau dieses Zweideutige, Vergängliche, Wandelbare zieht das *terrain vague* bei der Wahl der Orte, Motive und Themen an. Verschwörungen und Verrat, Liebe und Sex, Mord und andere Gräueltaten – das sind die Sujets des *film noir*. Zwar gab es schon lange vor Melvilles »polar« Stoffe, die Delikte thematisierten, aber als *récit*, der die verschiedenen Verbrechen miteinander verbindet, gilt *LE DOULOS* als Inbegriff des Genres. »Néanmoins, tout com-

17 Monaco, *Film verstehen*, S. 198 f.

18 De Baecque, *Jean-Pierre Melville, une vie*, S. 137.

me la nature a horreur du vide, le cycle noir déteste le crime parfait.«¹⁹ Anstelle des perfekten Verbrechens schildert Melville in folgedessen das Scheitern von Kriminellen, die sich für perfekt hielten. In der Tat wird der schäbige Aspekt des Films nur durch das zufällige Zusammentreffen der Elemente ausbalanciert, die ihn ermöglichten.²⁰ Laura Räuber erinnert in *Todesbegegnungen im Film* daran, dass Rezipient*innen in der Regel aufgewühlt seien, wenn sie auf der Leinwand Todesnähe spürten und zugleich, dem widerständig, wussten, dass sie selbst noch am Leben seien, denn derartige Verbrechen, Mord- und Gewalterfahrungen erlebten wir im Kino sehr intensiv, jedoch überstünden wir sie unversehrt, obwohl wir ganzkörperlich ergriffen, erschüttert und mindestens berührt seien, schlicht weil künstlich generierte Filmfiktion uns nachfühlen lasse, was echt sei.²¹ Begeben wir uns nun zum nächsten Tatort, sichern die Spuren,²² lesen Zeichen, hegen Verdacht, betrachten Indizien, hinterfragen, lösen Rätsel und Komplotte,²³ bleiben wir kritisch und forschen weiter auf dem *terrain vague* filmischer Kriminalnarrative.

5.2 LA FILLE INCONNUE (FRERES DARDENNE, 2016)

In LA FILLE INCONNUE (2016) von Jean-Pierre und Luc Dardenne fühlt die Ärztin Dr. Jenny Davin sich mitschuldig am Tod einer jungen Afrikanerin, da diese am Vorabend ihres Todes die Klingel an Jennys Praxis betätigt hatte, Jenny und ihr Assistent ihr aufgrund der Uhrzeit jedoch nicht mehr geöffnet hatten. Als die Polizei Jenny darüber informiert, ist sie bestürzt und möchte herausfinden, wie die junge Frau gestorben sein könnte. Während ihrer Nachforschungen führt Jenny auch ein Gespräch mit Lambert junior, den sie vor einer städtischen Brachfläche antrifft, die seinen Wohnwagen beherbergt. Um das *terrain vague* betreten zu können, passieren sie ein elektro-

19 Paul Duncan/Jürgen Müller (Hrsg.): *Film noir*, Köln: Taschen 2017 (Bibliotheca Universalis), S. 35.

20 Vgl. ebd.

21 Vgl. Laura Räuber: *Todesbegegnungen im Film. Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper*, Bielefeld: transcript 2019 (Film), S. 354.

22 Siehe hierzu Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, übersetzt v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber, Berlin: Wagenbach 1983 sowie Carlo Ginzburg: *Faden und Fährten – wahr falsch fiktiv*, übersetzt v. Victoria Lorini, Berlin: Wagenbach 2013.

23 Siehe hierzu Luc Boltanski: *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris: Gallimard 2012 (nrf essais).

nisch gesichertes Tor, an dem ein Schild mit der Aufschrift »Propriété privée« hängt. Während die beiden Figuren sich auf den Wohnwagen zubewegen, verfolgt die Kamera sie mit einem Handkamera-Schwenk durch das geschlossene Tor bis zu einem Schnitt, der sie in den Wohnwagen befördert. Die Betrachter*innen sind demnach vorerst ausgeschlossen, verfügen jedoch über denselben Informationsstand wie Jenny. Lambert junior denkt die ganze Zeit über, dass Jenny seinen Wohnwagen kaufen möchte, sie erwidert: »Je ne suis pas venue pour l'acheter! Je cherche le nom de la jeune fille qu'on a retrouvée morte vendredi matin près du fleuve. Elle n'avait pas de papiers sur elle, on ne sait pas qui c'est. Quelqu'un m'a dit de l'avoir vue dans votre mobile home le soir, jeudi. Elle aurait fait une fellation à un homme âgé et puis, elle serait partie. Voilà, c'est elle!« Jenny zeigt Lambert junior ein Foto der verstorbenen Frau, möchte ihm aber auch nach mehrmaligem Nachfragen nicht preisgeben, wer die Frau am Donnerstagabend hat aus seinem Wohnwagen kommen sehen.



(Abb. 87)

Jenny vermutet, dass Bryan noch mehr über die Todesursache weiß, und verfolgt ihn und seinen Freund, die sich auf ein weiteres *terrain vague* begeben, auf dem sich eine Industrieruine befindet. Das Gelände ist mit Bauzaun umfriedet und erneut bleibt die Kamera außen vor, auch als Jenny sich von ihr distanziert und auf die Halle zugeht.



(Abb. 88)

In einer halbnahen Einstellung kommt es zu einem Handgemenge, bei dem Bryan die Ärztin beschimpft und in eine Grube stößt. Seinen Freund lügt er an und möchte das Gelände so schnell wie möglich verlassen: »Viens, il faut qu'on bouge. C'est une salope. Elle a pris mon père à ma mère!«



(Abb. 89)

Die Handkamera verfolgt die beiden Jugendlichen auf dem Weg vom Gelände, sie läuft förmlich hinter ihnen her, ihre Schritte werden nachgeahmt, bis Jenny nach ihm ruft und er sich doch noch einmal umwendet. Da er ein schlechtes Gewissen hat, hält er aufgrund von Jennys Schreien aus dem Off kurz inne, läuft zurück und reicht ihr ein Zaunelement an, mit dem sie sich allein aus der Grube wird befreien können. Die Kameraführung greift die missliche Situation von Jenny auf und durch einen Schwenk in die Höhe verlässt sie den beengten Raum, der durch die Grube symbolisiert wird. Die Weite des nunmehr leeren Geländes sensibilisiert die Betrachter*innen für die Beschaffenheit des Raums in dieser Filmszene, der durch eine Drehung

um nahezu 360° erfahren werden kann. Selbst sichtversperrende Objekte, wie etwa der Tank, hindern die Kamera nicht an ihrer Kreisbewegung.



(Abb. 90)

Kurz bevor die Kamera auf Jenny schwenkt, die das Zaunelement entgegennimmt, erfasst sie im Hintergrund die Freifläche, die darauf hindeutet, dass Jenny sich mit eigener Kraft aus der Grube befreien kann. Jean-Pierre und Luc Dardenne lassen bewusst eine Leerstelle, wenn sie nicht zeigen, wie Jenny herausklettert, während wir aufgrund der Motorengeräusche der Roller vernehmen, wie die beiden Jugendlichen sich entfernen.

Im weiteren Verlauf des Films findet Jenny heraus, dass die junge Afrikanerin, die sich im Wohnwagen für den Vater von Lambert junior, also Lambert senior, prostituierte, Felicy Kumba hieß, es dort aber nicht zu einem Gewaltverbrechen kam. Felicy verließ das *terrain vague*, stieß auf einen weiteren Freier, stürzte versehentlich, zog sich dabei eine schwere Kopfverletzung zu und verblutete. Das *cinéma social*, insbesondere das *drame social*, wie etwa *LE GAMIN AU VÉLO* (2011), auch von den belgischen Regisseuren Jean-Pierre und Luc Dardenne, böte noch viele weitere Anknüpfungspunkte für die Untersuchung städtischer Brachflächen im Film.

Les frères Dardenne ont trouvé leur style, leur façon de filmer et de raconter des histoires; ils sont libres. Toutefois, cette liberté peut parfois donner le vertige ou, au contraire, pousser à l'autosatisfaction. Ils décident de se renouveler en explorant des genres différents et en interrogeant toujours le langage cinématographique. [...] Explorer les bas-fonds de la société, les trafics mafieux qui s'installent dans les villes européennes, chercher quel serait dans ces conditions le prix d'une vie, [...] c'est le pari réussi [...]. [...] Longtemps les frères cinéastes ont dit qu'ils se méfiaient des acteurs professionnels, parce que leur notoriété pouvait faire obstacle à l'identification au personnage ou parce qu'ils auraient tellement

l'habitude de jouer qu'ils en oublieraient une forme de spontanéité qui les priverait d'incarner le rôle.²⁴

Nach vielen Jahren der Dokumentarfilme widmen sich die Brüder Dardenne seit 1986 im Rahmen ihres *cinéma engagé/social*²⁵ schon der *affaire humaine*.²⁶ In diesem Zusammenhang beschäftigen sie sich vornehmlich mit folgenden Themen: »le travail, la réconciliation, la filiation, la solidarité entre les travailleurs«,²⁷ aber auch mit Verantwortung, Schuld, Empathie und Menschlichkeit.

Avec LA FILLE INCONNUE, Luc et Jean-Pierre Dardenne poursuivent leur quête intransigeante d'un cinéma à la fois engagé, percutant et populaire, centré sur les maux de la société contemporaine et la notion de responsabilité individuelle. Depuis 20 ans et LA PROMESSE, leur ligne de conduite n'a pas varié: dénoncer les violences sociales, rendre apparentes nos failles intimes, explorer les conflits moraux produits par les accidents de la vie.²⁸

24 Louis Héliot: »Le cinéma des frères Dardenne«, in: Christine Plenus: *Sur les plateaux des Dardenne*, Arles/Paris: Actes Sud 2014, S. 9–11, hier S. 10 f.

25 »Le terme »cinéma engagé« regroupe un ensemble de films qui incluent les films historiques à savoir politiques, les films à sujets sociaux, les films sur les grèves et les luttes ouvrières. Les films sociaux étudient les problèmes politiques, économiques et sociaux dans leurs répercussions sur les hommes. Le cinéma social prend naissance suite à la crise économique déclenchée à New York en 1929 après une grande chute boursière. Les banques font faillite ce qui entraîne une explosion du chômage aux États-Unis et plusieurs personnes se retrouvent sans abri. Cette grande dépression fait émerger un cinéma social, évoquant le chômage, la pauvreté et la misère. [...] Les Dardenne font principalement du cinéma social avec des personnages en marge de la société vivant le chômage et la pauvreté.«; Farah Ben Jaballah: *Réalisme, tension et morale dans les films des frères Dardenne*, Saarbrücken/Mauritius: Éditions universitaires européennes 2018, S. 10 f.

26 Siehe hierzu auch Luc Dardenne: *Sur l'affaire humaine*, Paris: Seuil 2012, S. 9: »[C]ette »affaire humaine« s'est révélée être aussi une »affaire de Dieu«, une affaire concernant la naissance de cet Éternel dont la mort nous laisse entre nous, entre êtres humains, entre mortels, qui désormais essayons de vivre sans sa consolation multiséculaire.«

27 Ebd., S. 73.

28 Cf. *prière d'insérer/quatrième de couverture*: Vincent Lowy (Hrsg.): *Dardenne par Dardenne. Entretien avec Michel Ciment*, Lormont/Bruxelles: Le Bord de l'Eau 2016 (La Mulette) sowie weiterführende Hinweise, S. 127: Yves Alion: »La Fille inconnue«, in: *L'avant-scène Cinéma*, n°634, 6/2016; Patrick Saffar: »La Fille inconnue«, in: *Jeune Cinéma*, n°374, 7/2016; Vincent Thabourey: »La Fille inconnue«, in: *Positif*, n°665–666, 7/2016.

Eben jene Verantwortung und das Bewusstsein von Gut und Böse ihres eigenen Tuns lassen die junge Ärztin Jenny Davin im Drama LA FILLE INCONNUE ihre Recherchen auf dem *terrain vague* durchführen: »Elle apprend le lendemain la mort de cette femme et pour surmonter sa culpabilité, entreprend d'enquêter sur elle.«²⁹ Schuldgefühle und Sühne bringen sie demzufolge auf die Brachfläche, um dort beim Wohnwagenbesitzer Lambert zu erfragen, wer die Frau war, die dort zuletzt gesehen wurde, bevor sie unweit von ihrer Praxis (nahe Seraing, Liège) verstarb.

Toute mort, y compris la mort ›naturelle‹, est une mort violente. La mort qui approche de la fille inconnue est une mort objectivement violente, mettant en scène le quelqu'un dont elle a peur et le quelqu'un en qui elle espère. Jennifer [...] est ce quelqu'un en qui elle espère, elle incarne ce ›principe a priori de la mortalité humaine‹.³⁰ Elle devrait répondre à l'appel de la fille inconnue, elle ne le fait pas. Elle pourra tenter de justifier son comportement mais le regard de la fille inconnue lui rappellera qu'il est injustifiable. [...] Dans son enquête, Jennifer pourrait découvrir quelque chose d'inattendu qui la concerne, quelque chose qui la changerait à ses propres yeux. Quoi? Si elle a accepté, faute de mieux, le poste de médecin de banlieue, si son désir profond est d'avoir un cabinet avec une clientèle d'un autre milieu social, plus riche, plus ›agréable‹, elle pourrait découvrir que soigner les pauvres est sa vocation. Peut-être trop caricatural. À retenir quand même car ça génère un conflit chez Jennifer et ça la fragilise. Peut-être qu'être médecin était pour elle un moyen de sortir de sa condition sociale. [...] Je ne sais pas pourquoi mais le fait que nous ayons situé le cabinet médical de Jenny près d'une voie rapide a donné un rôle important au son du passage des voitures. Une sorte de bruit de fond du monde qui va, va, quoi qu'il arrive. Mettre ce bruit en relation avec le visage de Jenny à la fenêtre ou sur le petit balcon créera ... je ne sais pas quoi mais c'est le film.³¹

Ungewissheit und Ängste, die eigene Sterblichkeit und die Fragilität des Lebens der anderen, der Übergang von einem Zustand in den nächsten, Verantwortung und Schuld, Schwellenphänomene und Grenzerfahrungen, nur

29 Lowy (Hrsg.): *Dardenne par Dardenne*, S. 122. Siehe hierzu auch Philip Mosley: *The cinema of the Dardenne Brothers: Responsible Realism*, New York: Columbia University Press 2013.

30 Dies ist ein Verweis auf Emmanuel Lévinas: *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité* (1961), Paris: Le Livre de Poche 1990, S. 93: »Le médecin est un principe a priori de la mortalité humaine. La mort approche dans la peur de quelqu'un et espère en quelqu'un.«

31 Schon 2012 äußert Luc Dardenne sich ausführlich zu Handlungsgerüst und Drehbuch von LA FILLE INCONNUE: Luc Dardenne: *Au dos de nos images II* (2005–2014), suivie de LE GAMIN AU VÉLO et DEUX JOURS, UNE NUIT, Paris: Seuil 2015 (La librairie du XXI^e siècle), S. 195 ff.

Flüchtiges, Vorübergehendes und undefinierbares – all diese Gedanken zum *terrain vague* in LA FILLE INCONNUE evozieren obige Äußerungen von Luc Dardenne. Das unbekannte Mädchen und die konsequente und hartnäckige Suche nach ihrer Identität führt die zunächst kühle, abgeklärte, selbstdisziplinierte, nüchterne und beherrschte Jenny Davin ebenfalls zu sich selbst. Als eine *accoucheuse* der Wahrheit in persona stellt sie sich ihrer Arroganz und Selbstgerechtigkeit, ihrem Schmerz und Schock über den Tod der von ihr abgewiesenen Patientin, der eigenen Nachlässigkeit und dem Scheitern, sodass sie als Protagonistin eine signifikante Entwicklung hin zur fürsorglichen, zugewandten, geduldig helfenden und mitfühlenden Ärztin erfährt. Ferner fahndet sie auf dem *terrain vague* nach der Wahrheit, die ihr erst im weiteren Verlauf durch Bryan, dessen Vater, Lambert junior und des Opfers Schwester durch deren Geständnisse zuteil wird: »Jennifer mène deux enquêtes: recherche du nom de la fille inconnue et recherche du (ou des) coupable(s). [...] Ne pas oublier la recherche du nom quand nous sommes dans la recherche du coupable.«³² Die Rezipient*innen sehen Jenny nicht als schuldige Frau, sondern als eine, die sich dem Blick des unbekanntem Mädchens nicht entziehen kann. Der Blick, der von der Überwachungskamera ihrer Arztpraxis aufgezeichnet wurde, ist zum Blick eines einsamen, herrenlosen, verlassenen Körpers geworden, der sie bittet, ihm zu Hilfe zu eilen.³³

Faut-il que le spectateur sache qui est le meurtrier avant que Jennifer ne le sache? Cela mettrait plus de danger autour de Jennifer et augmenterait le suspense des rencontres de Jennifer avec le meurtrier. Le spectateur identifierait cet individu à un tueur de femmes, donc au tueur potentiel d'une Jennifer sans méfiance, pouvant par exemple l'accompagner dans un lieu isolé où il pourrait commettre son meurtre. En écrivant cela je me dis que nous pourrions prendre le parti inverse: Jennifer et le spectateur savent qui est le meurtrier, celui-ci ne sait pas qu'elle le sait et essaie de l'éloigner de la vérité et finalement avoue grâce au travail [...] de Jennifer. Le spectateur serait avec Jennifer dans son travail d'accoucheuse de vérité et vivrait avec elle les diverses manières de résister du meurtrier. Dans la première manière de raconter, il faut écrire une scène révélatrice de la culpabilité du meurtrier où Jennifer n'est pas présente, donc quitter à un moment le point de vue de Jennifer que nous aurons suivi jusque-là. Une rupture qui risque peut-être de donner une scène d'information, sans lien serré avec la nécessité interne avec le récit. On peut aussi imaginer une troisième manière de raconter: ni Jennifer ni le spectateur ne saurait qui est le meurtrier. Jennifer penserait connaître son identité et le spectateur la suivrait

32 Ebd., S. 200.

33 Vgl. ebd., S. 199.

dans son intuition qui pourrait d'ailleurs se révéler fausse et créer un rebondissement menant à la découverte du meurtrier.³⁴

An die Stelle eines Informationsgefälles hinsichtlich der Aufklärung des Verbrechens tritt eine Konkordanz, denn weder Jenny noch die Betrachter*innen kennen den/die »Mörder*in« zu Beginn des Films. Wie Luc Dardenne im Jahr 2012, also lange vor der Entstehung des Dramas bereits darlegte, entschieden sich die Brüder später für Variante 3 (cf. obiges Zitat), bei der die städtische Brachfläche die Suche nach der Wahrheit begünstigt: Deleuze zufolge bleibt die Bewegung (in ihrer Relation zum Raum) eine den Handlungen gegenüber »äußere Bewegung«.³⁵ Sowohl das *terrain vague*, das Jenny betritt, um ihre privaten Investigationen beim Wohnwagenbesitzer Lambert durchzuführen, als auch das, auf dem sich Bryan und sein Freund eine Verfolgungsjagd mit ihr liefern, sind wichtige Stationen, gar Auslöser und Hilfspunkte auf ihrer Suche nach der Wahrheit. Großaufnahmen und angeschnittene Körper der Protagonist*innen lassen nach dem »loi de fragmentation« *espaces quelconques* entstehen.³⁶ Undurchschaubare Verwicklungen, zweifelhafte Geschäfte, Betrügereien und Lügen, ungelöste Verbrechen und dunkle Geheimnisse³⁷ beschatten das *terrain vague* als beliebigen Raum: »Le premier moyen fut l'ombre [...]: un espace rempli d'ombres [...] devient espace quelconque. [...] La profondeur est le lieu de la lutte, qui tantôt attire

34 Ebd., S. 199 f.

35 Vgl. Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, S. 157.

36 Vgl. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 153.

37 Vgl. hierzu Wolfram Nitsch: »Wie die einflussreichen Studien von Carlo Ginzburg und Luc Boltanski erwiesen haben, wird damit die Deutung der wesentlichen Strukturen und Tendenzen des Kriminalgenres zu einem Schlüssel, um die Veränderungen der Wirklichkeitswahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert zu verstehen. So überrascht es wenig, dass sich eine Vielzahl von Theorien und Ordnungsmodellen an den Phänomenen Kriminalroman und Kriminalfilm abarbeiten. Ausgehend von Luc Boltanskis grundlegender Studie [lassen sich] verschiedene theoretische Auseinandersetzungen – z. B. marxistische (Brecht, Mandel), »existenzialistische« (Kracauer, Porfirio), semiotische (Todorov, Ginzburg, Dubois), psychoanalytische (Copjec, Žižek), kultur- und medienwissenschaftliche (Kittler, Gugerli) – mit den Herausforderungen des Kriminalgenres sondieren und deren Verständnishorizont diskutieren.«; verfügbar auf: https://romanistik.phil-fak.uni-koeln.de/sites/romanistik/Mitarbeiter/Nitsch/SS_2019.pdf [Zugriff am 27.12.2020]. Auch wenn es sich bei LA FILLE INCONNUE nicht um einen klassischen Kriminalfilm handelt, stellt die junge Ärztin Jenny Davin doch ihre eigenen Ermittlungen an, um wenigstens Teile der Wirklichkeit erfassen und verarbeiten zu können.

l'espace dans le sans-froid d'un trou noir, et tantôt le tire vers la lumière [...];
mais c'est par une ›inversion des valeurs claires et obscures‹ [...].³⁸

38 Ebd., S. 157 f.

6. Das *terrain vague* als Ort des Potentials an Kreativität und Partizipation

LE PONT DU NORD (RIVETTE, 1981)

Wenn man einen Film von Jacques Rivette ansieht, so wird man gewahr, dass virtuelle Realitäten (im Plural) Einzug in den Film halten. Andere Wirklichkeiten sind für Rivette eben von unschätzbarem Wert. So wie das Kino bei Jean-Louis Baudry zum kinematografischen Basisapparat und Dispositiv wird, quasi als Apparatur des Imaginären dient, gemäß André Bazin die letzte und höchste Stufe artifizierlicher Magie verkörpert und von Gilles Deleuze als Ort der Materialwerdung mentaler und perzeptiver Bilder bezeichnet wird, so verarbeitet Rivette (übrigens ähnlich wie Alain Resnais) derartige Konzepte thematisch und ästhetisch schon in seinen Filmen selbst. Nicht nur indem er archaische Formen diverser ›vies parallèles‹ inszeniert, sondern auch durch illusionistische und theatralische Simulationen sowie halluzinogene und spektrale Erscheinungen, die als Korrelate seiner Bilder fungieren. In folgender kontextsensitiver Analyse eines repräsentativen Beispiels werde ich besonders auf Rivettes Modellierung des Raums eingehen, in dem und durch den ebenfalls andere Wirklichkeiten zutage treten. Darüber hinaus untersuche ich, inwiefern die filmische Darstellung und die Ausdifferenzierung unterschiedlicher Wirklichkeitsstufen eine medien-spezifische Unterscheidung der Kategorien ›Imagination‹ und ›Simulation‹ mit sich bringen. Die Basis für meine Ausführungen bildet mein Aufsatz »Rôdeuses, vagabondes, arpeuteuses: flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette (LE PONT DU NORD)«.¹

1 Siehe Jacqueline Maria Broich: »Rôdeuses, vagabondes, arpeuteuses: flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette (LE PONT DU NORD)«, in: J. M. B./Wolf-ram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la*

Ein Traum des vornehmlich dem französischen Autorenkino zuzuordnenden, widerspenstigen Jacques Rivette ist es, von den späten 1950er Jahren an jede Dekade wenigstens einen Film über Paris zu drehen. Dies realisiert er zunächst mit *PARIS NOUS APPARTIENT* (1960), gefolgt von *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU* (1974) und schließlich durch *LE PONT DU NORD* (1981). Und in allen spielt das *terrain vague*-hafte eine besondere Rolle. In *CÉLINE ET JULIE* etwa verfolgen sich zwei junge Frauen und verführen (nicht nur) sich, indem sie magische Zusammenhänge komplizenhaft dort herstellen, wo keine sind: Sie begeben sich auf das umzäunte, leicht verwilderte und nicht eindeutig verortbare Terrain eines mysteriösen, nur vermeintlich verlassenen Hauses mit der Adresse *7 bis, Rue du Nadir aux Pommes* (de facto im Ort Garches, westlich von Paris gelegen), in dem das Prinzip der Improvisation regiert und sich die unendlichen Möglichkeiten eines jeden Augenblicks entfalten; dort kreieren sie ausgehend vom Konkretesten einen Möglichkeitsraum, in dem sie dem Stofflichen auf wundersame, gar fantastische Weise einen komischen Eigensinn einhauchen. Rivettes Arbeitsweise erkundet dabei vielfältige filmische Möglichkeiten und beweist seinen Mut, indem er dem Zufall, dem Spiel(erischen) sowie der Improvisation und dem Risiko eines ständigen Scheiterns einen zentralen Platz einräumt: Dialoge werden gemeinsam mit den Schauspieler*innen am Drehort entwickelt, Darsteller (vor allem Frauen) gewinnen an Bedeutung, ein allwissendes Drehbuch existiert nicht mehr, bestimmt nicht mehr die Chronologie der Ereignisse. Erst am Schneidetisch entwickelt Rivette aus der Logik des gedrehten Materials die filmische Erzählung, vor allem ihre Dauer. Die intrinsischen Eigenschaften des *terrain vague*, im Besonderen die Zufälligkeit und das Fehlen von geplanter Gestaltung sowie seine spezifischen Nutzungen, die keiner ein- oder vorgeschriebenen Planmäßigkeit folgen, sondern spontan und oft im Sinne eines *bricolage* geschehen, finden gewissermaßen medial ihre genaue formale Entsprechung in der filmischen Kreation à la Rivette – quasi in einer *cinématographie du terrain vague*. Die Brache ist damit selbst filmischer Imaginations- und Potentialraum. Hinzu kommt, dass die Nutzerfiguren bei Rivette nicht die gewohnten Flaneure und Streuner sind, sondern – und zwar in ständiger Assoziation mit der von ihm stets symbolisch belegten Katze, die typischerweise den Weg zu den *terrains vagues* weist – Streunerinnen. Insofern leiten Rivettes Filme auch zu einer Gender-Perspektive auf das *terrain vague*, die bereits in der surrealistischen Sexualisierung der Brache angedeutet ist. Und tatsächlich: In seinen Filmen präsen-

tiert Rivette bezogen auf die Stadtbrache eine spezifisch weibliche Sicht- und Umgangsweise, die sich kennzeichnet durch hohe Sensibilität, schüchterne Verspieltheit und unerschöpfliche Neugier.

An dieser Stelle wage ich, drei Prototypen des *terrain vague* zu skizzieren, die aus der vorherigen Beschäftigung mit verschiedenen theoretischen Ansätzen und dem topologischen Analysemodell resultieren, das zunächst durch die Betrachtung von Literatur, Fotografie², Comic, Computerspiel und Kino als heuristisches Instrument mit dem Ziel entstanden ist, die Charakteristika der städtischen Brachflächen möglichst genau zu erfassen, um die Merkmale dann in künstlerischen und medialen Darstellungen der facettenreichen und vielgestaltigen *terrains vagues*, jedoch auch die konkreten Orte der außersprachlichen Wirklichkeit selbst, so präzise wie möglich untersuchen zu können. Die Aussagen über Stadtbrachen werden folglich nicht nur anhand bestimmter Kriterien klassifiziert und systematisiert, sondern als Eigenschaften während des Interpretationsprozesses sichtbar gemacht:



(Abb. 91)

(Abb. 92)

(Abb. 93)

Wie wir bereits wissen, hat das Modell die Form einer zweidimensionalen Matrix, wobei in der einen Dimension die drei semantischen Ebenen beziehungsweise etymologischen Linien des Adjektivs *vague* ans Licht gebracht werden, die sich schon seit François-René de Chateaubriand⁴ auffächern:

- 2 Siehe zum Beispiel die Publikation von Danièle Méaux: »Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz«, *Focales*, n°1, 2017, verfügbar auf: <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=422> [Zugriff am 27.12.2020].
- 3 Diese drei Entwürfe sind mit Blick auf den Film *LE PONT DU NORD* mithilfe des Zeichenprogramms *VectorWorks*® entstanden.
- 4 Vgl. François-René de Chateaubriand: »Génie du christianisme« (1802), in: F.-R. d. C. : *Essai sur les révolutions/Génie du christianisme*, hrsg. v. Maurice Regard, Paris: Gallimard 1978, S. 1054; oder »Itinéraire de Paris à Jérusalem (et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, et en revenant par l'Égypte, la

(1) *vacuus* repräsentiert die Leere, Abwesenheit und Negation; (2) *vagus* repräsentiert das Unbestimmte, Zufällige, Ungeordnete sowie die diffuse Bewegung; (3) *vâgr* repräsentiert die Transformation, Transgression und den Umbruch. Diese drei Bedeutungslinien werden in einer zweiten Dimension auf unsere ontologischen Ebenen projiziert, die für die Beschreibung urbaner, sozialer Realität essenziell sind: (1) Physik, (2) Ökonomie, (3) Politik, (4) Soziologie, (5) Ethnologie/Anthropologie, (6) Ökologie, (7) Ästhetik, die gemeinsam die Struktur des Theorie-Kapitels bilden, und (8) Praxis.

Warum fiel die Wahl zur Verdeutlichung obiger Gedanken in der Praxis nun auf Rivettes *long métrage* LE PONT DU NORD? Diese Frage ist leicht zu beantworten, denn mit seinem Film deckt Rivette drei Aspekte auf, die ich betonen möchte: Er offeriert uns erstens gleich mehrere Typen an *terrains vagues*. Zweitens zeigt er uns, dass die Personen, die ein *terrain vague* frequentieren, nicht – wie so oft gesehen – zwangsläufig männlich sind, wider Erwarten handelt es sich bei ihm nämlich um weibliche Protagonistinnen, Herumtreiberinnen, Vagabundinnen und Streunerinnen. Drittens schließlich wird in seinem Werk manifest, dass die Tatsache beziehungsweise der Akt des Umherstreifens, Flanierens, ›Vermessens‹ und Herumstreunens den Stadtbrachen so inhärent ist und für die Hauptfiguren derart bezeichnend, den Protagonistinnen also so eigen, dass sich ihre Bewegungen im Raum als ›terrain vaguisme‹ bezeichnen ließen. »Chez Rivette, il faut que les films soient longs, que des pistes soient arpentées, qu'un seul fil se déroule, avec ce souhait paradoxal et délicat: que les détours permettent d'aller plus droit. C'est-à-dire plus vrai, plus exact.« Bei Rivette überwiegen die Wege und Pfade; das Abenteuer hat Vorrang vor dem Ziel: »Il faut que ça bouge, que ça se casse, que ça vive. [...] [I]l y a l'obstination qui va à l'aventure jusqu'à l'inouï, et ce direct de l'enregistrement«,⁶ all dies macht Rivettes Kino aus. Und was passiert nun genau auf der Nordbrücke?

Barbarie et l'Espagne)« (1811), in: F.-R. d. C.: *Œuvres romanesques et voyages*, hrsg. v. Maurice Regard, Paris: Gallimard 1969, Bd. 2, S. 878; oder F.-R. d. C.: *Mémoires d'outre-tombe* (1848), hrsg. v. Maurice Levaillant/Georges Moulinier, Paris: Gallimard 1951, S. 575.

- 5 Siehe Inhaltsverzeichnis sowie Aufbau des Kapitels »Theorie des *terrain vague*«.
- 6 Stéphane Delorme: »Jacques Rivette, l'obstiné«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 5.
- 7 »Le Pont du Nord« ist ebenso der Titel eines mittelalterlichen Chansons, das sich auf eine Legende bezieht, der zufolge ein Ball auf dem *Pont du Nord* stattfand. Der Legende nach ertranken alle Kinder, die sich dem Verbot ihrer Eltern, dorthin zu gehen, um zu tanzen, widersetzen.

Hélène Frappat formuliert in ihrer Synopsis: »Marie Lafée (Bulle Ogier) sort de prison où son passé de terroriste⁸ l'a conduite. Devenue claustrophobe, elle ne supporte plus aucun lieu clos.«⁹ Marie provoziert in der Nähe der Porte de Montreuil (im 20. Arrondissement des Pariser Stadtgebietes) einen Unfall, indem sie zwischen den parkenden Autos hindurch hysterisch auf die Fahrbahn läuft, auf der eine junge Frau mit ihrem Mofa unterwegs ist. Baptiste, gespielt von Pascale Ogier, ist eine Außenseiterin, die Paris auf ihrer *mobylette* durchstreift, ständig auf der Suche nach den sogenannten »Max«, ihren (imaginären?) Feinden oder auch Polizist*innen, die manchmal auch die Gestalt von Löwen annehmen.¹⁰ Zwischendurch widmet sie sich ihrem urbanen Freiluft-Karatetraining. Vier Tage lang irren Marie und Baptiste durch die Straßen von Paris, schlafen unter freiem Himmel, in einem Auto oder im Kino »Le Déjazet«, das die ganze Nacht geöffnet ist. Eigentlich möchte Marie ihren ehemaligen Geliebten Julien (Pierre Clémenti) wieder treffen. Dies gelingt ihr auch, jedoch verhält Julien sich merkwürdig und ist auf unerklärliche Weise beunruhigt. Aufgrund von Spielschulden akzeptiert er, eine Aktentasche anzunehmen, in der sich zum einen ausgeschnittene Zeitungsartikel über kürzlich geschehene Politskandale und Staatsaffären befinden, zum anderen steckt auch ein detaillierter Stadtplan darin. Julien soll die Tasche zu ihrem ursprünglichen Empfänger zurückbringen, wird jedoch – ebenso wie die beiden Streunerinnen – von mindestens einem »Max« verfolgt. Marie und Baptiste bemächtigen sich der Aktentasche. Während Erstere den Stadtplan ausbreitet, um ihn als Spielfeld für das Gänsepiel zu nutzen, glaubt die andere, überall »Max« zu sehen und bekämpfen zu müssen. Als Marie Julien die Dokumente zurückgibt, bedroht er sie erneut und tötet sie, wobei er ihr erklärt, dass er sie liebt. Baptiste und der erste »Max« liefern sich derweil einen eher spielerischen Karatekampf, wobei ein Auge sie eingehend, aber heimlich beobachtet, sei es durch ein Kameraobjektiv oder durch das Zielfernrohr eines Gewehrs; es folgt ihnen und lauert ihnen auf. Die beiden Herumtreiberinnen treffen als Seelenverwandte des fahrenden Ritters (von der traurigen Gestalt) Don Quijote und seines Knappen Sancho Panza, auch bei Rivette vielmehr Doña Qui und Sancha Pan, durch Zufall aufeinander und sind von da an fast unzertrennlich. Gemeinsam stellen sie sich dem Komplott der »Max« (beispielsweise der Jean-

8 Gaspard Nectoux: »Bifurcations«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016: »Et la Bulle Ogier du PONT DU NORD, n'est-elle pas la même terroriste que dans LA TROISIEME GENERATION de Fassbinder?«, S. 35.

9 Hélène Frappat: *Jacques Rivette, secret compris*, Evreux: Herissey 2001, S. 248.

10 Vgl. ebd., S. 248.

de-Broglie-Affäre und der Ermordung von Pierre Goldman in den 1970er Jahren), der Angst vor geschlossenen Räumen sowie der Vergangenheit von Marie. Das gezeigte Paris ist ein Paris der Brachen, das auch zu den Protagonisten des Films zählt,¹¹ »dont chaque territoire devient la case d'un jeu de l'oie, les deux alliées mènent un combat qui, pour Marie, sera le dernier et, pour Baptiste, une initiation.«¹²

Wie modelliert Rivette nun den kinematografischen Raum in seinem *cinéma rôdeur-arpenteur*? Wie organisiert und strukturiert sein Film den Raum, der ihm eigen ist? Welche Wirkung hat der Raum auf die Betrachter*innen und welche Bedeutungen schreiben diese ihm zu? Wie wird der Raum von den Rezipient*innen überhaupt wahrgenommen?¹³

Le Paris de Rivette est littéralement filmé »de fond en comble«¹⁴ puisque ses innombrables trajets, déambulations et filatures s'effectuent aussi bien au ras du trottoir (dans LE PONT DU NORD ainsi que dans CELINE ET JULIE VONT EN BATEAU) que de toits en toits. Défier la ville depuis ses combles est aussi une posture récurrente chez Rivette. [...] Autant de ludiques variations sur « À nous deux maintenant! », que Pascale Ogier ou Baptiste déforme en « À nous deux Babylone! » à son arrivée en mobylette à la porte de Montreuil. À l'habituelle dichotomie de la ville (lieux publics/passages secrets), Rivette rajoute celle du théâtre (scènes/coulisses) tout en se plaisant à ne pas tomber dans un jeu de stricte équivalence. Il y a autant de scènes cachées (les chantiers) que de coulisses à ciel ouvert (passages, escaliers, rues borgnes et étroites). [...] [L]es édicules de square ou les marchés couverts sont investis par Pascale Ogier pour ses séances de karaté robotique.¹⁴

Analog zu dieser Art, das Gelände zu »vermessen«, funktionieren Werke, bei denen die Hauptfigur eine Spur im Freien verfolgt und dafür Zeichen deuten muss; ähnliche »Schnitzeljagden«¹⁵ finden sich etwa in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) von Lewis Carroll; in *FANTÔMAS* und *JUVE CONTRE FANTÔMAS* (1913) von Louis Feuillade; im *Paysan de Paris* (1926) von Louis

11 Vgl. Alain Bergala: »Rivette, Baptiste et Marie«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°333, 1982, S. 5–7. Narrative weben eine Art Bedeutungsnetz um die beiden Protagonistinnen, jedoch tun sie dies als Menschen niemals allein; es ist immer ein kooperatives Unterfangen und übersteigt insofern eine rein egozentrische Perspektive. Auch ihr Verkleiden bezieht sich auf eine intersubjektive Perspektive, insofern es über reines Überleben hinausgeht.

12 Frappat, *Jacques Rivette, secret compris*, S. 248.

13 Siehe Antoine Gaudin: *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin 2015, S. 6.

14 Joachim Lepastier: »Paris, bords de scènes«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 32.

Aragon; in *Nadja* (1928) von André Breton; im *Piéton de Paris* (1939) von Léon-Paul Fargue oder in den psychogeografischen *dérives* der Situationist*innen. Als Methode einer Kritik des Urbanismus dient die *dérive* der Erforschung des städtischen Raums insofern, als sie gewohnte Wahrnehmungs- und Bewegungsmuster spielerisch-experimentell durchbricht und somit die Sinne für die Einwirkung des geografischen Milieus auf das mentale und emotionale Erleben der Stadt öffnet.¹⁵

[C]omme y voir une fidélité sans faille aux méthodes de la Nouvelle Vague (enregistrer le présent d'une ville et d'une société, c'est aussi capturer les prémices de ses mutations). [...] Les lieux sont pris comme tels, dans leur quotidienneté, voire leur ingratitude, mais souvent désignés avec un décalage poétique. C'est ce qui permet à Bulle Ogier de s'exclamer au sommet de l'Arc de Triomphe: »C'est bien cette falaise. Tu n'as pas oublié que j'aimais l'air du large.«¹⁶

Joachim Lepastier zufolge gehört nicht viel mehr dazu als eine Schauspielerin, die durch eine von Männern dominierte Welt spaziert, ohne eingeschriebene Handlung, ohne geprobte Dialoge, sogar ohne feste Absicht, um einen Zustand beunruhigender Fremdheit zu erzeugen. Mithilfe des Pariser Stadtplans, der neu aufgeteilt und umstrukturiert zu sein scheint und auf dem das Kompendium an Arrondissements in Form einer Schnecke markiert ist, muten die Linien und »Grenzen« auf einmal eher wie offene Türen an, nicht etwa wie Zäune oder Einfriedungen:

Elles sont un espace-temps où faire l'expérience d'un ailleurs, d'une suspension, d'une parenthèse, en un mot de limbes. [...] Le territoire des limbes, c'est surtout celui d'où semble revenir le Paris du PONT DU NORD tout en friches et en chantiers, un Paris à la fois concret et mental, délabré mais appropriable par et pour le jeu (de piste, comédie et même karaté conclusif). Le dernier plan – sur les abattoirs de la Villette, en destruction, mais dont la façade semble encore tenir en suspension – a d'ailleurs des allures de rideau de scène qui refuse de tomber.¹⁷

Man könnte viele Auslöser für diese schwerwiegenden städtebaulichen Entwicklungen nennen: Nach dem Zweiten Weltkrieg erlebt Frankreich einen wirtschaftlichen Boom, *Trente Glorieuses* (1945–75) genannt. In und um Paris herum gibt es eine massive Periurbanisierung; im Jahr 1975 verzeichnet

15 Zu den Konzepten der *dérive* und der *psychogéographie* siehe die Werke der Situationist*innen, insbesondere Guy Debord, »Théorie de la dérive«, S. 251–263.

16 Lepastier, »Paris, bords de scènes«, S. 32.

17 Ebd.

der Ballungsraum schon fast 9 Millionen Einwohner*innen. Der *Boulevard périphérique* ist bekanntlich an der Stelle der ehemaligen *zone* gebaut worden. Seit den 1960er Jahren bilden sich dank des Automobilssektors die ersten Satellitenstädte und viele große Plattenbauten in Fertighaus-Manier, die fast alle auf dem Reißbrett entworfen wurden; die Geburtsstunde der *Banlieue* – verehrt und angespien. Gleichzeitig wird die Hauptstadt so sehr modernisiert, dass sich von einer Zweiten Haussmannisierung sprechen ließe. Der Trend geht in dieser Hinsicht dahin, dass sich die Innenstadt dem (internationalen) Kapital öffnet, was wiederum zum Bau von Großsupermärkten und Einkaufszentren, Geschäftsstraßen und Büro-Hochhäusern führt, das heißt, die standardisierten, transitorischen und monofunktionalen Nicht-Orte vervielfachen sich (gemäß Augé) – darunter immer auch museifizierte Gebäude –, während sich das Stadtzentrum homogenisiert. Paris, das zwischen den urbanen Veränderungen (provziert durch die Skandale am Ende der Ära Giscard d’Estaing im Winter 1980 und der Wahl von Mitterrand im Mai 1981) gefangen ist, gilt eher als verwahrlost, denn auf große Bauprojekte wartend:

Cet état de la ville a des allures de table rase paradoxale, stimulant autant la désorientation qu’une possibilité de nouveau départ. [...] C’est un Paris qui a même d’étranges accents borgésiens de ›dédale désert‹, comme l’atteste le dialogue [entre Marie et Baptiste sur le terrain vague, chantier]: ›C’est ça, ton labyrinthe?‹ – ›Ils l’ont détruit.‹ – ›Ou alors, ils sont en train de le reconstruire.‹ PARIS S’EN VA, c’était déjà le titre du court métrage ›préparatoire‹ au PONT DU NORD, installant le principe du jeu de l’oie et des sauts de puce de lieu en lieu.¹⁸

Für Rivette bedeutet dies, einen Raum der Träume zu erschaffen, der zuvor nie angedacht war, einen, der auch den Namen ›la vie parallèle‹ trägt. Laut Stéphane du Mesnildot ist dieses ›parallele Leben‹ oder die ›andere Wirklichkeit‹ zwangsläufig geheim, und zwar durch die Praktiken, die dort ausgeführt werden, jedoch auch durch die (Er-)Öffnung anderer Zwischenräume, durch welche die Betrachter*innen in den Film gleiten können:

[Marie] ne peut plus entrer dans un lieu clos sans suffoquer, comme si tel un corps étranger elle était rejetée et que la circulation entre les mondes devenait impossible. On a l’impression que les interstices ont été colmatés et que la vie parallèle prend désormais le triste nom de ›marginalité‹. [...] Rivette confie le rôle de Julien, l’homme qui assassine [Marie] pour une sordide affaire de chantage, à Pierre Clémenti, icône de la contre-culture des années 70. Les destructeurs de la vie parallèle, qui l’ont transformée en une périphérie invivable rongée par la dro-

gue et la souffrance, sont ceux-là même qui en étaient auparavant les héros. LE PONT DU NORD est le pont vers le froid, celui qui glace la société des années 80. Cependant, un passage de relais s'effectue entre Marie, la fée en robe rouge, et Baptiste, jeune guerrière en armure de cuir. Si, tel don Quichotte, elle est prête à affronter le dragon, Rivette l'enserme impitoyablement dans l'écran d'une télévision de surveillance.¹⁹

In puncto Schnitt und Montage hält Stéphanie Péliissier den (Film-)Editor, Cutter oder Schnittmeister allgemein für den Bildautor, genauer gesagt, den Urheber der Bilder, da seine Arbeit bereits während des Drehvorgangs beginnt. Die Schnittmeisterin Nicole Lubtchansky versucht den Film anhand des gedrehten Materials regelrecht zu schreiben, in Richtung seines anfänglichen Sinns zu gehen, indem sie stets die Entscheidungen des Regisseurs und die seiner Schauspieler*innen respektiert. Manchmal modifiziert sie den Film durch den Schnitt grundlegend, besonders im Hinblick auf die bei Rivette so wichtige Improvisation, aber in jedem Fall hilft Lubtchansky dem Regisseur dabei, den Film mindestens so zum Leben zu erwecken, wie er ihn sich vorgestellt hatte, oder noch besser. In gewisser Hinsicht ist die Montage also die dritte Handschrift des Films, direkt nach dem Drehbuch und der Aufnahme beziehungsweise den eigentlichen Dreharbeiten. Stéphanie Péliissier zufolge geht der Schnitt oft über das Drehbuch hinaus: Wenn die Montage gut ist, ist sie sogar besser als das Drehbuch, weil zwischen beiden eine phänomenologische Beziehung existiert, offensichtlich wegen des (Schau-)Spiels, der Inszenierung und da jede*r Techniker*in eine eigene künstlerische, selten enttäuschende Note mitbringt. François Truffaut soll gesagt haben, dass man meist gegen das Drehbuch drehe und gegen die Aufnahmen schneide. Aber in der Tat geht es ja nicht um ein ›(da)gegen‹, sondern um ein ›mit‹, denn bei Rivette ist evident, dass wir ›mit dabei‹ sind. Bei ihm nutzt man das gefilmte Material ausgiebig,

mais Nicole Lubtchansky est aussi très castratrice en jetant beaucoup pendant le premier bout-à-bout des ›rushes‹ sélectionnés dans l'ordre du découpage technique qu'on appelle ›l'ours‹²⁰ qui sort de la toute première salve de montage après le tournage. Parfois, il y a la volonté de ›dérushage‹²¹, en faisant une sélection

19 Stéphane du Mesnildot: »Nadja cinéma«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 34.

20 Yannick Vallet: *La Grammaire du Cinéma. De l'écriture au montage: les techniques du langage filmé*, Paris: Armand Colin 2016, S. 180.

21 Siehe hierzu Vincent Pinel/Christophe Pinel: *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris: Armand Colin 32016.

dans les morceaux (de film) enregistrés, pendant lequel l'équipe regarde ensemble les ›rushes‹, c'est-à-dire des épreuves de tournage.²²

Demnach schreibt sich Rivettes Art und Weise, sich den Film vorzustellen, ihn ohne ein zuvor verfasstes Drehbuch zu imaginieren, das Prinzip der Improvisation beim Dreh regieren zu lassen, dann das gefilmte Material beim Schnitt zu selektieren und in Form eines ästhetischen Aktes zu montieren, in den Modus »aux airs de terrain vague« ein.

(1) Die ausgewählte Szene spielt auf einer großen verlassenen Baustelle. Während die dunkelhaarige Baptiste ihre Musik per Kopfhörer genießt, überquert Marie Lafée, die Blonde, das Baugelände und spaziert überall herum zwischen den Baggern und den alten, noch stehenden Gebäuden, so als suchte sie etwas oder jemanden. Als sie zurückkehrt, erscheinen zwei Geschäftsleute auf dem *terrain vague*. Marie sieht sie, reagiert jedoch in keiner Weise. Die Szene vermittelt uns einen surrealen Eindruck von Einsamkeit. Aufgrund der zerstörten Gebäude, der Abwesenheit jedweder Lebewesen und der Rückeroberung der seitlich gelegenen Bauruine durch die Natur mutet die Szene sogar postapokalyptisch an, auch weil die Farbe Grau, die Trostlosigkeit, Ödnis und Unbestimmtheit symbolisiert, in dieser Einstellung beziehungsweise Bildaufnahme dominiert und somit unseren ersten Eindruck begünstigt. Die Szene repräsentiert ebenfalls die Absurdität des Daseins, da die Handlungen der beiden Protagonistinnen weder Absichten noch Konsequenzen zu haben scheinen. Außerdem nehmen die Betrachter*innen nur Zerstörung, Tristesse und Hoffnungslosigkeit auf dieser Brachfläche wahr. In Anbetracht der Vergangenheit von Marie erinnert uns diese Betonbaustelle einerseits an ihre Zeit im Gefängnis, andererseits stehen die Leere des Terrains und die Leuchtturmuine für eine gewisse Befreiung. Vielleicht lässt die wartende Baptiste Marie in Ruhe, um ihr Zeit zum Nachdenken zu geben und diesen Fremddort zu erforschen. Abstrakter formuliert, könnte diese Baustelle auch ein Symbol für die Gedanken der beiden Streunerinnen sein: Ihr eigenes Innenleben bestürzt Marie selbst und wühlt sie bis ins Innerste auf, denn es ist geprägt von Verzweiflung und Isolation. Gleichzeitig drückt das weite Gelände, auf dem ihr Blick in die Ferne schweifen kann, eine gewisse Freiheit der Gedanken aus, die durch die Ankunft der beiden Geschäftsmänner jäh unterbrochen wird. Der durch den

22 Broich, »Rôdeuses, vagabondes, arpenteuses: flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette (LE PONT DU NORD)«, S. 191.

Film repräsentierte Raum, auch »l'espace représenté par le film«²³ ist dieses konkrete Baustellen-*terrain vague*, zwar (wieder)erkennbar durch den medien-spezifischen Eindruck von Wirklichkeit, jedoch nicht besonders wirtlich:



(Abb. 94)

Wie einige radikale Filmemacher*innen verwendet Rivette auch *décadrages*, das sind »cadres insolites et frustrants qui perturbent l'espace dramatique en y installant une scénographie lacunaire, vectrice des tensions«²⁴ um die Beziehung zwischen seinen Protagonistinnen und dem aufgenommenen *terrain vague* zu illustrieren. Laut Pascal Bonitzer handelt es sich hierbei um

23 Gaudin, *L'espace cinématographique*, S. 64–67: »il y a d'abord l'espace »représenté par le film«; c'est l'espace-objet, concret, reconnaissable et »habitable« que nous sommes culturellement éduqués à percevoir. Nous sommes a priori face à cet espace, dans un rapport d'identification-projection encouragé par l'impression de réalité propre au médium. Cette dernière ouvre également à une relation phénoménale approfondie vis-à-vis du monde représenté sur l'écran. Mais il y a également l'espace »inscrit dans le corps du film«, qui est le principal enjeu d'une approche en termes d'image-espace. Nous sommes à cet espace-signal, en situation de co-présence. Ce qui est visé ici, c'est un rapport direct et charnel avec le phénomène spatial que constitue le film en lui-même. À ce niveau-là, l'image de cinéma n'est plus considérée comme une fenêtre ouverte sur un monde constitué par des corps disposés dans un espace référent, mais comme une structure organique primordiale au sein de laquelle s'inscrivent des rapports spatiaux, sous la forme d'une pure organisation abstraite/évolutive des volumes de plein et de vide, en mouvement permanent. [...] Bref, l'espace représenté par le film et l'espace inscrit dans le corps du film composent ensemble un système dynamique, fondé sur le mouvement et la variation : [...] »image-espace«.

24 Pascal Bonitzer: *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris: Étoile 1985.

ein dynamisches Ausnutzen der Ränder des Bildrahmens, ganz im Gegensatz zur Zentrierung des klassischen Kinos, indem man versucht, die Ränder zu verwischen, unbeachtet zu lassen oder gar zu vergessen. Mit anderen Worten geht es vielmehr um *cadrage émancipé* als um *décentrage systématique*. Antoine Gaudin führt wie folgt aus: »Les décadrages, quelles que soient leurs natures, introduisent dans le film une sorte de dissonance spatiale, qui s'oppose à l'harmonie classique.«²⁵ Jacques Rivette, dessen Inszenierungsprinzipien sich auch auf die Nähe zu den Akteur*innen, der Improvisation und der Handkamera gründen, verwendet diese Verschiebung beziehungsweise Verlagerung wesentlicher Elemente an die Ränder des Bildrahmens, um eine visuelle Spannung zu erhalten, die durch ein Ungleichgewicht im Bildaufbau provoziert wird. Seine *décadrage* kann der Diegesis zugeschrieben werden, sobald eine seiner Protagonistinnen, Marie oder Baptiste, den eigenen Standpunkt kundtut und damit die Blickrichtung und Fokussierung vorgibt. Dies geschieht im Sinne einer subjektiven Kamerabewegung, die mit den Blickbewegungen der Figur korrespondiert und das Filmbild folglich perspektiviert. Ganz im Sinne einer Poetik der Zerstörung dient die Ruine als ikonografisches Emblem, als Dekor der Narration oder als fantastisches Symbol. Darüber hinaus oszilliert die Ruine – in unserem Fall der Leuchtturm oder die Industriehalle der ehemaligen Fabrik neben den Schienen – zwischen Unvollständigkeit, Verfall, Vernichtung und Wiederaufbau, indem sie auf einen Zeitraum der Vergangenheit anspielt, der all diese Aspekte enthält, prozesshaft in sich vereint und wertschätzt. Mitunter hinterlässt Rivette uns auch Zeichen und Spuren, wenn er Marie und Baptiste über städtische Brachflächen flanieren lässt.

(2) So auch im Fall unserer nächsten Filmsequenz, in der wir ins ›Innere‹ einer Baulücke schauen: Marie und Baptiste schlendern auf den Bahnschienen umher und amüsieren sich. Die Betrachter*innen sehen Gebäudefassaden, bis die beiden Frauen zu einer geschlossenen Eingangstür gelangen, deren Hausnummer auf einem kleinen, an der Wand hängenden Schild erkennbar ist. Sie öffnen die Tür ganz vorsichtig, treten ein und finden einen verwahrlosten, ungepflegten ›Garten‹ vor, der auf den ersten Blick aussieht wie ein Innenhof oder eine Baulücke. Es handelt sich demzufolge um ein verlassenes, vernachlässigtes Grundstück, das von bebauter Fläche umgeben ist. In diesem Fall hätten die damals aktuellen Maßnahmen zur Stadterneuerung normalerweise die städtebauliche Verdichtung dem Belassen von Naturräumen vorziehen müssen.

25 Gaudin, *L'espace cinématographique*, S. 40.



(Abb. 95)

Auf dem Boden entdecken Marie und Baptiste eine männliche Leiche, die in der Nähe einer großen, steinernen Platte liegt, die wiederum wie ein Grabstein aussieht. Anstatt beim Anblick des Kadavers überrascht oder schockiert zu sein, verhalten sie sich gleichgültig, fast respektlos, indem sie Zeitungen, den Pariser Stadtplan sowie ihr Modell des Gänsespiels auf den Kopf des Opfers legen. Die Rezipient*innen gewinnen sofort den Eindruck, dass ein grausames Verbrechen vorausgegangen sein muss; die Betrachter*innen haben ergo ein Informationsdefizit, denn sie fragen sich, ob die Streunerinnen sich des Tathergangs bewusst waren, ob sie vielleicht mitschuldig sind, zumindest als Mitwisserinnen. Erneut gelingt es Rivette, eine Atmosphäre der Bedrückung zu kreieren, die wegen der tiefen Abgründe der menschlichen Seele herrscht. »[Comme] la couleur apporte un réalisme supplémentaire à l'image [...], elle permet de jouer sur les effets symboliques, sur les citations picturales; en cela, elle est essentiellement un moyen d'expression supplémentaire pour un projet esthétique«,²⁶ wie bei Jacques Rivette. Obwohl die Baulücke natürlich nicht über ein Dach verfügt, der Himmel also offen scheint, bleibt dieses *terrain vague* grau und dunkel und wirkt bedrückend, verstörend und sogar bedrohlich auf uns.

26 Marie-Thérèse Journot: *Le vocabulaire du cinéma*, Paris: Armand Colin 42015, S. 39.



(Abb. 96)

(3) Begeben wir uns nun in Richtung der Gleise und Industriebrachflächen. »[Comme] narration et représentation se produisent ensemble, il n'est pas toujours évident de distinguer l'une de l'autre dans un film«²⁷ – das klingt simpel und ist wahr, nicht nur gemäß Jacques Aumont und Michel Marie. In der nächsten Filmsequenz sitzen Marie und Baptiste auf einem ehemaligen Bahnsteig direkt neben den Schienen und philosophieren gemeinsam über das Leben: »Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?« Wieder einmal zieht die von Rivette geschaffene Atmosphäre in dieser Szene, die sich auf einer urbanen Industriebrache abspielt, sei es in der *Banlieue* oder im Pariser Stadtzentrum, einen düsteren, finsternen Effekt nach sich; aus Sicht der Frauen wirkt die Atmosphäre zunächst eher entschleunigt-neutral, weil sie sich nachdenklich und reflektiert vor den verlassenen Altbauten im Hintergrund äußern, in diesem Kontext also leicht melancholisch, jedoch auch visionär, da sie gemeinsam über ihre Zukunft sprechen. Es scheint fast so, als verwendete Rivette einen monochromatischen Filter, um die Aufnahmen farbloser zu machen:

Il est assez difficile de concevoir, par exemple, une analyse de la perspective dans les images d'un film: celle-ci est en principe toujours présente par construction (de l'objectif de la caméra), et on ne pourra que le vérifier indéfiniment. Cela devient intéressant si ce jeu de la perspective est troublé ou souligné. C'est ainsi que les films des années 1960 d'Antonioni [en pensant, par exemple, à son long métrage *IL DESERTO ROSSO* de 1964] ont donné lieu à d'assez nombreux commentaires en termes de représentations de l'espace et de l'architecture, mettant

27 Jacques Aumont/Michel Marie: *L'analyse des films*, Paris: Armand Colin 2015, S. 115.

en valeur un usage particulier de perspectives profondes dans des espaces fortement géométrisés et assez vides. [...] Il en va de même des analyses de la couleur, qui se sont presque toujours focalisées sur des films où l'usage des couleurs est frappant et significatif, et s'écarte d'un simple rendu réaliste.²⁸

In diesem Fall beziehe ich mich nicht nur auf die irrealen Farbdramaturgie, die sich ebenfalls in Maries rotem Rock widerspiegelt, den sie in *LE PONT DU NORD* die ganze Zeit trägt, sondern auch darauf, dass Rivette Räume allein dadurch komponiert, dass er »un tout avec des éléments divers«²⁹ aus ihnen macht, sie folglich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt, so die Definition der Bildkomposition bei Aumont und Marie.³⁰ Die beiden Protagonistinnen könnten ihr Leben verändern, mithilfe der Gleise symbolisch wieder auf Kurs kommen und den ersten Schritt in die ›richtige‹ Richtung machen. Im Kino Rivettes existiert immer das Angebot anderer Möglichkeiten und Alternativen: Auch die Brücke könnte eine Verbindung diverser Lebensweisen darstellen, sie könnte für die Vergangenheit, die Zukunft und das Dazwischen stehen, sie wäre das Gelände zwischen dem Nicht-Mehr und dem Noch-Nicht:



(Abb. 97)

(4) Kurz zuvor wird Baptiste von einem »Max« isoliert, der sie mit einer Heißklebepistole innerhalb der Industriearuine am Rande der Schienen in ein Spinnennetz einwickelt, das einem Kokon zur Verpuppung ähnelt. Sie hat Schwierigkeiten, ihre Fesseln loszuwerden und sich allein zu befreien,

28 Ebd., S. 117 f.

29 Ebd., S. 118.

30 Vgl. ebd., S. 118.

sodass sie auf Marie wartet, die zu ihrer Rettung eilt, um Baptiste zur Flucht aus ihrem symbolträchtigen ›Gefängnis‹ zu verhelfen.



(Abb. 98)

Streng genommen muss Marie sich überwinden, die Industrieruine zu betreten, denn der Kinosaal, der LE PONT DU NORD zeigt, ist der einzige wirklich geschlossene Raum, in den die klaustrophobische Marie tatsächlich eintritt. Seit ihrer Inhaftierung hat Lafée Angst davor, zu wenig Luft zu bekommen, also zu ersticken. Das Gänsepiel hilft ihr bei der Extension des kinematografischen Raums; es verschafft ihr Spielraum und Luft zum Atmen. Es ist ein Gesellschafts- und ein reines Glücksspiel mit einem Parcours, auf dem die Spielfiguren nach dem Wurfergebnis mit zwei Würfeln vorrücken. Für gewöhnlich besteht das Spielbrett aus 63 Feldern, die in einer schneckenförmigen Spirale nach innen gewickelt sind. Es enthält ferner eine bestimmte Anzahl an *cases bénéfiques*, an nützlichen Feldern, auf denen man profitiert, sowie eine Menge *cases-pièges*, Fallen, die einem Nachteile einbringen (eine Brücke, ein Hotel, ein Brunnen, ein Labyrinth, ein Gefängnis etc.), wie das Rad der Fortuna, das über Leben und Tod entscheidet. Ziel ist es, als Erste(r) auf dem letzten Feld anzukommen: »Nombreux auteurs ont illustré leurs œuvres par un jeu de l'oie, entre autres, Ésope, Jean de la Fontaine, Miguel de Cervantes, Charles Perrault, Eugène Sue, Jules Verne, Jacques Offenbach, Laurent Kloetzer etc. Il y a aussi des variantes de ce jeu: *Serpents et échelles*.«³¹

31 Broich, »Rôdeuses, vagabondes, arpenteuses: flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette (LE PONT DU NORD)«, S. 198.



(Abb. 99)

Es ist offensichtlich, dass das Gänsepiel immer noch ein Spiel ist und dies auch bleibt, zumindest in den meisten Fällen, aber manchmal beziehen sich Zeichen und Symbole eben auf die Realität. Das ›Spielbrett‹ in LE PONT DU NORD kreiert seinen eigenen Raum, weil es mit dem Pariser Stadtplan übereinandergelegt und kombiniert wird, sodass die Karten sich überlagern: »une représentation topographique schématique et simplifiée, sur laquelle on constitue bien les différents arrondissements, autant dire que le plan de Paris sert de plateau pour le jeu de l'oie à Marie et Baptiste.«³² Darüber hinaus löst das Spiel die referenzielle Lesbarkeit des Stadtplans auf. Diese Überschneidung oder Überlappung charakterisiert den Film dadurch, dass sie einen Grund für eine vorgebliche Trennung zwischen Realität und Fiktion des *récit cinématographique* darstellt. Die beiden Streunerinnen suchen auf den *terrains vagues* nach Hinweisen, um den Parcours ihrer Suche nach Sinn bestmöglich meistern zu können. Für sie bleibt diese Art der Suche in kontinuierlichen Kreisbewegungen an den Rändern von Paris der einzige mögliche Ausweg. Die Betrachter*innen wissen sehr wenig über Marie und gar nichts über Baptiste, aber

[à] partir d'elles, se met en place une machine de fiction et de l'aléatoire. Pur jeu, pur fantôme, mais qui va peu à peu rencontrer la réalité, jusqu'à cette preuve irrefutable de la vérité de la fiction: la mort de Marie. Le complot universel et imaginaire était vrai. [...] La carte correspond au territoire. Les cases du jeu de l'oie se retrouvent sur le terrain. Et la mort de Marie transforme sa vie en destin. Mais d'où vient le caractère profondément dérangeant et angoissant du PONT DU

NORD? C'est le passage d'une civilisation à une autre. Une mutation, métaphorisée par le décor de destruction, de désertification de la seconde moitié du film. Les deux femmes suivent le chemin de fer de la rue d'Hautpoul au parc de la Villette, aux anciens abattoirs. Il faut qu'un monde se détruise (que meure Marie), s'autodétruise, pour que le monde nouveau puisse apparaître.³³

Zufall und Determinismus sind nur zwei Seiten derselben Rationalität. Unsere Streunerinnen flanieren durch verschiedene Stadtviertel von Paris, überqueren die Place Denfert-Rochereau (die ehemalige Place d'Enfer, was sicherlich kein Zufall ist und auf der eine Kopie des Lion de Belfort steht) und spazieren sodann über die Brücke der ehemaligen Schlachthöfe im Parc de la Villette. Was die Beziehung zwischen Karte und Territorium betrifft, so existieren ganz konkrete Äquivalenzen: das Spinnennetz in der Industrieruine entspricht dem Gefängnis beim Gänsepiel; die Treppen, die Marie und Baptiste schier endlos hinauf- und hinabsteigen, korrespondieren mit dem Labyrinth des Spiels.

Verfolgen wir nun eine andere Spur zum und über das *terrain vague*, nämlich die *piste/bande sonore/bande-son*. Es ist ein Gemeinplatz, dass ein Film durch Musik einen Mehrwert erhält. Im Allgemeinen gibt es zwei Möglichkeiten, eine kinospezifische Emotion in Bezug auf die dargestellte Situation zu erzeugen. Auf der einen Seite »la musique exprime directement sa participation à l'émotion de la scène, en revêtant le rythme, le ton [...], cela évi- demment en fonction de codes culturels de la tristesse, de la gaieté, de l'émotion et du mouvement« – in diesem Fall sprechen wir von empathischer Musik, im Sinne von Empathie als »faculté de ressentir les sentiments des autres«³⁴ Auf der anderen Seite »la musique affiche au contraire une indifférence ostensible à la situation, en se déroulant de manière égale, impavide et inéluctable [...] et c'est sur le fond même de cette indifférence que se déroule la scène, ce qui a pour effet non de geler l'émotion, mais au contraire de la redoubler, en l'inscrivant sur un fond cosmique« – diese bezeichnen wir als nicht-empathische Musik.³⁵ Michel Chion erläutert:

que fait la *musique anempathique*, sinon en dévoiler la vérité, la face robotique. C'est elle qui fait surgir la trame mécanique de cette tapisserie émotionnelle et sensorielle. [...] *L'effet anempathique* concerne le plus souvent la musique, mais

33 Joël Magny: »Le Pont du Nord«, in: *Cinéma* 72, n°280, 1982, S. 76–78.

34 Michel Chion: *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin 2008, S. II.

35 Ebd.

il peut aussi être utilisé avec des bruits: lorsque, par exemple, dans une scène violente, après la mort d'un personnage, un processus quelconque (bruit de machine, ronronnement d'un ventilateur, jet d'une douche etc.) continue de se dérouler *comme si de rien n'était*[...].³⁶

Meistens werden diese Effekte von Filmemacher*innen genutzt, um die bewegten Bilder zu paraphrasieren oder einen Kontrapunkt zu setzen. In unseren Filmsequenzen aus LE PONT DU NORD werden die *terrains vagues* keineswegs durch empathische oder nicht-empathische Musik hervorgehoben. Man vernimmt nur Geräusche von dem, was in der Szene passiert und was die Protagonistinnen gerade tun, genauer gesagt, die Geräusche von fahrenden Autos, laufenden Maschinen, von Menschen gemachten Schritten auf dem Boden. Jedes Geräusch (hier empathisch) spielt eine bedeutsame Rolle im Klanguniversum dieses Rivette'schen Films, da jede Bewegung mehrere bezeichnende Komponenten enthält. Das Gänsepiel, das von Marie und Baptiste ausprobiert, er- und gelebt wird, versteckt sich nicht hinter einer nicht-empathischen, austauschbaren Musik. Da Rivette sich mehrfach über die Filmmusik beschwert hat, ist es klar, dass er sich zumeist für einen *son direct* entscheidet; ausnahmsweise fügt er nachträglich zwei Tangos von Astor Piazzolla in sein Werk ein, vielleicht um eine Leerstelle oder eine Lücke zu füllen, vielleicht aus einem *horror vacui* heraus. Dennoch hilft uns die Quasi-Abwesenheit von Filmmusik nicht dabei, die *terrains vagues*-Sequenzen auf emotionaler Ebene zu interpretieren oder sie unmissverständlich einzuordnen.

Wie wir gesehen haben, sind es bei Rivette die *rôdeuses*, *vagabondes* und *ar-penteuses*, die durch das kleine Loch im Zaun, durch die *entrée des artistes*, schlüpfen, um das leere, vernachlässigte Gelände zu betreten. Handelt es sich in diesem Film folglich um eine Feminisierung des Flaneurs? Marie und Baptiste sind eigentlich keine *flâneuses*, die ohne ein bestimmtes Ziel umherschlendern, sondern eher Spielerinnen auf der Suche nach der nächsten Herausforderung und den damit verbundenen Abenteuern, sowie Sammlerinnen, denen alles als Objekt der Kontemplation dient, sowohl das Schöne und Anziehende als auch das Hässliche und Abstoßende, und ja, sogar das Hässliche und gerade deswegen Anziehende. Denn offensichtlich haben die beiden Zeit. Zeit, um mit diversen Bewegungsmodi zu experimentieren: Sie flanieren – dies stimmt –, schlendern und streifen herum, wandern umher, durchkämmen die Stadt, überlassen ihren Weg dem Zufall, taumeln,

³⁶ Ebd., S. 12.

hinken³⁷, hüpfen und springen, sie gehen Umwege, nehmen Abkürzungen, bewegen sich tastend fort, kraxeln, wirbeln herum, laufen Serpentinaen, lassen keinen Winkel aus und »vermessen« das Gelände. Von Zeit zu Zeit schauen sie auf ihre Armbanduhr und befragen den Stadtplan, der auch das Gänsepiel enthält, um herauszufinden, welche Spuren und Zeichen sie beeinflussen, anlocken oder abschrecken könnten. Bald bewegen sie sich linear durch den urbanen Raum, bald folgen sie vielmehr zirkulär der schneckenförmigen Spirale auf dem Gänsepielbrett. Unsere beiden Hauptfiguren erleben alles, was sie sehen und hören, all ihre intensiven Impressionen parallel, ergo synästhetisch. Auf diese Weise nehmen sie auch Inkohärentes wahr, mit dem Zweck, Verbindungen zwischen den Dingen herzustellen, die eigentlich nicht zueinander passen, und aus ihnen eine Art Collage zu basteln. Anstelle eines logischen *récit cinématographique*, also einer stringenten filmischen Erzählung, finden wir in LE PONT DU NORD, wie so oft bei Rivette, nur ein löcheriges Gewebe aus Episoden. Infolgedessen verfügen Marie und Baptiste über ein Gefühl der Gleichzeitigkeit. Ganz im Gegensatz zu dem, was man den Flaneuren vorwirft, sind unsere weiblichen Hauptfiguren keineswegs oberflächlich: Sie lesen zwischen den Zeilen, machen nicht den geringsten Unterschied zwischen Wichtigem und vermeintlich Unbedeutendem und widmen sich Dialogen über Wesentliches und Geistreiches auf dem ehemaligen Bahnsteig neben den alten Gleisen.

Être femme dans un univers essentiellement régi par des hommes n'est certes pas chose aisée. Le monde de l'art n'échappe nullement à pareil constat. En son sein, le rôle des femmes a souvent été réduit à celui de médiatrices, qu'il s'agisse de se faire muse [...]. Pendant longtemps, pour les femmes artistes, endosser le rôle de créateur à l'égal des hommes n'est donc pas allé de soi. Cette situation les a fréquemment conduites à avancer masquée. L'une des stratégies privilégiées en la matière a consisté à recourir au pseudonyme. Sur un plan fonctionnel, l'usage d'un autre nom [...] est un moyen fréquent pour garantir un certain anonymat.³⁸

Eine derart maskuline Bohème bringt, zumindest im Rivette'schen Universum, häufig weibliche Hauptfiguren hervor, wie etwa die androgyne Baptiste: Sie wählt augenscheinlich ein Pseudonym und eine schwarze Motor-

37 Vgl. du Mesnildot, »Nadja cinéma«, S. 34: »Si l'on marche dans les films de Rivette, c'est forcément en boitant: un pas dans notre monde et un autre dans la vie parallèle.«

38 Siehe hierzu folgenden Artikel von David Martens: »Femmes artistes au miroir du pseudonyme«, verfügbar auf: https://www.academia.edu/25715040/Femmes_artistes_au_miroir_du_pseudonyme [Zugriff am 27.12.2020].

radlederjacke der subkulturellen *blousons noirs*, um ihren Alltag zu bestehen, in dem sie auch gegen Windmühlen kämpfen muss. Im Vergleich zu anderen Filmen,³⁹ in denen Jacques Rivette ebenfalls seine Leidenschaft für Experimente, Improvisation (gemäß dem Prinzip des Regisseurs: »laisser le film se faire au fur et à mesure«) und arbiträren Schnitt zum Ausdruck bringt, ist der komplexe Spielfilm LE PONT DU NORD sehr authentisch, unverblümt und kommt ohne Klischees aus, gleichzeitig ist er jedoch voller (kindlicher) Wunder und Fantasmagorien. Gerade aus diesem Grund fordert der Film von den Betrachter*innen eine starke Partizipation am kreativen Prozess.

Pour qu'un film existe, il faut des zones où la fiction s'accumule jusqu'à l'absurde – des scènes, mais aussi des espaces. [...] Il a une vision topologique des scénarios, non pas parce que certains récits seraient réservés à certains espaces, mais parce qu'il y a comme des intensités de fiction qui se modulent entre des lieux et parfois dans la profondeur de champ ou au fil des mouvements, des traits qui dessinent les séquences.⁴⁰

Könnte man den rebellischen Filmschaffenden Rivette wohl als Entdecker, Wegweiser und Anzeiger von *terrains vagues* bezeichnen? Aber ja! In LE PONT DU NORD, besonders in den fast ausschließlich im Freien gedrehten Filmszenen, destabilisiert sich aufgrund der Ästhetik der Öffnung gegenüber Neuem (motiviert durch den Regisseur) jedwede univalente Bedeutungszuschreibung. Mit den Begriffen von Saussure gesprochen, emanzipiert sich der *signifiant* vom *signifié*, was unweigerlich zu einer Enttäuschung der Erwartungen von Klarheit und Kontinuität führt. Eine Vagabundin ist auch immer gleich etwas beziehungsweise jemand anderes; das heißt, Rivette ist ebenfalls frei in der Anlage seiner Figuren und deren Konfiguration. Zeitlich gesehen sprießen die *terrains vagues* auch bei Rivette innerhalb des Großstadtgewebes im Intervall zwischen dem, was nicht mehr, und dem, was noch nicht vorhanden ist. Das äußere Erscheinungsbild der Flächen ist von Unordnung und Vernachlässigung bestimmt, beispielsweise finden Marie und Baptiste leere Flaschen, Unrat und abgefahrene Reifen direkt neben den Bahnschienen, die von Ruderalvegetation zurückerobert werden, sodass sich dort diverse Zeitschichten anhäufen und nach außen hin manifestieren. In der Zeit der Transformation und des sozialen Wandels, in

39 Siehe Mary Margaret Wiles: *Jacques Rivette*, Urbana: University of Illinois Press, 2012 (Contemporary film directors), S. 61–77; Wiles vergleicht DUELLE, NOROIT und MERRY-GO-ROUND mit LE PONT DU NORD.

40 Cyril Béghin: »Tout l'univers«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 36.

unserem Fall um 1980, folglich nach den 30 glorreichen Jahren des Nachkriegsbooms, vermehren sich in Paris die *terrains vagues*. Die beiden ›Landvermesserinnen‹ brauchen die ihnen von Rivette dargebotenen *délaissés urbains* für ihre informellen Aktivitäten. Sie steigen durch ein Loch im Baustellenzaun und begehen die vermeintlich verlassenen Flächen und die darauf befindlichen leer stehenden Gebäude, ohne das Verbotsschild (*Défense d'entrer!*) zu beachten. Weil das *terrain vague* als ein bevorzugter Ort für transgressive und subversive Aktivitäten gilt, ist es keineswegs verwunderlich, dass Marie und Baptiste eine Leiche auf dem Boden der Baulücke entdecken. Die beiden Streunerinnen sind nicht nur marginalisierte Stadtnomadinnen, die sich auf solche leeren Gelände begeben, da sie sonst keinen ›Aufenthaltstitel‹ haben, ergo im restlichen urbanen Raum weniger gern gesehen sind, sondern auch kindliche Charaktere, welche die *terrains vagues* als Experimentierfeld und Ort für Träumereien nutzen. Darüber hinaus werden Brücken als Übergangsräume, Passagen und Ausgangspunkte für neue Wege angesehen, quasi fungieren sie als Generatoren.⁴¹ In diesem Kontext sind die *terrains vagues* in LE PONT DU NORD mit Potentialräumen gleichzusetzen, in denen sich unsere *rôdeuses*, *vagabondes* und *arpeuteuses* kreativ, transgressiv und aktiv-partizipativ ausleben können.

Dieser Autorenfilm, der sich nur schwerlich kategorisieren lässt, experimentiert förmlich mit den Praktiken seiner Figuren auf dem *terrain vague* als Erfahrungs- und Möglichkeitsraum, indem er ein besonderes Augenmerk darauf legt, die subjektiven Standpunkte der Protagonist*innen zu heben, sie in ihren Veränderungen zu begleiten und somit unbestimmte, zweckfreie Zwischenräume zu schaffen, die sich als ästhetische Potentialräume allen erdenklichen Besetzungen öffnen: In LE PONT DU NORD verfolgen die Betrachter*innen die beiden Stadtstreunerinnen, die mal auf der Flucht, mal beim Flanieren durch Paris – einem Gänsespiel gleich – vornehmlich die vernachlässigte Kehrseite der Stadt ›vermessen‹. Das *terrain vague* im Film ist nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein medienreflexiver Ort, da es uns durch seine Leere und mangelnde Struktur an die Leinwand erinnert, die mit Figuren, Handlungen und freier Imagination gefüllt werden möchte.

41 Vgl. Susanne Röckel: »Le Pont du Nord«, in: *Filmkritik*, n°309, 1982, S. 399.

Schlussbetrachtung und Öffnung

Unser von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördertes Projekt mit dem Titel »*Terrain vague*. Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne« begann im April 2014 und endete nach einer Laufzeit von drei Jahren sowie einem Jahr Laufzeitverlängerung im März 2018. Die vorliegende Arbeit mit dem Titel »*Terrains vagues*. Urbane Zwischenräume im französischen Kino« fügt sich thematisch in dieses Forschungsprojekt ein und darf als eines ihrer Ergebnisse gelten.

Ausgangspunkt des Projekts war die Beobachtung, dass der französische Begriff zur Bezeichnung städtischer Brachflächen, *terrain vague*, seit den 1990er Jahren eine wichtige Rolle in der kulturwissenschaftlichen und architekturtheoretischen Beschreibung des entsprechenden Phänomens spielt und sich auch im Bereich verschiedener Künste großer Beliebtheit erfreut, bislang jedoch von diesen Seiten aus weder auf seine historische Tiefe noch auf seine semantische Komplexität hin genauer untersucht wurde. Insbesondere blieb bis dato seine 200-jährige Literaturgeschichte sowie sein Übergreifen (als Begriff und Motiv) auf andere Medien, vor allem auf die Fotografie und das Kino Frankreichs, weitestgehend ungesehen.

Die davon ausgehende Untersuchung eines literarischen und filmischen Korpus, das im Laufe des Projekts geschaffen und stetig erweitert wurde, ließ sich dabei von der These leiten, dass der Begriff des *terrain vague*, anders als seine Entsprechungen in anderen Sprachen (etwa der Brache im Deutschen) das Phänomen aus einer dezidiert subjektiven Warte aus perspektiviert, wodurch sich erst die vornehmlich ästhetische und poetische Behandlung der Stadtbrache unter diesem Begriff erklärt. Zur Untersuchung der Frage, welche vielfältigen Bedeutungen dem *terrain vague* als einem einzigartigen urbanen Ort zugeschrieben werden und im Laufe der Geschichte der europäischen Stadt seit dem frühen 19. Jahrhundert wurden, standen sich ein historisches und ein systematisches Arbeitsfeld gegenüber.

Ziel des erstgenannten Arbeitsfelds war es, epochen- und genrespezifische Paradigmen der Darstellung von *terrains vagues* in Literatur und Kino Frankreichs ausfindig zu machen und zu analysieren. Dass das *terrain vague* regelmäßig als ein ›Prismaraum‹ auftaucht, der aus der städtischen Leere heraus einen Blick auf die Transformationen des urbanen Lebensraums freigibt, als ein ›Erfahrungsraum‹, der aufgrund seiner prinzipiellen Unbestimmtheit und Vagheit besondere, ästhetisch verarbeitete Erlebnisse etwa des Unbekannten, Fremden, Unheimlichen oder Abgründigen auslöst, oder als ein ›Möglichkeitsraum‹, der aufgrund seiner Offenheit praktisch oder imaginativ immer neu bespielt, als sozialer Gegenort und widerständiger Freiraum besetzt sowie utopisch belegt wird, gehört zu den Konstanten dieser Geschichte.

Ziel des zweitgenannten Arbeitsfelds hingegen war es, die Analyse des *terrain vague* vor dem Hintergrund dieser Geschichte so mit den Erkenntnissen urbanistischer Disziplinen zu kombinieren, dass sich daraus ein systematisches Beschreibungsmodell ergibt, das der Vielschichtigkeit des Phänomens gerecht wird. Als Ergebnis wurde ein Modell entworfen, das erstmalig die verschiedenen theoretischen Zugänge (Architektur, Ökonomie, Politik, Soziologie, Ethnologie/Anthropologie, Ökologie und Ästhetik), die einzeln in der Stadtforschung von den jeweiligen Disziplinen vertreten werden, zu einem einheitlichen Bild zusammensetzt und ordnet. Insofern konnte das Projekt sowohl im Bereich der Romanistik als auch der Urbanistik Lücken innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses schließen und zudem einen Beitrag zur interdisziplinären Vernetzung leisten. Es hat sich insbesondere erwiesen, dass die Faszinationskraft des *terrain vague*, die sowohl zu einer Fülle literarischer und filmischer Beschreibungen als auch zu einer kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Stadtbrache geführt hat, zahlreiche Möglichkeiten interdisziplinärer Untersuchungen eröffnet, die ein neues und weiteres Licht auf die realen Kontextstrukturen literarischer Texte und Filme einerseits und auf die subjektiven Strukturen des erlebten Raums andererseits werfen können.

Das Analysemodell, das ich bereits in den Kapiteln II.3 und IV.6 skizziert habe, hat die Aufgabe, die Eigenschaften des *terrain vague* zu systematisieren. Es handelt sich aber nicht nur um ein Schema, das alles, was sich über das *terrain vague* aussagen lässt, nach bestimmten Kriterien ordnet, sondern auch um eine Art heuristisches Instrument zur Sichtbarmachung eben jener Eigenschaften im Prozess der Interpretation – sei es künstlerischer Darstellungen oder auch konkreter Orte der Wirklichkeit. Dieses matrizenförmige, zweidimensionale Modell lässt sich wie folgt beschreiben:

In der einen Dimension werden die drei Bedeutungsebenen des Vagen, die sich bereits in der frühen Literaturgeschichte des *terrain vague* auffächern, mithilfe der drei eingangs vorgestellten etymologischen Linien des Worts *vague* abgebildet: (1) *vacuus* repräsentiert Leere, Abwesenheit und Negation; (2) *vagus* repräsentiert das Unbestimmte, Zufällige, Ungeordnete und die diffuse Bewegung; (3) *vāgr* repräsentiert Transformation, Umbruch und Transgression. Diese drei semantischen Ebenen werden nun auf verschiedene ontologische Ebenen projiziert, die wesentlich sind für die Beschreibung gesellschaftlicher und insbesondere urbaner Realität, in der sich soziale Verhältnisse in materiellen Situationen verräumen und in Zeichensysteme einschreiben. Die ontologischen Ebenen sind die folgenden: (1) Physik, (2) Ökonomie, (3) Politik, (4) Soziologie, (5) Ethnologie/Anthropologie, (6) Ökologie, (7) Ästhetik und (8) Praxis.¹

(1) Physik: (1) Die *terrains vagues* kennzeichnen sich relativ zu ihrem dicht bebauten Umgebungsraum räumlich durch eine materielle Leere und zeitlich durch ihre Existenz im Intervall zwischen Nicht-mehr und Noch-nicht. (2) Ihr Erscheinungsbild ist geprägt von einer Unordnung, die sich dem Bild der geordneten Stadt entgegensetzt; *terrains vagues* am Stadtrand entziehen sich der traditionellen Opposition von Stadt und Land. Verschiedene Zeitebenen schichten sich auf ihnen und existieren nebeneinander. (3) Sie sind das Resultat massiver räumlicher Umgestaltungen; sie tauchen zyklisch auf sowie gehäuft in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche.

(2) Ökonomie: (1) Geradezu definitiv für die *terrains vagues* als Brachen ist das Fehlen einer aktuellen Nutzung. (2) Im Kontrast zur funktionalen Determinierung urbaner Räume sind sie unbestimmt und somit offen für informelle Nutzungen. (3) Sie sind Symptom wirtschaftlicher Krisen und Transformationsprozesse; sie hören auf, *terrains vagues* zu sein, wenn sich auf ihnen eine neue Nutzung etabliert.

(3) Politik: (1) Sie bilden scheinbar herrenlose, machtfreie Zonen ohne Nutzungsvorgaben und Kontrollen. Folglich werden sie häufig zu Räumen der Zuflucht, des Verstecks und des Verbrechens. (2) Ihre Macht- und Besitzver-

1 Diese Systematik geht zurück auf einen Vortrag, den Daniel Ritter und ich im Rahmen eines interdisziplinären Kolloquiums am 25. April 2015 gehalten haben. Ferner ist sie in den Tagungsbericht eingegangen, der als Teilpublikation gilt und verfügbar ist auf <http://www.romanischestudien.de/index.php/rst/article/view/64> [Zugriff am 27.12.2020].

hältnisse sind oft undurchsichtig; ihr Status schwankt zwischen öffentlicher und privater Sphäre. (3) Sie sind der bevorzugte Raum für transgressive Aktivitäten; durch subversive Nutzungen werden sie zudem zu Räumen des Widerstands.

(4) Soziologie: (1) *Terrains vagues* sind häufig verlassene und vernachlässigte Räume, oft in marginalisierten Bereichen gelegen. (2) Auf ihnen finden urbane Nomad*innen wie Aussteiger*innen, Obdachlose, Vagabund*innen und Flüchtlinge vorübergehend Zuflucht. (3) Sie sind Keimzellen neuer Urbanität und das Experimentierfeld der Stadtkultur.

(5) Ethnologie/Anthropologie: (1) Sie besitzen keine stabile kulturelle Bedeutung. (2) Zugleich sind sie aber auch keine gesichtslosen, standardisierten Nicht-Orte. (3) Als Zonen der Transgression und des Exzesses tragen sie Züge sakraler Orte in einer modernen Gesellschaft.

(6) Ökologie: (1) Auf ihnen wuchert eine nicht-geplante Natur. (2) Es sind anthropogene Räume, auf denen die Natur sich selbst überlassen ist; sie sind hybride Zonen zwischen Natur und Kultur. (3) Sie werden zum Refugium für in der Stadt bedrohte Arten.

(7) Ästhetik: (1) Ihr zeitliches und funktionales Nicht-mehr stellt sie frei für eine Ästhetik der Ruine. (2) Ihre Unbestimmtheit macht sie zu einer Art *Je ne sais quoi* des urbanen Raums. (3) Sie sind häufig Orte für Fremderfahrungen.

(8) Praxis: (1) Auf ihnen fehlen Nutzungsvorgaben und Handlungsordnungen. (2) Ihre unbestimmte Bestimmung öffnet sie nicht nur für unvorhergesehene Nutzungen, sondern auch als Projektionsflächen für Fantasie und Träumerei; besonders das kindliche Spiel zeigt, wie sie durch symbolische Aneignung prinzipiell zu jedem beliebigen Raum werden können. (3) Bürgerinitiativen und Künstlerinterventionen, die häufig vom Prinzip der Zweckentfremdung und Aneignung Gebrauch machen, transformieren sie in partizipative, selbst organisierte Räume für alternative Lebensweisen.

In *Stadt als Möglichkeitsraum* werfen Sacha Kagan, Volker Kirchberg und Ursula Weisenfeld viele Fragen auf, um deren Beantwortung sich bemüht wurde:

Gibt es eine Ethik der nachhaltigen Stadtentwicklung und welche Werte würde diese umfassen? [...] Welche Formen haben diese Räume, um als Katalysatoren für experimentelles Gestalten wirken zu können? Wie tragen solche Räume zur Förderung der Vorstellung realer Utopien, zur Imagination einer besseren nachhaltigen Zukunft bei? [...] Welche Bedeutung haben künstlerische und ästhetische Erfahrungen dabei? Wie können solche Räume des freien kreativen Spiels dahingehend gestaltet werden, dass sie ›funktionieren‹, trotz oder gerade wegen ihrer ungewissen Serendipität, ihrer vorgegebene Ordnungen vermeidenden, komplexes Chaos präferierenden, neue Ideen fragmentierenden und idiosynkratische Eigenarten fördernden Merkmale? Wie können ihre heterotopischen und heterochronischen Qualitäten [...] für die ganze Stadtgesellschaft eingesetzt werden, d. h. nicht (nur) in kleinen Nischen kurzfristig ihre Ziele erreichen? Wie tragen Möglichkeitsräume zur Urbanität in ihrer ganzen Diversität und Vielfalt bei? [...] Inwieweit begrenzen Institutionen, also alltägliche und unbewusste Routinen, unhinterfragte Konventionen, mächtige Regularien der Politik (*policy* und *polity*) und dominante, hegemoniale Gruppen (aus Wirtschaft, Zivilgesellschaft, Klassen und/oder Milieus) den Willen und die Fähigkeit der Akteur*innen vor Ort zur [...] Umsetzung [...]?²

Ohne Handlungsempfehlungen präsentieren zu wollen, tritt an die Stelle der hoffentlich obsoleten Logik der Effizienz und der marktorientierten Wachstumsimperative eine neue Logik innovativer urbaner, kultureller Praktiken, die es den *change agents* ermöglicht, auf den und durch die *terrains vagues* Kritik an Strukturen zu üben, Zweifel an herrschaftsstabilisierenden Systemen und Regeln zu hegen, diversifizierte Kreativität, alltagstransformierende Routinen und Verrücktheiten zu leben, Wissens- und Erfahrungsaustausch, Vernetzungen und Diffusionen auf höheren Ebenen zu praktizieren, starke und vielfältige Resilienzprozesse zu initiieren, Utopien und Dystopien für sich zu formulieren, um sich den Herausforderungen der Zeit, dem Klima- und Wertewandel, der Globalisierung und der Mobilisierung, der Individualisierung im Sinne einer Achtsamkeit abgestimmt auf die eigenen subjektiven Bedürfnisse und der damit verbundenen Hinwendung zum Kollektiven, zur Gemeinschaft, zum Anderen zu stellen.³

Dem Prinzip der Serendipität gemäß darf die städtische Brachfläche auch in ihren medialen Darstellungen zwar als nicht angestrebte, zufällig aufgesuchte und als Schatz gehobene, aber durchaus bedeutende Entdeckung gelten:

-
- 2 Sacha Kagan/Volker Kirchberg/Ursula Weisenfeld (Hrsg.): *Stadt als Möglichkeitsraum. Experimentierfelder einer urbanen Nachhaltigkeit*, Bielefeld: transcript 2019 (Urban Studies), S. 22 ff.
- 3 Vgl. die Handlungsempfehlungen von Kagan, Kirchberg, Weisenfeld, ebd., S. 386–391.

Während die *terrains vagues* in der Fotografie häufig schlicht als Motiv genutzt werden sowie in Kombination mit abgelichteten Personen bereits andeuten, was auf ihnen möglich ist, und sie im Comic sowohl als realer Ort in der außersprachlichen Wirklichkeit in die Narration eingebettet werden als auch im übertragenen Sinn Seelenzustände einzelner Figuren widerspiegeln, setzen Computerspiele sie gezielt als Setting und Ort der Handlung ein, an dem sich unter Umständen maßgebliche Handlungsstränge für den Fortgang des Spiels vollziehen können. Wenn damit auch keine spezifisch französische Tradition fokussiert wird, so sind *terrains vagues* in Videospiele von besonderer motivischer Relevanz. Und zugleich darf das Computergame als interaktivstes, partizipativstes aller hier besprochenen Medien gelten. Im Dokumentarfilm erscheinen die Stadtbrachen zum einen als Phänomene, über das diskutiert wird, in dieser Hinsicht sind sie zwar Gegenstand, aber nicht unbedingt relevant für den *récit cinématographique* beziehungsweise für dessen *discours*, zum anderen können sie auch unter der Prämisse filmisch eingefangen werden, als Thema oder durch die sich offenbarenden Funktionen, einen mehr oder minder relevanten Teil der Diegesis zu bilden, wobei die Eigenschaften der *terrains vagues* sich mittels der Handlungen manifestieren, welche die Figuren auf ihnen ausführen.

Abgesehen von der Tatsache, dass sich gänzlich unabhängig vom Genre ein Goldenes Zeitalter des *terrain vague* in den 1940er bis 1960er Jahren herauskristallisiert hat, dass die Stadtbrachen in der Nachkriegszeit folglich besonders häufig das ästhetische Interesse weckten, sind Linien zu verzeichnen, die sich auf einzelne Genres beziehen, die besonders affin gegenüber den *terrains vagues* und ihren Darstellungsformen im französischen Kino sind: Komödie, Kriminal- und Gangsterfilm, Sozialdrama sowie Kunst- und Autorenkino bedienen sich besonders gern der städtischen Brachflächen, ihrer Funktionen und Wirkungen. Im Falle von Jacques Rivette möchte ich darauf hinweisen, dass *LE PONT DU NORD* sich nur schwerlich kategorisieren lässt, was darauf hindeutet, dass es sich um einen sehr ›*terrain-vague*-haften‹ Film handelt. Was bedeutet dies genau? Die Art Rivettes, einen Film zu drehen, die Auswahl seiner Motive, seines Raums und seiner Orte (sowohl auf der Ebene der Karte als auch auf der des Territoriums, topologisch wie topografisch), die Selektion seiner Schauspieler*innen, seine *découpage* und *montage* und seine filmästhetischen sowie -sprachlichen Mittel, Dialoge und Improvisationen, beweisen, dass auch er von diesen Lücken im urbanen Stadtgewebe fasziniert ist, deren Potential wertschätzt und daher in seinen Filmen verarbeitet.

Anstelle von Akzelerationsmontage, Künstlichkeit und objektiver Kamera findet man eher entschleunigte Filmszenen mit Plansequenzen, Handkamera, Groß- und Detailaufnahmen, die beispielsweise das Gesicht einer Figur von jeglicher Raum-Zeit-Koordinate lösen, sowie »la loi de cet espace est ›fragmentation‹«, ganz im Sinne Bressons. »D'où le rôle spécial des décadres.«⁴ Figuren können auch dezentriert und angeschnitten werden, da sie sich selbst am Rande der Gesellschaft befinden. Die Kamera agiert zumeist subjektiv. Wenn die Filmsequenzen durch Filmmusik illustriert oder kommentiert sind, so wirkt diese häufig empathisch, emotionsangepasst, manchmal auch meditativ. Viele Darstellungen medialer Brachflächen im französischen Kino nutzen einen *son direct*, parallel, also aktuell, synchron und mit dem Bild verbunden. Michaela Ott, Mirjam Schaub und Laura Frahm zufolge, die sich ihrerseits intensiv mit Bewegung und Zeit, Bewegungs- und Zeitbildern, dem Wahrnehmungs-, dem Aktions- und dem Affektbild sowie dem beliebigen Raum von Gilles Deleuze beschäftigten, spielt das Off als unendlicher filmischer Raum, ergo das Außerhalb des Bildfeldes, eine zentrale Rolle gegenüber den Stadtbrachen, die im begrenzten Bildraum der endlichen Kinoleinwand aktualisiert werden. Der *espace quelconque* entsteht als *terrain vague* genau dort, wo die »Wiedergabe äußerer Raumkontinua und auswendiger Bewegungsabläufe durch filmische Konstruktion neuer Raumzeitformationen durchbrochen wird.«⁵ Eher flächig wirkende Schauplätze, ungewohnte Verknüpfungen von Vorder- und Hintergrund, nicht mehr ablesbare Proportionen, Detail- und Großaufnahmen von echten affektiven Wertigkeiten in oft unscharfer Umgebung und ein Kontinuum aus sich überlagernden Schichten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft charakterisieren das *terrain vague* als beliebigen Raum puren Potentials, der äußerst heterogen und instabil ist. Den von Deleuze genannten Wahlmöglichkeiten und der bewussten Entscheidung fürs Wählen kommt eine ebenso einschlägige Bedeutung zu wie den Elementen Licht und Schatten, deren Alternanz und dem Bruch mit traditionellen Plots und Perzepten, auch weil das *terrain vague* als *espace quelconque* ein Korrelat ohne Anhaltspunkte ist, das eine vom Subjekt losgelöste Raumwahrnehmung zu erreichen sucht (wie im Falle der (Stadt-)Wüsten, der Strände, des Meeres, aber auch der Freiflächen mit vereinzelt Containern und Wohnwagen, der funktionslosen Schotterplätze, der vermeintlich herrenlosen Baulücken und stillgelegten Gleisanlagen). Als Schlupflöcher des Möglichen koexistieren auf der städtischen Brachfläche diverse Facetten des *espace quelconque*, transformieren

4 Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, S. 153 f.

5 Ott, »L'espace quelconque«, S. 154.

sich fortwährend, sodass sich der Doppelnatur des Bildes gemäß bald die aktuellen, bald die virtuellen Partien erhellen.⁶

Die urbanen Zwischenräume im französischen Kino können, so Ritter, Xenotopien sein, heterotope und heterochrone Züge haben sie allemal. Schon anhand der Gliederung wird deutlich, dass sie sich in verschiedene Bereiche einteilen lassen, die Schnittmengen einzelner Filme, demzufolge Essenzen sind: (1) das *terrain vague* als Spielplatz und Möglichkeitsraum [*Ludotopie*], (2) das *terrain vague* als Ort der Exklusion und des Abjekten [*Stigma(to)topie*], (3) das *terrain vague* als Ort der (ersten/geheimen) Liebe [*Ero(to)topie*], (4) das *terrain vague* als Ort des Verbrechens [*Biotopie*] und (5) das *terrain vague* als Ort des Potentials an Kreativität und Partizipation [*Demiurgiatopie*].⁷ Mit Bezug auf Platons Symposion ließe sich sogar vom *terrain vague* als *Metaxytopie* sprechen, von einem Ort des Dazwischen.⁸ Zuletzt ist die Beziehung zwischen den fünf obigen Bereichen von großer Bedeutung. Was ist nämlich ihr verbindendes Element? Das *terrain vague* ist ein Autonomieraum, der das Subjekt handlungsfähig macht, da es ihm (dem Liebenden, dem Spielenden, dem Kriminellen, dem Ausgestoßenen etc.) eine gewisse *agency* verleiht. Deshalb ist es wohl so reizvoll.⁹

6 Vgl. Schaub, *Gilles Deleuze im Kino*, S. 232.

7 Die altgriechischen Termini entstanden im Dialog mit Georg Petzl und Bernhard Scholz-Mönkemöller.

8 Diesen Hinweis verdanke ich Jens Knipp.

9 Mein ganz besonderer Dank gilt Daniel Ritter.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 fashiondistrict dtla #1, Matthias Eck, 2018 [Couverture].
- Abb. 2 fashiondistrict dtla #2, Matthias Eck, 2018 [Titelei].
- Abb. 3 Waste land, Man Ray, 1932.
© Man Ray Trust, Paris/VG Bild-Kunst, Bonn 2017.
- Abb. 4 LE QUAI DES BRUMES, Marcel Carné, 1938, [00:21:20].
- Abb. 5 Málaga #4, Daniel Ritter, 2014.
- Abb. 6 Málaga #1, Daniel Ritter, 2014.
- Abb. 7 Haikou #1, Daniel Ritter, 2010.
- Abb. 8 DER HIMMEL ÜBER BERLIN, Wim Wenders, 1987, [01:01:11].
- Abb. 9 Málaga #3, Daniel Ritter, 2014.
- Abb. 10 Paris-Bobigny #7, Daniel Ritter, 2015.
- Abb. 11 Leipzig #2, Daniel Ritter, 2015.
- Abb. 12 Istanbul-Balat #2, Kathrin Sohlbach, 2014.
- Abb. 13 San Cristóbal #2, Daniel Ritter, 2015.
- Abb. 14 Xochimilco #1, Leyla Bektaş, 2015.
- Abb. 15 Halle #1, Daniel Ritter, 2009.
- Abb. 16 Remains of the platforms and tracks at Gare d’Auteuil railway station, Paris: Luke Peters/Alamy Stock Foto, 2007.
- Abb. 17 Le Terrain vague, Jean-François Raffaëlli, 1882.
- Abb. 18 Diyarbakır #1, Kathrin Sohlbach, 2014.
- Abb. 19 Saint-Denis #1, Daniel Ritter, 2016.
- Abb. 20 An der Straße der Jugend, Harald Kirschner, 1983.
- Abb. 21 Nach der Schule, #01 0943, Erich Grisar, 1932.
- Abb. 22 La poterne des peupliers, Robert Doisneau, 1934.
- Abb. 23 À la limite de l’ancienne zone (Porte d’Orléans), Robert Doisneau, 1944.
- Abb. 24 Kampfflugzeugbesatzung, #01 0937, Erich Grisar, 1932.
- Abb. 25 Le prisonnier (Porte de Vanves, 14^{ème}), Robert Doisneau, 1956.

- Abb. 26 Barricades et HLM, Robert Doisneau, 1956.
- Abb. 27 Sans titre, Patrice Molinard, 1953.
- Abb. 28 Paris-Londres-Paris, Bernard Plossu, 1988.
- Abb. 29 Paris: l'ancienne ligne de la Petite Ceinture, Daniel Ritter/Jacqueline Maria Broich, 2015.
- Abb. 30 Voyages à la ville autre #1, Jacqueline Maria Broich, 2016.
- Abb. 31 Voyages à la ville autre #2, Jacqueline Maria Broich, 2016.
- Abb. 32 Saint-Denis #1, Jacqueline Maria Broich, 2016.
- Abb. 33 Premières amours (Alfortville), Robert Doisneau, 1947–1949.
- Abb. 34 Totoche: Pour une cabane et un arbre – Terrain de foot, Jean Tabary, 1960, [ohne Seitenangabe].
- Abb. 35 Totoche: Pour une cabane et un arbre – Notre terrain, Jean Tabary, 1960, [ohne Seitenangabe].
- Abb. 36 terrains vagues, Edmond Baudoin, 1996 [Couverture].
- Abb. 37 terrains vagues, #1 endroit mouillé de gris, Edmond Baudoin, 1996, [ohne Seitenangabe].
- Abb. 38 terrains vagues, #2 ectoplasme, Edmond Baudoin, 1996, [ohne Seitenangabe].
- Abb. 39 terrains vagues, #3 difficulté à être, Edmond Baudoin 1996, [ohne Seitenangabe].
- Abb. 40 CRYSIS 3, #1, © Crytek/Electronic Arts, 2013.
- Abb. 41 CRYSIS 3, #2, © Crytek/Electronic Arts, 2013.
- Abb. 42 THE LAST OF US, #1, © Naughty Dog/Sony Interactive Entertainment, 2013.
- Abb. 43 THE LAST OF US, #2, © Naughty Dog/Sony Interactive Entertainment, 2013.
- Abb. 44 QUANTUM BREAK, #1, © Remedy Entertainment/Microsoft Studios, 2016.
- Abb. 45 QUANTUM BREAK, #2, © Remedy Entertainment/Microsoft Studios, 2016.
- Abb. 46 AM RAND, Thomas Arslan, 1990, [00:00:40].
- Abb. 47 AUSFAHRT EDEN, Jörg Haaßengier/Jürgen Brügger, 2011, [00:10:20].
- Abb. 48 AUSFAHRT EDEN, Jörg Haaßengier/Jürgen Brügger, 2011, [00:04:10].
- Abb. 49 AUSFAHRT EDEN, Jörg Haaßengier/Jürgen Brügger, 2011, [00:16:29].
- Abb. 50 DÉLAISSÉ, Marie Tavernier, 2009, [00:05:35].
- Abb. 51 DÉLAISSÉ, Marie Tavernier, 2009, [00:09:58].

- Abb. 52 DELAISSE, Marie Tavernier, 2009, [00:27:27].
- Abb. 53 LE CHANTIER DES GOSES, Jean Harlez, 1956–70, [00:26:44].
- Abb. 54 LE CHANTIER DES GOSES, Jean Harlez, 1956–70, [00:26:36].
- Abb. 55 MON ONCLE, Jacques Tati, 1958, [00:03:35].
- Abb. 56 MON ONCLE, Jacques Tati, 1958, [00:39:22].
- Abb. 57 MON ONCLE, Jacques Tati, 1958, [00:39:28].
- Abb. 58 MON ONCLE, Jacques Tati, 1958, [00:42:31].
- Abb. 59 [ohne Titel], in: Jean-Jacques Sempé: *Le monde de Sempé*, Paris: Denoël 2002, [ohne Seitenangabe].
© Sempé, Éditions Denoël et Éditions Martine Gossieux, 2002.
- Abb. 60 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, 2009, [01:07:45].
- Abb. 61 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, 2009, [01:09:23].
- Abb. 62 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, 2009, [01:10:10].
- Abb. 63 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, 2009, [01:09:49].
- Abb. 64 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, 2009, [01:10:52].
- Abb. 65 LE SANG DES BETES, Georges Franju, 1949, [00:01:12].
- Abb. 66 LE SANG DES BETES, Georges Franju, 1949, [00:01:41].
- Abb. 67 LE SANG DES BETES, Georges Franju, 1949, [00:01:59].
- Abb. 68 TERRAIN VAGUE, Marcel Carné, 1960, [00:15:39].
- Abb. 69 TERRAIN VAGUE, Marcel Carné, 1960, [01:27:45].
- Abb. 70 LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE, Mehdi Charef, 1985, [00:41:02].
- Abb. 71 LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE, Mehdi Charef, 1985, [00:41:17].
- Abb. 72 LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE, Mehdi Charef, 1985, [00:41:57].
- Abb. 73 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [00:21:02].
- Abb. 74 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [00:23:17].
- Abb. 75 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [00:24:07].
- Abb. 76 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [01:08:59].
- Abb. 77 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, 2013, [00:54:09].
- Abb. 78 UNE HISTOIRE D'AMOUR, Guy Lefranc, 1951, [00:02:52].
- Abb. 79 UNE HISTOIRE D'AMOUR, Guy Lefranc, 1951, [01:30:02].
- Abb. 80 UNE HISTOIRE D'AMOUR, Guy Lefranc, 1951, [00:03:16].
- Abb. 81 CASQUE D'OR, Jacques Becker, 1952, [00:44:16].
- Abb. 82 CASQUE D'OR, Jacques Becker, 1952, [00:41:56].
- Abb. 83 CASQUE D'OR, Jacques Becker, 1952, [00:45:16].
- Abb. 84 BOB LE FLAMBEUR, Jean-Pierre Melville, 1956, [00:57:22].
- Abb. 85 LE DOULOS, Jean-Pierre Melville, 1962, [00:11:38].

- Abb. 86 LE DOULOS, Jean-Pierre Melville, 1962, [00:36:19].
- Abb. 87 LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2016, [00:52:33].
- Abb. 88 LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2016, [01:12:40].
- Abb. 89 LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2016, [01:13:07].
- Abb. 90 LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre & Luc Dardenne, 2016, [01:14:00].
- Abb. 91 Chantier au milieu de grands immeubles, Jacqueline Maria Broich, VectorWorks®, 2016.
- Abb. 92 Vue à l'intérieur d'une dent creuse, Jacqueline Maria Broich, VectorWorks®, 2016.
- Abb. 93 Rails envahis par des plantes d'une gare hors-service, Jacqueline Maria Broich, VectorWorks®, 2016.
- Abb. 94 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:21:58].
- Abb. 95 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:06:31].
- Abb. 96 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:07:28].
- Abb. 97 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:45:39].
- Abb. 98 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:41:26].
- Abb. 99 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, 1981, [01:16:22].

Anhang

DER BEGRIFF *TERRAIN VAGUE* IN KUNST UND KULTUR

Romane/Novellen/Erzählungen:

- ARASCO, Celou: *Terrain vague*, Paris: Julliard 1949.
FORTON, Jean: *Le terrain vague*, Paris: Seghers 1951.
NABULSI, Layla: *Terrain vague*, Paris: L'Harmattan 1990.
ROHE, Oliver: *Terrain vague*, Paris: Allia 2005.
VERY, Pierre: *L'inconnue du terrain vague*, Paris: Terrain vague 1988.

Lyrik:

- HAMME, Jean van: *Terrain vague*, Lagny-sur-Marne: Instant présent 1988.
MEIZOZ, Jérôme: *Terrains vagues*, Vevey: L'Aire 2007.
RIFBJERG, Klaus: *Terrains vagues*, Kopenhagen: Gyldendal 1998.
RODDIE, Paul: *Terrains vagues, terrains précis*, Paris: L'Harmattan 2003.

Dramen:

- HOUREZ, Rouland: *Condottiere/Le terrain vague*, Paris: Le Cormier 1979.
PELLERIN, Jean-Victor: *Terrain vague. Spectacle en trois actes*, Paris: Coutan-Lambert 1931.
VERONESI, Sandro: *Terrain vague (No man's land (Terra di nessuno)*, 2003), Paris: Grasset 2010.

Comics/Bandes dessinées:

- BAUDOIN, Edmond: *terrains vagues* (1996), Paris: L'Association (Éperluette) 2003.
KAZ: *Terrain vague 2*, Paris: Cornélius 2004.
KAZ: *Terrain vague*, Paris: Cornélius 2001.

ODA, Hideji: *Le terrain vague (Yume no akichi, 2005)*, Brüssel: Castermann 2005.

TELOMIUS: *Le mort du terrain vague*, Troyes: Bilboquet 1983.

Kinderbücher:

SORRIBAS, Sebastià: *Le tigre du terrain vague (El zoo d'en Pitus, 1966)*, Paris: Amitié 1984.

Geschichtswerke:

OMORI, Yoshi/Marc Boudet/Jay One Ramier: *Mouvement. Du terrain vague au dance floor 1984–1989*, Paris: LO/A Studio 2014.

Musikalben:

LES OGRES DE BARBACK: *Terrain vague*, 2004.

[http://lesogres.com/disco_cd/terrain/]

Musikkompositionen:

NØRGÅRD, Per: *Terrains vagues*, 2000.

[<https://articulatesilences.wordpress.com/2012/08/29/terrains-vagues-per-norgard/>]

WASSERFUHR, Julian & Roman: *Terrain vague*, 2021.

Malerei/Gemälde:

RAFFAËLLI, Jean-François: *Le terrain vague*, 1882.

Kunstaussstellungen (Malerei & Design):

BARCELO, Marcella: *Terrains/vagues*, Paris: Galerie Da-End 2014.

[www.da-end.com/marcellabarcelo-terrainsvagues/]

LÈVESQUE, Carole: *La précision du vague/Un atlas du terrain vague*, Montréal: Centre du design 2019.

[<https://actualites.uqam.ca/2019/atlas-terrain-vague-centre-design/>]

ROSSELLE, Kabila & Marina: *Terrain vague*, Berlin: Galerie Kai Dikhas 2016.

[http://kaidikhas.com/de/exhibitions/terrain_vague/text]

Fotoausstellungen:

COQUERAY, Emmanuelle: *Terrain vague*, Paris: Act'Image 2014.

[www.act-image.fr/emmanuelle-coqueray-1er-au-30-avril-2014/]

Diverse Fotograf*innen: *Terrain vague. Dysfunction, enchantment and the landscape*, kuratiert von Allen Parker, London: Whitecross Gallery 2007.
[www.criticalnetwork.co.uk/whats_on/terrain_vague/terrain_vague.html]

Künstlerische Installationen:

CUNÉAZ, Giuliana: *Terrains Vagues*, 2003.

[www.giulianacuneaz.com/glc/content/view/32/92/lang,it/]

GUSSIN, Graham: *Terrain vague*, Venedig: 50. Biennale 2003.

[www.grahamgussin.co.uk/work/terrain-vague/]

Kunstmagazine:

terrain vague, Frankreich.

[revueterrainvague.bigcartel.com]

»terrain vague« (2005), Magazin von Studierenden der Akademie der Bildenden Künste München.

[<http://archiv.kunstraum-muenchen.de/index.php?id=17>]

Filmproduktionsfirmen:

Terrain vague, Lausanne.

[<http://www.terrainvague.ch/>]

Theaterhäuser:

Théâtre Terrain Vague, Villeneuve-sur-Lot.

[www.theatreterrainvague.org/]

Bibliografie

- AARSETH, Espen: »Allegories of Spatiality in Computer Games«, in: F. Borries/S. P. Walz/M. Böttger: *Space Time Play*, Basel: Birkhäuser 1998, S. 152–171.
- AARSETH, Espen: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore: John Hopkins University Press 1997.
- ABBOTT, Berenice: *Atget, photographe de Paris*, Paris: Jonquières 1930 (n°57–59).
- ABEL, Julia/Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016.
- AGIER, Michel/Yasmine Bouagga/Maël Galisson et al.: *Der »Dschungel von Calais«. Über das Leben in einem Flüchtlingslager*, Bielefeld: transcript 2020 (X-Texte zu Kultur und Gesellschaft).
- ALION, Yves: »La Fille inconnue«, in: *L'avant-scène Cinéma*, n°634, 6/2016.
- ANTOINE, Philippe: »Voyages excentriques. La France dans ses marges«, in: P. A./Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 217–229.
- ANTOINE, Philippe/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Le mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2015 (Littératures).
- APOLLINAIRE, Guillaume: »Zone« (1913), in: G. A.: *Alcools. Choix de poèmes*, Paris: Larousse 1965, S. 35–43.
- ARAGON, Louis: *Le Paysan de Paris* (1926), Paris: Gallimard 1928 (erneuert 1953, Nachdr. 2008) (Collection folio, 782).
- ARISTOTELES: »Kategorien«, in: A.: *Philosophische Schriften 1*, Hamburg: Meiner 1995, S. 1–42.
- ARISTOTELES: »Physik«, in: A.: *Philosophische Schriften*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, Bd. 6, S. 87–101.

- ARISTOTELES: *Metaphysik*, übers. v. Hermann Bonitz, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1994.
- ARISTOTELES: *Poetik*, übers. v. Arbogast Schmitt, Berlin: Akademie Verlag 2008.
- ARNHEIM, Rudolf: »Film als Kunst« (1932), in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Leipzig: Reclam 1998, S. 176–200.
- ARNHEIM, Rudolf: *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, übers. v. Hans Hermann, Berlin: Walter de Gruyter 2000.
- ASMUTH, Gereon: »Die goldenen Fesseln sind weg«, in: *taz.de*, 12.12.2014, <http://taz.de/Protest-gegen-Gentrifizierung-in-Berlin!/151161> [Zugriff am 27.12.2020].
- AUGE, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil 1992.
- AUMONT, Jacques/Michel Marie: *L'analyse des films*, Paris: Armand Colin 2015.
- BACHELARD, Gaston: *Poétique de l'espace*, Paris: PUF 1957.
- BACHTIN, Michail M.: *Chronotopos*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- BAHRDT, Hans Paul: *Die moderne Großstadt. Soziologische Überlegungen zum Städtebau* (1961), Opladen: Leske und Budrich 1998.
- BAIER, Andrea/Christa Müller/Karin Werner: *Stadt der Commonisten. Neue urbane Räume des Do it yourself*, Bielefeld: transcript 2013.
- BAILLY, Jean-Christophe: »Sur les délaissés parisiens«, in: *La phrase urbaine*, Paris: Seuil 2013.
- BAJAC, Quentin/Clément Chéroux (Hrsg.): *Voici Paris. Modernités photographiques 1920–1950*, Paris: Centre Pompidou 2012.
- BALÁZS, Béla: »Zur Kunstphilosophie des Films«, in: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, Leipzig: Reclam 1998, S. 201–223.
- BALTZ, Lewis: *Candlestick Point*, Tokyo: Gallery Min 1989.
- BALTZ, Lewis: *San Quentin Point*, New York: Aperture 1986.
- BALTZ, Lewis: *The New Industrial Parks near Irvine, California*, New York: Castelli Graphics 1974/Göttingen: Steidl 2013.
- BALZAC, Honoré de: »Ferragus« (1833), in: H. d. B.: *La Comédie humaine*, hrsg. v. Pierre-Georges Castex et al., Paris: Gallimard 1976–81 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 5, S. 901–902.
- BALZAC, Honoré de: »Ferragus« (1833), in: H. d. B.: *Die Geschichte der Dreizehn (= Histoire des Treize)*, übers. v. Ernst Hardt, Leipzig: Insel 1909, S. I–155.

- BALZAC, Honoré de: »Mémoires de Sanson« (1830), in: H. d. B.: *Œuvres diverses*, hrsg. v. Pierre-Georges Castex et al., Paris: Gallimard 1990–96 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 441–618.
- BARBUSSE, Henri: *Le feu* (1916), Paris: Flammarion 1917.
- BAUER, Matthias/Martin Nies/Ivo Theele (Hrsg.): *Grenz-Übergänge. Zur ästhetischen Darstellung von Flucht und Exil in Literatur und Film*, Bielefeld: transcript 2019 (Interkulturalität. Studien zu Sprache, Literatur und Gesellschaft, 16).
- BAUMEISTER, Biene/Zwi Negator: *Situationistische Revolutionstheorie. Eine Aneignung. Vol. 1: Enchiridion*, Stuttgart: Schmetterling 2005.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb (1735): *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*, hrsg. v. Heinz Paetzold, Hamburg: Meiner 1983.
- BAZIN, André: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Cerf, 192010.
- BEAUVOIR, Simone de: *La force d'âge*, Paris: Gallimard 1960.
- BEE, Julia: *Gefüge des Zuschauens. Begehren, Macht und Differenz in Film- und Fernsehnehmung*, Bielefeld: transcript 2018.
- BEGHIN, Cyril: »Tout l'univers«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 35–36.
- BEIGBEDER, Frédéric: »Nachwort«, in: Boris Vian: *Der Schaum der Tage*, übers. v. Ant-je Pehnt, durchgesehen v. Klaus Völker, Düsseldorf: Karl Rauch 2016.
- BEIL, Benjamin/Thomas Hensel/Andreas Rauscher (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- BEIL, Benjamin: »Partizipation«, in: B. B./Thomas Hensel/Andreas Rauscher (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 285–299.
- BEIL, Benjamin/Jürgen Kühnel/Christian Neuhaus: *Studienhandbuch Film-analyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016.
- BEIL, Benjamin/Marc Bonner/Thomas Hensel (Hrsg.): *Computer/Spiel/Bilder*, Glückstadt: Werner Hülsbusch 2014.
- BEIL, Benjamin: »The Fears of a Superhero. Batman Begins and Batman – Arkham Asylum«, in: J. N. Gilmore/M. Stork (Hrsg.): *Superhero Synergies. Comic Book Characters Go Digital*, New York: Rowman & Littlefield 2014, S. 155–172.
- BELLER, Hans (Hrsg.): *Onscreen, Offscreen: Grenzen, Übergänge und Wandel des filmischen Raumes*, Ostfildern: Hatje Cantz 2000.

- BEN JABALLAH, Farah: *Réalisme, tension et morale dans les films des frères Dardenne*, Saarbrücken/Mauritius: Éditions universitaires européennes 2018.
- BENJAMIN, Walter: »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 7, S. 350–384.
- BENJAMIN, Walter: »Das Passagen-Werk«, in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, Bd. 5.
- BENJAMIN, Walter: »Kleine Geschichte der Photographie« (1931), in: W. B.: *Medienästhetische Schriften*, hrsg. v. Detlev Schöttker, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- BENJAMIN, Walter: »Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz« (1929), in: W. B.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, Bd. 2, S. 295–310.
- BENJAMIN, Walter: *Einbahnstraße* (1928), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- BERGALA, Alain: »Rivette, Baptiste et Marie«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°333, 1982, S. 5–7.
- BERROU, Jean-Hugues et al.: *Rimbaud ailleurs*, Paris: Fayard 2004.
- BEVAN, Robert: *The Destruction of Memory: Architecture at War*, London: Reaktion Books 2007.
- BEYLIE, Claude: *Une histoire du cinema français*, Paris: Larousse 2000.
- BILAL, Enki/Pierre Christin: *La ville qui n'existait pas*, Genève: Les humanoides associés 1996.
- BINH, Nguyen Trong: *Paris au cinéma. La vie rêvée de la Capitale de Méliès à Amélie Poulain*, zusammen mit Franck Garbarz, Paris: Parigramme/Compagnie parisienne du livre 2005.
- BLANCHOT, Maurice: *L'entretien infini*, Paris: Gallimard 1969.
- BLANCKEMAN, Bruno: *Lire Patrick Modiano*, Paris: Armand Colin 2009 (Lire et comprendre).
- BOCHNER, Jay: »Le décoffrage de la banlieue: texte et image«, in: Maria Teresa de Freitas et al. (Hrsg.): *Cendrars et les arts*, Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes 2002.
- BODEI, Remo: »Vage/unbestimmt«, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe: Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, Bd. 7, S. 312–330.

- BÖHME, Hartmut: »Die Ästhetik der Ruinen«, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.): *Der Schein des Schönen*, Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304.
- BOLLNOW, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* (1963), Stuttgart: Kohlhammer 112010.
- BOLTANSKI, Luc: *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris: Gallimard 2012 (nrf essais).
- BOLTANSKI, Luc/Ève Chiapello: *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris: Gallimard 1999.
- BONITZER, Pascal: *Éric Rohmer* (1991), Paris: Cahiers du Cinéma 21999.
- BONITZER, Pascal: *Décadrages: peinture et cinéma*, Paris: Étoile 1985.
- BONNETT, Alastair: *Die seltsamsten Orte der Welt. Geheime Städte, wilde Plätze, verlorene Räume, vergessene Inseln*, München: Beck 2016.
- BONNETT, Alastair: *Off the Map. Lost Spaces, Invisible Cities, Forgotten Islands, Feral Places and What They Tell Us About the World*, London: Aurum Press 2014.
- BORGES, Jorge Luis: »La muralla y los libros«, in: J. L. B.: *Obras completas*, hrsg. v. C. V. Frías, Barcelona: Emecé 1989, Bd. 2, S. 11–13.
- BOUCHAIN, Patrick: *Construire autrement: comment faire?*, Arles: Actes Sud 2006 (L'Impensé).
- BOUQUERET, Christian: *Paris. Les livres de photographie des années 1920 aux années 1950*, Paris: Gründ 2012.
- BOWMAN, Ann/Michael Pagano: *Terra incognita*, Washington: Georgetown University Press 2004.
- BRAKE, Klaus/Wolfgang Müller/Claus-Christian Wiegandt: »Positionen zur Nutzungsmischung«, in: *ExWoSt-Informationen zum Forschungsfeld Nutzungsmischung im Städtebau* 19.2, 1996, S. 2–6.
- BRASSAI: *Graffiti* (1960), Paris: Flammarion 2002.
- BRETON, André: »Nadja« (1928), in: A. B.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Marguerite Bonnet, Paris: Gallimard 1988–2008 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 695–697.
- BRETON, André: *Le surréalisme et la peinture*, Paris: Gallimard 1979.
- BRETON, André: *Manifestes du surréalisme* (1924/1930), Paris: Pauvert 1962.
- BRETON, André: »Sur le poème-objet ›Ces terrains vagues‹. Textes retrouvés«, 1938–1948, in: A. B.: *Œuvres complètes*, Bd. 4 (Écrits sur l'art et autres textes), Paris: Gallimard 2008 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1188–1189.
- BRIDET, Guillaume: *L'Écume des jours* (1947). *Boris Vian*, Paris: Hatier 1998.

- BROICH, Jacqueline Maria/Daniel Ritter: »Terrain vague. Der unbestimmte Zwischenraum in der französischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: *ilinx 5* (Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft), Leipzig: Spector Books 2023 [im Druck].
- BROICH, Jacqueline Maria/Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures).
- BROICH, Jacqueline Maria: »Rôdeuses, vagabondes, arpenteuses: flâner sur les terrains vagues de Jacques Rivette«, in: J. M. B./Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 181–204.
- BROICH, Jacqueline Maria/Daniel Ritter: *Die Stadtbrache als »terrain vague«. Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017 (machina, 12).
- BROICH, Jacqueline Maria/Daniel Ritter: »Terrain vague. Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne«, in: *Forschung 2015/2016. Projekte der Philosophischen Fakultät* (Universität zu Köln), Köln/Mellrichstadt: Druckhelden 2015, S. 42–43.
- BROICH, Jacqueline Maria/Daniel Ritter: »Tagungsbericht ›Terrain vague: Die Brache in den Stadt- und Kulturwissenschaften«, in: *Romanische Studien 2*, 2015, S. 379–393.
- BROICH, Jacqueline Maria/Daniel Ritter: »Terrain vague. Essai sur la topologie et la poétique de la friche urbaine«, in: Philippe Antoine/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Le Mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2015 (Littératures), S. 163–181.
- BROICH, Jacqueline Maria: »Non-lieu und terrain vague« (*online working paper*), 2015, verfügbar auf: <https://www.terrainvague.de/sites/default/files/Non-lieu%20und%20Terrain%20vague.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].
- BROICH, Jacqueline Maria: »Terrains vagues. Urbane Zwischenräume im französischen Kino«, Exposé des Dissertationsprojekts an der Universität zu Köln, 25.03.2014, verfügbar auf: <http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].
- BRUNOTTE, Ernst (Hrsg.): *Lexikon der Geographie in vier Bänden*, Heidelberg et al.: Spektrum 2001–2002.
- BÜHLER, Philipp et al. (Hrsg.): *Der kleine Nick. Filmheft*, München/Zürich: Wild Bunch/Diogenes 2010.

- BUHL, Klara: *Die naturgesunde Kräuter-Küche*, Tübingen: Günter Albert Ulmer 1996.
- BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG (Hrsg.): *Zwischennutzungen und neue Freiflächen, Lebensräume der Zukunft*, Berlin 2004.
- BURCKHARDT, Lucius/Gerhard Ullmann: »Niemandland. Stadtbrachen und wilde Gelände im Wohnbereich«, in: Michael Andritzky (Hrsg.): *Grün in der Stadt. Von oben, von selbst, für alle, von allen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1981, S. 110–115.
- BURCKHARDT, Lucius: »Brache als Kontext«, in: L. B.: *Warum ist Landschaft schön? Die Spaziergangswissenschaft*, hrsg. v. Markus Ritter u. Martin Schmitz, Berlin: Martin Schmitz 2011, S. 97–113.
- CAILLOIS, Roger: *Les jeux et les hommes (1958/1967)*, Paris: Gallimard 2018.
- CAILLOIS, Roger: *L'homme et le sacré*, Paris: Leroux 1939.
- CALAFERTE, Louis: *Requiem des innocents (1952)*, Paris: Julliard 1994.
- CASEY, Edward: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington: Indiana University Press 1993.
- CASSIRER, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen II. Das mythische Denken*, Oxford: Cassirer 21954.
- CELINE, Louis-Ferdinand: *Voyage au bout de la nuit (1932)*, Paris: Gallimard 1981 (Bibliothèque de la Pléiade).
- CENDRARS, Blaise: *La Banlieue de Paris (1949)*, photographies de Robert Doisneau, Paris: Denoël 1983.
- CENDRARS, Blaise: »Paris par Balzac« (1949), in: Claude Leroy (Hrsg.): *Aujourd'hui*, Paris: Denoël 2005, S. 189–202.
- CERTEAU, Michel de: »Pratiques d'espace«, in: *L'invention du quotidien 1: Arts de faire (1980)*, Paris: Gallimard 1990 (Folio Essais), S. 137–191.
- CHAIX, Marie: *L'âge du tendre*, Paris: Seuil 1979.
- CHAREF, Mehdi: *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris: Mercure de France 1983.
- CHATEAUBRIAND, François-René de: *Mémoires d'outre-tombe (1848)*, hrsg. v. Maurice Levaillant u. Georges Moulinier, Paris: Gallimard 1951 (Bibliothèque de la Pléiade).
- CHATEAUBRIAND, François-René de: »Itinéraire de Paris à Jérusalem (et de Jérusalem à Paris, en allant par la Grèce, et en revenant par l'Égypte, la Barbarie et l'Espagne)« (1811), in: F.-R. d. Ch.: *Œuvres romanesques et voyages*, hrsg. v. Maurice Regard, Paris: Gallimard 1969 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 681–1343.
- CHATEAUBRIAND, François-René de: »Génie du christianisme« (1802), in: F.-R. d. Ch.: *Essai sur les révolutions/Génie du christianisme*, hrsg. v. Mau-

- rice Regard, Paris: Gallimard 1978 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 465–1367.
- CHIHAI, Matei: »Nicht-Orte«, in: *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. v. Jörg Dünne/Andreas Mahler, Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 188–195.
- CHION, Michel: »Une lampe allumée en plein jour (à propos d'une séquence du DOULOS)«, in: *Romanische Studien* 7, 2019, S. 135–144.
- CHION, Michel: *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Armand Colin 2008.
- CHION, Michel: *Jacques Tati*, Paris: Seuil 1987 (Auteurs).
- CHOAY, Françoise: »Le règne de l'urbain et la mort de la ville«, in: Jean De-thier/Alain Guiheux (Hrsg.): *La Ville, art et architecture en Europe, 1870–1993*, Paris: Centre Pompidou 1994, S. 26–35.
- CLÉBERT, Jean-Paul: *Paris insolite. Roman aléatoire* (1954), authentifié par 115 photographies de Patrice Molinard, Paris: Attila 2009.
- CLÉMENT, Gilles/Francis Hallé/François Letourneau: *Espèces vagabondes, menace ou bienfait?*, Toulouse: Plume de Carotte 2014 (Les Engagés).
- CLÉMENT, Gilles/Jean-Paul Ruiz: *Herbes ou ces plantes qu'on dit mauvaises*, Saint-Aulaire: Jean-Paul Ruiz 2003.
- CLÉMENT, Gilles: »La friche apprivoisée«, in: *Urbanisme* 209, 1985, S. 91–95.
- CLÉMENT, Gilles: *Éloge de la friche*, Paris: Filigranes 1994.
- CLÉMENT, Gilles: *Gärten, Landschaft und das Genie der Natur. Vom ökologischen Denken*, Berlin: Matthes & Seitz 2015.
- CLÉMENT, Gilles: *Manifest der Dritten Landschaft*, Berlin: Merve 2010.
- CLÉMENT, Gilles: *Manifeste du Tiers-Paysage*, Paris: Sujet-objet 2004.
- CLEMENTS, Frederic Edward: »Nature and Structure of the Climax«, in: *The Journal of Ecology* 24, 1936, S. 252–284.
- COHEN, Jean-Louis/André Lortie: *Des fortifs au périph. Paris, les seuils de la ville*, Paris: Picard/Édition du Pavillon de l' Arsenal 1994.
- CONLEY, Tom: *Cartographic cinema*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2007.
- CORBIN, Alain: *Le territoire du vide. L'Occident et le désir du rivage (1750–1840)*, Paris: Aubier 1988.
- CRESSWELL, Tim: *Place. A short introduction*, Malden: Blackwell 2004.
- CRON, Béatrice/Karen Betty Tobias: *Faszination Komposition. Grundelemente der Komposition im bildnerischen Bereich – Ein Werkbuch*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016 (Kulturwissenschaftliche Beiträge der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft).

- DARDENNE, Luc: *Au dos de nos images II* (2005-2014), suivi de *LE GAMIN AU VÉLO* et *DEUX JOURS, UNE NUIT*, Paris: Seuil 2015 (La librairie du XXI^e siècle).
- DARDENNE, Luc: *Sur l'affaire humaine*, Paris: Seuil 2012 (La librairie du XXI^e siècle).
- DAUDET, Alphonse: »Jack« (1876), in: A. D.: *Œuvres*, hrsg. v. Roger Ripoll, Paris: Gallimard 1986–1994 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 1147–1251.
- DAUM, Egbert: »Niemandland«, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 253–258.
- DE BAECQUE, Antoine: *Jean-Pierre Melville, une vie*, Paris: Seuil 2017.
- DEBORD, Guy: »Mode d'emploi du détournement«, in: G. D.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean-Louis Rançon, Paris: Gallimard 2006 (Cuarto), S. 221–229.
- DEBORD, Guy: »Théorie de la dérive«, in: G. D.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean-Louis Rançon, Paris: Gallimard 2006 (Cuarto), S. 251–263.
- DEBRAY, Régis: *Éloge des frontières*, Paris: Gallimard 2010.
- DELEUZE, Gilles: *Cinéma II. L'image-temps* (1985), Paris: Minuit 2017.
- DELEUZE, Gilles: *Cinéma I. L'image-mouvement* (1983), Paris: Minuit 2015.
- DELEUZE, Gilles/Félix Guattari: *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris: Minuit 1980.
- DELEUZE, Gilles/Félix Guattari: *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit 1975.
- DELEUZE, Gilles: *Proust et les signes*, édition augmentée de 1964, Paris: PUF 1970.
- DELORME, Stéphane: »Jacques Rivette, l'obstiné«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 5.
- DESMICHEL, Pascal: »Raymond Depardon, ou le terrain vague comme (autre) manière d'être au monde«, in: Jacqueline Maria Broich/Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 147–159.
- DEWEY, John (1916): *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*, New York: Macmillan 2016.
- DIACONU, Mădălina: »Neue Verhaltensregeln für den planetarischen Garten. Zu Gilles Clément: *Manifest der Dritten Landschaft*«, in: *polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 30, 2013, S. 124–127.
- Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris: Firmin-Didot 1884.

- DIETERICH, Hartmut: »Typische Problemsituationen von Industrie- und Gewerbebrachflächen«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 10/11, 1984, S. 977–993.
- DIJK, Hans van: »Colonizing the void. Urbanization. The landscape as ally«, in: H. v. D./Adriaan Geuze et al. (Hrsg.): *Colonizing the void. Adriaan Geuze, West 8 Architects, Rotterdam*, niederländischer Beitrag zur Architekturbiennale in Venedig 1996, Rotterdam: NAI 1996 [ohne Seitenangabe].
- DINNEBIER, Antonia: »Kulturlose Wildnis? Versuch zum Problem Ökologie und Kunst am Beispiel des Gleisdreiecks Berlin«, in: Bundesgartenschau Berlin 1995 GmbH (Hrsg.): *Dokumentation Gleisdreieck morgen. Sechs Ideen für einen Park*, Berlin 1991, S. 87–100.
- DISSMANN, Christine: *Die Gestaltung der Leere. Zum Umgang mit einer neuen städtischen Wirklichkeit*, Bielefeld: transcript 2004.
- DITSCHKE, Stephan/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009.
- DORGELES, Roland: *Les croix de bois*, Paris: Albin Michel 1919.
- DÖRING, Jörg/Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2008.
- DORON, Gil: »...badlands, blank space, border vacuums, brown fields, conceptual Nevada, Dead Zones...«, in: *Field, a free journal for architecture* 1, 2007, S. 10–23.
- DORON, Gil: »...those marvellous empty zones at the edge of cities«. Heterotopia and the ›dead zone«, in: Michiel Dehaene/Lieven de Cauter (Hrsg.): *Heterotopia and the City. Public Space in a postcivil Society*, London/New York: Routledge 2007, S. 203–213.
- DORON, Gil: »Dead Zones, Outdoor Rooms and the Architecture of Transgression«, in: Karen Franck/Quentin Stevens: *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*, London/New York: Routledge 2007, S. 210–229.
- DORON, Gil: »The Dead Zone and the Architecture of Transgression«, in: *CITY, analysis of urban trends, culture, theory, policy, action* 4, 2000, S. 247–264.
- DÜNNE, Jörg/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Scénarios d'espace. Littérature, cinéma et parcours urbains*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2014 (Littératures).

- DÜNNE, Jörg/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- DÜRR, Susanne/Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002.
- DUFFY, Jean: *Thresholds of meaning. Passage, ritual and liminality in contemporary French narrative*, Liverpool: Liverpool University Press 2011.
- DUMAS, Alexandre: *Les Trois Mousquetaires* (1844), hrsg. v. Gilbert Sigaux, Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade).
- DUNCAN, Paul/Jürgen Müller (Hrsg.): *Film noir*, Köln: Taschen 2017 (Bibliotheca Universalis).
- ECO, Umberto: *Die Geschichte der Häßlichkeit* (= *Storia della bruttezza*), München: Hanser 2007.
- EDENSOR, Tim: »Social Practices, Sensual Excess and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins«, in: Karen Franck/Quentin Stevens (Hrsg.): *Loose Space. Possibility and Diversity in Urban Life*, London/New York: Routledge 2007, S. 234–252.
- EDER, Barbara/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld: transcript 2011.
- ELIADE, Mircea: *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1957.
- EMANUEL, Michelle: *From surrealism to less-exquisite cadavers. Léo Malet and the evolution of the French Roman Noir*, Amsterdam/New York: Rodopi 2006.
- ENGELL, Lorenz: »Die Jalousie. Raum, Zeit und Licht in der Architektur des Kriminalfilms«, in: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen – architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005, S. 162–174.
- ENGELL, Lorenz: »Playtime. Die Filme Jacques Tatis«, in: L. E.: *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*, Konstanz: UVK, S. 227–252.
- ENGELMANN, Jonas: *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*, Mainz: Ventil 2013.
- EPSTEIN, Jean: »Le cinématographe vu de l'Etna« (1926), in: J. E.: *Écrits sur le cinéma I*, Paris: Seghers 1974, S. 131–168.
- ERBGUTH, Wilfried/Mathias Schubert: *Öffentliches Baurecht. Mit Bezügen zum Umwelt- und Raumplanungsrecht*, Berlin: Schmidt 2014.
- ERYILMAZ, Öngün: *Jenseits von Heimat. Raum im cinéma du métissage in Deutschland und in Frankreich*, Wiesbaden: Springer VS 2018.
- ESTERMANN, Hans: *Industriebrachen im Ruhrgebiet und der Grundstücksfonds Ruhr*, Institut für Raumplanung der Universität Dortmund 1983.

- EVERT, Klaus-Jürgen (Hrsg.): *Lexikon – Landschafts- und Stadtplanung. Mehrsprachiges Wörterbuch über Planung, Gestaltung und Schutz der Umwelt*, Berlin et al.: Springer 2001.
- FAHEY, Ciarán: *Verlassene Orte/Abandoned Berlin. Ruinen und Relikte in Berlin und Umgebung*, Berlin: be.bra 2015.
- FARGUE, Léon-Paul: »Mort de la zone«, in: L.-P. F.: *Déjeuners de soleil* (1942), Paris: Gallimard 1996, S. 141–146.
- FEBVRE, Lucien: »Frontière« – Wort und Bedeutung« (1928), in: Ulrich Raulff (Hrsg.): *Das Gewissen des Historikers*, Frankfurt a. M.: Fischer 1990, S. 27–37.
- FEHRENBACH, Achim: »So sieht also ein Riss im Raum-Zeit-Kontinuum aus«, in: *ZEIT online*, 01.04.2016, <https://www.zeit.de/digital/games/2016-04/quantum-break-test> [Zugriff am 27.12.2020].
- FIERRO, Alfred: *Histoire de Paris illustrée*, Toulouse: Le Pérégrinateur 2010.
- FLAUBERT, Gustave: »L'Éducation sentimentale« (1869), in: G. F.: *Œuvres*, hrsg. v. Albert Thibaudet u. René Dumesnil, Paris: Gallimard 1951–1952 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 11–571.
- FOUCAULT, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard 1975.
- FOUCAULT, Michel: *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard 1971.
- FOUCAULT, Michel: »Des espaces autres« (1967), in: M. F.: *Dits et écrits*, hrsg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Paris: Gallimard 1994, Bd. 4, S. 752–762 (dt. »Von anderen Räumen«, in: M. F.: *Dits et écrits. Schriften in vier Bänden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, Bd. 4, S. 931–942).
- FOUCAULT, Michel: *Les hétérotopies/Le corps utopique* (1966), Paris: Lignes 2009 (dt. *Die Heterotopien/Der utopische Körper*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005).
- FOUCAULT, Michel: *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, Paris: Presses Universitaires de France 1963.
- FOUCAULT, Michel: *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris: Librairie Plon 1961.
- FRAHM, Laura: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld: transcript 2010.
- FRAPPAT, Hélène: *Jacques Rivette, secret compris*, Evreux: Herissey 2001, S. 248.
- FREGE, Gottlob: »Über Sinn und Bedeutung«, in: *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100, 1892, S. 25–50, verfügbar auf: www.deutschestextarchiv.de/book/show/frege_sinn_1892 [Zugriff am 27.12.2020].

- FREUD, Sigmund: »Das Unheimliche«, in: S. F.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: Fischer 1999, Bd. 9, S. 227–278.
- FREUD, Sigmund: »Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit«, in: S. F.: *Studienausgabe I. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge*, Frankfurt a. M.: Fischer 1969, S. 496–516.
- FREUD, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: *Imago 3 (Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften)*, 1917, S. 1–7.
- FREUD, Sigmund: »Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker«, in: S. F.: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: Fischer 1954, Bd. 9.
- FREUD, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*, Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag 1930.
- FROISSART, Jean: *Chroniques*, Bd. 4, hrsg. v. Siméon Luce, Paris: 1409, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4061451/fi.image> [Zugriff am 27.12.20].
- GABORIAU, Émile: *Monsieur Lecoq* (1869), Paris: Librairie des Champs-Élysées 2003.
- GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr 1975.
- GARDIES, André: »L'espace à travers champ«, in: Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 25–32.
- GARDIES, André: *L'espace au cinéma*, Paris: Méridiens Klincksieck 1993.
- GARRETT, Bradley L.: *Explore Everything. Place-Hacking the City*, London: Verso 2013.
- GAUDIN, Antoine: *L'espace cinématographique. Esthétique et dramaturgie*, Paris: Armand Colin 2015.
- GAUL, Simone: »Die Realität folgt keinem Skript«, in: *ZEIT online*, 31.03.2021, <https://www.zeit.de/kultur/film/2021-03/dokumentarfilm-lovemo-bil-elke-lehrenkrauss-authentizitaet-filmbranche?> [Zugriff am 10.04.21].
- GAUTRAND, Jean-Claude: *Robert Doisneau. 1912–1994*, Köln: Taschen 2003.
- GEBHARD, Ulrich: *Kind und Natur*, Wiesbaden: Springer 2013.
- GEHLEN, Arnold: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* (1940), Bonn: Athenäum 1955.
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris: Seuil 1972 (Poétique).
- GENNEP, Arnold van: *Übergangsriten* (1909, *Les rites de passage*), Frankfurt a. M./New York: Campus 1999.
- GENSKE, Dieter/Susanne Hauer (Hrsg.): *Die Brache als Chance. Ein transdisziplinärer Dialog über verbrauchte Flächen*, Berlin/Heidelberg: Springer 2003.

- GERHOLD, Hans: *Kino der Blicke. Der französische Kriminalfilm*, Frankfurt a. M.: Fischer 1989.
- GERMES, Mélina/Georg Glasze: »Die banlieues als Gegenorte der République. Eine Diskursanalyse neuer Sicherheitspolitiken in den Vorstädten Frankreichs«, in: *Geographica Helvetica*, n°65, S. 217–228.
- GILSON, René: »Jacques Becker«, in: *Anthologie du Cinéma*, n°14, Beilage zu *L'Avant-Scène du Cinéma*, n°58, 4/1966.
- GINZBURG, Carlo: *Faden und Fährten – wahr falsch fiktiv*, übersetzt v. Victoria Lorini, Berlin: Wagenbach 2013.
- GINZBURG, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, übersetzt v. Gisela Bonz u. Karl F. Hauber, Berlin: Wagenbach 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821).
- GOFFMAN, Erving: *Stigma. Notes on the management of spoiled identity*, New York: Simon & Schuster 1963.
- GOODMAN, Nelson: *Sprachen der Kunst – Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- GOODMAN, Nelson: *Languages of Art – An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Company 1968.
- GOSCINNY, René/Jean-Jacques Sempé: *Le petit Nicolas et les copains* (1963), Paris: Denoël.
- GOSCINNY, René/Jean-Jacques Sempé: *Les récrés du Petit Nicolas* (1961), Paris: Gallimard 1994.
- GRACQ, Julien: »La Presqu'île«, in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 405–523.
- GRACQ, Julien: »La forme d'une ville« (1985), in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 771–878.
- GRACQ, Julien: »Les eaux étroites« (1976), in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 527–551.
- GRACQ, Julien: »Lettrines 2« (1974), in: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 247–401.
- GRACQ, Julien: »Le Rivage des Syrtes« (1951), in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 555–839.

- GRACQ, Julien: »Les jardins suspendus«, aus: »Liberté grande« (1946), in: J. G.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Bernhild Boie, Paris: Gallimard 1989–1995 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 294–295.
- GREENBERG, Michael R./Frank J. Popper/Bernadette M. West: »The TOADS. A New American Urban Epidemic«, in: *Urban Affairs Quarterly* 25, 1990, S. 435–454.
- GREENE, Graham: *No man's land* (1950), hrsg. v. James Sexton, London: Hesperus 2005.
- GRIME, John Philip: *Plant Strategies, Vegetation Processes, and Ecosystem Properties*, Hoboken/New Jersey: John Wiley & Sons 2001.
- GRIME, John Philip: »Vegetation classification by reference to strategies«, in: *Nature* 250, 1974, S. 26–31.
- GROEBLI, René: *Magie der Schiene*, Zürich: Kubus 1949.
- GROß, Jan Henrik/Camille Larbey (Hrsg.): *Schimpfen auf Französisch*, München: Spotlight 2019 (Écoute).
- GUILBERT, Louis (Hrsg.): *Grand Larousse de la langue française*, Paris: Larousse 1978.
- GÜNZEL, Stephan: *Egoshoooter. Das Raumbild des Computerspiels*, Frankfurt a. M.: Campus 2012.
- GÜNZEL, Stephan (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007.
- GÜNZEL, Stephan: »Phänomenologie der Räumlichkeit« u. »Physik und Metaphysik des Raums«, in: Jörg Dünne/S. G. (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 19–43, 105–128.
- HAGEDORN, Volker: *Der Klang von Paris. Eine Reise in die musikalische Metropole des 19. Jahrhunderts*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2019.
- HAMILTON, Peter: *Robert Doisneau. La vie d'un photographe*, Paris: Hoëbeke 1995.
- HAMILTON, Peter: *Robert Doisneau – Retrospective*, London: Tauris Parke 1992.
- HAN, Byung-Chul: »Alles eilt. Wie wir die Zeit erleben«, in: *Die Zeit*, 25/2013, www.zeit.de/2013/25/zeit-logik-effizienz-kapital-gabe [Zugriff am 27.12.2020].
- HARBRECHT, Katia/Karen Struve/Elena Tüting/Gisela Febel (Hrsg.): *Die unsichtbare Stadt. Urbane Perspektiven, alternative Räume und Randfiguren in Literatur und Film*, Bielefeld: transcript 2020 (Edition Kulturwissenschaft, 195).

- HARD, Gerhard: »Die spontane Vegetation der Wohn- und Gewerbequartiere von Osnabrück (1)«, in: *Osnabrücker naturwissenschaftliche Mitteilungen* 9, 1982, S. 151–203.
- HARD, Gerhard: *Ruderalvegetation: Ökologie und Ethnoökologie, Ästhetik und ›Schutz‹*, Kassel: Notizbuch 49 der Kasseler Schule 1998.
- HARD, Gerhard: *Vegetationsentwicklung auf Brachflächen*, Darmstadt-Kranichstein: KTBL 1976.
- HARDT, Michael/Antonio Negri: *Empire*, Cambridge (Mass.)/London: Harvard University Press 2000.
- HART, Maarten 't: *Die grüne Hölle*, München/Berlin: Piper 2016.
- HATZFELD, Hélène/Marc Hatzfeld/Nadja Ringart: *Quand la marge est créatrice. Les interstices urbains initiateurs d'emploi*, Paris: Éditions de l'Aube 1998.
- HATZFELD, Ulrich: »Städtebauliche Zielentwicklung gegen Marktentwicklung? Das Beispiel private Dienstleistungen«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 6/7, 1995, S. 405–425.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: *An den Rändern der Städte. Armut und Ausgrenzung*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: »Stadt und Urbanität«, in: *Merkur* 577, 1997, S. 293–307.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: *Dienstleistungsgesellschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: *Festivalisierung der Stadtpolitik*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: *Neue Urbanität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- HÄUSSERMANN, Hartmut/Walter Siebel: »Die Chancen des Schrumpfens. Plädoyer für eine andere Großstadtpolitik«, in: *Die Zeit*, 13/1985, S. 33–37.
- HASSE, Jürgen/Verena Schreiber: »Einleitung«, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 9–14.
- HASSE, Jürgen: »Spielplatz«, in: J. H./V. S. (Hrsg.): *Räume der Kindheit. Ein Glossar*, Bielefeld: transcript 2019, S. 315–321.
- HEIDEGGER, Martin: *Sein und Zeit* (1927), Tübingen: Niemeyer 192006.
- HEINEBERG, Heinz: »Städte in Deutschland zwischen Wachstum, Schrumpfung und Umbau aus geografischer Perspektive«, in: Angelika Lampen/Armin Owzar (Hrsg.): *Schrumpfende Städte. Ein Phänomen zwischen Antike und Moderne*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, S. 295–324.
- HEINEBERG, Heinz: *Stadtgeographie*, Paderborn: Schöningh 1989.

- HEINEMANN, Georg/Karla Pommerening: *Struktur und Nutzung dysfunktionaler Freiräume*, Gesamthochschule Kassel: Arbeitsbereich des Fachbereichs Stadt- und Landschaftsplanung 1979.
- HÉLIOT, Louis: »Le cinéma des frères Dardenne«, in: Christine Plenus: *Sur les plateaux des Dardenne*, Arles/Paris: Actes Sud 2014, S. 9–11.
- HENCKEL, Dietrich: »Recycling von Gewerbeflächen. Zum Problem von Umnutzung und Wiedernutzung gewerblicher Flächen«, in: *Archiv für Kommunalwissenschaften* 21.2, 1982, S. 236–254.
- HENNIG, Matthias: *Das andere Labyrinth. Imaginäre Räume in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Paderborn: Fink 2015.
- HESS, David J.: »Case studies of Community Gardens and Urban Agriculture«, verfügbar auf: http://staging.community-wealth.org/sites/clone.community-wealth.org/files/downloads/paper-hess_o.pdf [Zugriff am 27.12.2020].
- HESS, David J.: *Localist Movements in a Global Economy: Sustainability, Justice and Urban Development in the United States*, Cambridge: MIT Press 2009.
- HESS, Rainer/Gustav Siebenmann/Tilbert Stegmann: *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)*, Tübingen/Basel: A. Francke 2003.
- HICKETHIER, Knut: »Filmische Großstadtdarstellung im neueren deutschen Film«, in: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Dschungel Großstadt: Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren 1999, S. 186–200.
- HICKETHIER, Knut: »Kino Kino«, in: K. H. (Hrsg.): *Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole*, Berlin: Ästhetik und Kommunikation 1987, S. 143–151.
- HIERGEIST, Teresa: *Erlesene Erlebnisse. Formen der Partizipation an narrativen Texten*, Bielefeld: transcript 2014 (Lettre).
- HÖFFE, Otfried: *Aristoteles*, München: Beck 2006.
- HÖHMANN: *Flächenrecycling als raumwirksame Interaktion*, Geografisches Institut der Universität zu Köln 1999.
- HOFFMANN, Ot: »Tendenzen zeitgenössischer Architektur – destilliert aus den 600 internationalen Entwürfen zum Quartier der Hallen in Paris«, in: *Bauwelt*, n°25/01.07.1980, Berlin: Bauverlag 1980, S. 1092–1107.
- HOLL, Ute: »Risse und Felder. Zur Raumwahrnehmung im Kino«, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007, S. 85–98.
- HUGO, Victor: *Les misérables* (1862), hrsg. v. Maurice Allem, Paris: Gallimard 1951 (Bibliothèque de la Pléiade), 2. Teil, Bd. 4. I.

- HUGO, Victor: *Die Elenden* (= *Les Misérables*, 1862), 3. Teil: Marius und 4. Teil: Idyll und Epopöe, übers. v. Paul Wiegler und Wolfgang Günther, Berlin: Volk und Welt 1983.
- HUIZINGA, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1956 (Rowohlts deutsche Enzyklopädie), Bd. 21.
- HUNDERTWASSER, Friedensreich: *Verschimmelungs-Manifest gegen den Rationalismus in der Architektur*, Wiesbaden: Galerie Renate Boukes 1958.
- HUSSERL, Edmund: *Husserliana I. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, hrsg. v. Stephan Strasser et al., Den Haag: Nijhoff 1950.
- HUYSMANS, Joris-Karl: »L'Art moderne« (1883), in: J.-K. H.: *Œuvres complètes*, Paris: Crès 1928–1938, Bd. 6, S. 118–119.
- IMHOF, Maria: »Zwischenräume. Topographien des Verbrechers im französischen Gangsterfilm«, in: Hermann Doetsch/Andreas Mahler (Hrsg.): *Gangsterwelten. Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, Bielefeld: transcript 2017, S. 171–191.
- JAHN, Johannes: *Wörterbuch der Kunst* (1939), fortgeführt v. Wolfgang Haubenreißer, Stuttgart: Kröner 1989.
- JEFFERY, Josie: *Mit Samenbomben die Welt verändern: Für Guerilla-Gärtner und alle, die es werden wollen*, Stuttgart: Ulmer 2012.
- JIRGL, Reinhard: *Hundsnächte*, München: Hanser 1997.
- JORGENSEN, Anna/Richard Keenan (Hrsg.): *Urban wildscapes*, London/New York: Routledge 2012.
- JOURNOT, Marie-Thérèse: *Le vocabulaire du cinéma*, Paris: Armand Colin 2015.
- JÜNGER, Ernst: »Krieg und Technik«, in: E. J. (Hrsg.): *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Berlin: Neufeld & Henius 1930, S. 222–237.
- JÜNGER, Ernst: »Das Wäldchen 12« (1925), in: E. J.: *Sämtliche Werke*, Stuttgart: Klett-Cotta 1978–2003, Bd. 1, S. 371–377.
- JURADO BARROSO, Pauline: »Les Paysages cicatriciels du Delta du Rhône«, in: Philippe Antoine/Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 321–334.
- KAGAN, Sacha/Volker Kirchberg/Ursula Weisenfeld (Hrsg.): *Stadt als Möglichkeitsraum. Experimentierfelder einer urbanen Nachhaltigkeit*, Bielefeld: transcript 2019 (Urban Studies).
- KANDINSKY, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler*, Salenstein: Benteli 1986.

- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Karl Vorländer, Hamburg: Meiner 1974.
- KAPLAN, E. Ann (Hrsg.): *Women in Film noir*, London: BFI 1998.
- KAPPELHOFF, Hermann: »Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform«, in: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005, S. 138–149.
- KENNEDY, Margrit (Hrsg.): *Ökologisch planen und bauen in der Innenstadt. Ein stadttökologisches Symposium*, Berlin: Bauausstellung 1982.
- KIL, WOLFGANG: *Luxus der Leere. Eine Streitschrift*, Wuppertal: Müller + Busmann 2004.
- KINGSNORTH, Paul: *Real England: The Battle against the Bland*, London: Portobello Books 2008.
- KIRSCHNER, Harald: *Vom Heimischwerden. Leipzig-Grünau 1981-1991*, Halle: Mitteldeutscher Verlag 2015.
- KITTLER, Friedrich A.: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hrsg. u. mit einem Nachwort v. Hans Ulrich Gumbrecht, Berlin: Suhrkamp 2013.
- KITTLER, Friedrich A.: *Optische Medien. Berliner Vorlesung 1999*, Berlin: Merve 2011.
- KITTLER, Friedrich A.: *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986.
- KLINGER, Claudia: »Vom Charme unaufgeräumter Orte«, in: *Das Modersohn-Magazin*, 27.07.2006, www.modersohn-magazin.de/2006/07/27/vom-charme-unaufgeraumter-orte [Zugriff am 27.12.2020].
- KLINKENBERG, Michael: *Das Orientbild in der französischen Literatur und Malerei vom 17. Jahrhundert bis zum fin de siècle*, Heidelberg: Winter 2009.
- KLUY, Alexander: »Gilles Clément: Der Garten ist im Gärtner. Ein Plädoyer für Gärten als antiökonomische Paradiese«, in: *derStandard.at*, 25.09.15, <http://derstandard.at/2000022789141/Gilles-Clement-Der-Garten-ist-im-Gaertner> [Zugriff am 27.12.2020].
- KNOBEN, Martina: »Nazis, Weihnachtsbäume und Touristen. Die eindrucksvolle Dokumentation DAS GELÄNDE über ein Kernstück der Berliner Stadtgeschichte«, in: *SZ.de*, 15.11.16, www.sueddeutsche.de/kultur/dokumentation-nazis-weihnachtsbaeume-und-touristen-1.3248832 [Zugriff am 27.12.2020].
- KOCH, Gertrud (Hrsg.): *Umwidmungen – Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005.

- KOETZLE, Hans-Michael: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, München: Hirmer 2011.
- KOOLHAAS, Rem: *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris: Payot 2010.
- KOOLHAAS, Rem: »Generic city«, in: Rem Koolhaas/Bruce Mau/Jennifer Sigler (Hrsg.): *Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press 1995, S. 1248–1264.
- KOOLHAAS, Rem: »To imagine nothingness«, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 238, 1985, S. LXVII.
- KOSCHORKE, Albrecht: »Zur Funktionsweise kultureller Peripherie«, in: Susi Frank/Cornelia Ruhe/Alexander Schmitz (Hrsg.): *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld: transcript 2012, S. 27–39.
- KOWARIK, Ingo: »Unkraut oder Urwald? Natur der vierten Art auf dem Gleisdreieck«, in: Bundesgartenschau Berlin 1995 GmbH (Hrsg.): *Dokumentation Gleisdreieck morgen. Sechs Ideen für einen Park*, Berlin 1991, S. 45–55.
- KRACAUER, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* (1960), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985.
- KRACAUER, Siegfried: »Der neue Alexanderplatz« (1932), in: S. K.: *Schriften*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990, Bd. 5.3, S. 150–154.
- KRAMM, Matthias: *Balancing Tradition and Development. A deliberative procedure for the evaluation of cultural traditions in development contexts*, Enschede/Amsterdam: Ipskamp 2020 (Utrecht University: Quaestiones Infinitae, 128).
- KRENZEL-ZINGERLE, Veronika: »Poesie im Zwischenraum. Eine Lektüre von Rédas »Appuyé dans cette attitude pensive««, in: Andreas Mahler/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Rédas Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, Passau: Stutz 2001, S. 77–94.
- KRISTEVA, Julia: *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Fayard 1988.
- KRISTEVA, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia UP 1982.
- KRUSCHE, Dieter: *Filmführer*, Stuttgart: Reclam 1973.
- KUHNE, Joëlle: »L'espace imaginaire de l'eau à partir d'une analyse anthropo-filmique«, in: Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 279–287.

- KUNSTLER, James: *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-made Landscape*, New York: Simon and Schuster 1993.
- LACASSIN, Francis: *Pour un neuvième art: La bande dessinée*, Paris: 10/18 (UGE) 1971.
- LAMPE, Peter: »Die Wiedernutzung von Industriebrachen im Montanrevier«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 10/11, 1984, S. 995–1002.
- LANDESKULTURTAGUNG DER DEUTSCHEN LANDWIRTSCHAFTS-GESELLSCHAFT: *Wenn Brachland zum Landschaftsproblem wird...*, Frankfurt a. M.: DLG 1974.
- LANG, Peter Christian: »Mon oncle«, in: *Metzler Film Lexikon*, hrsg. v. Michael Töteberg, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 431–432.
- LAUTREAMONT, Comte de: *Œuvres complètes. Les Chants de Maldoror. Lettres Poésies I et II*, hrsg. v. Hubert Juin, Paris: Gallimard 1973.
- LE PAJOLEC, Sébastien/Jean-Jacques Yvorel: »Du ›Gamin de Paris‹ aux ›jeunes de banlieue‹, évolutions d'un stéréotype«, in: Myriam Tsikounas: *Imaginaires urbaines de Paris romantique jusqu'à nos jours*, Paris: La Manuscrit 2011, S. 191–246.
- LE PAJOLEC, Sébastien: »La jeunesse au Forum. Clichés de la marginalité«, in: Jean-Louis Robert/Myriam Tsikounas/Martine Tabeaud (Hrsg.): *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris: Publications de la Sorbonne 2004, S. 217–235.
- LEED, Eric J.: *No man's land. Combat and identity in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press 1979.
- LEEuw, Gerardus van der: *Phänomenologie der Religion* (1933), Tübingen: Mohr 21955.
- LEFEBVRE, Henri: *La présence et l'absence*, Paris: Casterman 1980.
- LEFEBVRE, Henri: *La production de l'espace* (1974), Paris: Anthropos 42000.
- LEFEBVRE, Henri: *The production of space*, übersetzt v. Donald Nicholson-Smith, Oxford et al.: Blackwell 1991.
- LEIRIS, Michel: »Le sacré dans la vie quotidienne« (1938), in: *La règle du jeu*, hrsg. v. Denis Hollier, Paris: Gallimard 2003 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 1110–1118, (dt. »Das Sakrale im Alltag« (1938), in: Denis Hollier (Hrsg.): *Das Collège de Sociologie 1937–1939*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 98–111).
- LEPASTIER, Joachim: »Paris, bords de scènes«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 31–33.
- LEROI-GOURHAN, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

- LESER, Hartmut (Hrsg.): *Diercke. Wörterbuch Allgemeine Geographie*, München: DTB 132005.
- LEVESQUE, Luc: »The ›terrain vague‹ as material – some observations«, in: *House Boat/Occupations symbiotiques*, Hull/Gatineau: Axénéo7 2002, S. 6–7, www.amarrages.com/textes_terrain.html [Zugriff am 27.12.2020].
- LEVESQUE, Luc: »Le terrain vague comme matériau«, in: *Paysages*, Bulletin de l'Association des architectes paysagistes du Québec, Montreal, Juni 2001, S. 16–18.
- LEVINAS, Emmanuel: *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris: Vrin 1967.
- LEVINAS, Emmanuel: *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité* (1961), Paris: Le Livre de Poche 1990.
- LEVINAS, Emmanuel: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg/München: Alber 52007.
- LEWIN, Kurt: »Kriegslandschaft« (1917), in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 129–140.
- LIDDELL, Henry George/Robert Scott: *A Greek English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press 1968.
- LINDEMANN, Hans-Eckhard: »Brachland in der Stadt«, in: *Stadt. Neue Heimat. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau*, H. 1, 1985, S. 26–33.
- LITRE, Émile/Amédée Beaujean (Bearb.): *Dictionnaire de la langue française*, Paris: Gallimard/Hachette 1958.
- LÖTSCHER, Lienhard/Reinhard Wießner: »Zukunftsperspektiven urbaner Brachflächen: Kann weniger mehr sein?«, in: *Berichte zur deutschen Landeskunde*, Bd. 82, H. 3, 2008, S. 205–207.
- LÖW, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- LOHSE, Rolf: »Acqueducs, Oubapo & Co. Medienreflexive Strategien in der aktuellen französischen *bande dessinée*«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 309–334.
- LORENZ, Konrad: *Die acht Todsünden der zivilisierten Menschheit* (1973), München: Piper 392020.
- LOTI, Pierre: *La mort de Philæ* (1909), Puiseaux: Pardès 1990.
- LOTI, Pierre: *Les derniers jours de Pékin* (1902), Paris: Calmann-Lévy 1902.
- LOTI, Pierre: »Jérusalem« (1895), in: P. L.: *Jérusalem, suivi de pages inédites du Journal intime*, hrsg. v. Pierre P. Loti-Viaud u. Michel Desbruères, Saint-Cyr-sur-Loire: Pirot 1989, S. 104.
- LOTI, Pierre: *Japoneries d'automne* (1889), Paris: Calmann-Lévy 1892.

- LOTI, Pierre: *Aziyadé* (1879), Paris: Calmann-Lévy 1987.
- LOTMAN, Jurij: *Die Innenwelt des Denkens* (1990), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010.
- LOTMAN, Jurij: »Über die Semiosphäre« (1984), übers. v. Wolfgang Eiseremann u. Roland Posner, in: *Zeitschrift für Semiotik*, H. 4, 1990, S. 287–305.
- LOTMAN, Jurij: *La structure du texte artistique*, Paris: Gallimard 1975.
- LOTMAN, Jurij: »Zum kybernetischen Aspekt der Kultur«, in: J. L.: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hrsg. v. Karl Eimermacher, Kronberg: Scriptor 1974, S. 417–442.
- LOTMAN, Jurij: *Die Struktur des künstlerischen Textes* (1973), hrsg. v. Rainer Grübel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.
- LOTMAN, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte* (1970), München: Fink 1989.
- LOWY, Vincent (Hrsg.): *Dardenne par Dardenne. Entretiens avec Michel Ciment*, Lormont/Bruxelles: Le Bord de l'Eau 2016 (La Muette).
- LÜDEKE, Roger: »Einleitung« [Ästhetische Räume], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 449–469.
- LÜDER, Rita: *Grundkurs Pflanzenbestimmung*, Wiebelsheim: Quelle & Meyer 2006.
- LUHMANN, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- LUISELLI, Valeria: »Relingos«, in: V. L.: *Papeles falsos*, Madrid: Sexto Piso 2010, S. 62–66.
- LYNCH, Kevin: *The Image of the City*, Cambridge, MA: MIT Press 1960.
- MAGNY, Joël: »Le Pont du Nord«, in: *Cinéma* 72, n°280, 1982, S. 76–78.
- MAHLER, Andreas/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Rédas Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, Passau: Stutz 2001.
- MAJCHRZAK, Holger: *Von Metropolis bis Manhattan. Inhaltsanalysen zur Großstadtdarstellung im Film*, Bochum: Brockmeyer 1989.
- MALET, Léo: *La vie est dégueulasse* (1948), Paris: Laffont 1989.
- MALPAS, Jeff: *Place and Experience. A Philosophical Topography*, Cambridge Oxford: Cambridge University Press 1999.
- MANN, Michael: *The Sources of Social Power I. A history of power from the beginning to A. D. 1760*, Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- MAN RAY: *Das photographische Werk*, hrsg. v. Emmanuelle de l'Écotais/Alain Sayag, München: Schirmer/Mosel 1998.
- MARCHAND, Bernard: *Paris, histoire d'une ville (XIX^e–XX^e siècle)*, Paris: Seuil 1993.

- MARESCH, Rudolf/Niels Werber (Hrsg.): *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- MARESCH, Rudolf: »Permanenzen des Raums«, in: R. M./Niels Werber (Hrsg.): *Raum – Wissen – Macht*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 7–30.
- MARIANI, Manuela/Patrick Barron (Hrsg.): *Terrain vague. Interstices at the edge of the pale*, London/New York: Routledge 2014.
- MARKOWSKI, Stefan: *Study of Vacant Land in Urban Areas*, London: Centre for Environmental Studies 1978.
- MARQUARD, Odo: »Zeitalter der Weltfremdheit?«, in: O. M.: *Apologie des Zufälligen*, Stuttgart: Reclam 1986, S. 76–97.
- MARTENS, Ekkehard: *Vom Staunen oder Die Rückkehr der Neugier*, Leipzig: Reclam 2003.
- MARTINEZ, Matias/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*, München: Beck 2002.
- MARX, Karl: »Das Kapital«, in: K. M./Friedrich Engels: *Werke*, Band 23, Berlin: Dietz 1968, Bd. 1, Zweiter Abschnitt, S. 169.
- MASPERO, François: *Les Passagers du Roissy-Express*. Photographies d’Anaïk Frantz, Paris: Seuil 1990 (Fiction et Cie).
- MATSCHIESS, Torsten: *Avant Gardening. Plädoyer für gegenwärtiges Gärtnern*, mit Fotos von Jürgen Becker, Stuttgart: Ulmer 2017, S. 6–19.
- MATHEY, Juliane/Dieter Rink: »Urban Wastelands – A chance for Biodiversity in Cities?«, in: Norbert Müller et al. (Hrsg.): *Urban Diversity and Design*, Oxford: Wiley-Blackwell 2010, S. 406–424.
- MCCLOUD, Scott: *Understanding Comics*, New York: William Morrow 1994.
- MCCLOUD, Scott: *Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst (1994)*, Hamburg: Carlsen 2001.
- MEAUX, Danièle: »Enquête photographique sur les modalités d’expansion d’un urbanisme diffus«, in: Jacqueline Maria Broich/Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 161–178.
- MEAUX, Danièle: »Entretien avec Jean-Louis Garnell«, in: Philippe Antoine/D. M./Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 273–282.
- MEAUX, Danièle: »Paysages du chaos. À propos de deux séries de Lewis Baltz«, in: *Focales*, n°1, 2017.
- MESNILDOT, Stéphane du: »Nadja cinéma«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 33–34.

- METZ, Christian: *Semiologie des Films (Langage et cinéma, 1971)*, München: Fink 1972.
- MEURER, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*, München: Willhelm Fink 2007.
- MINKOWSKI, Hermann: »Raum und Zeit« (Vortrag 1908/Verschriftlichung 1913), in: Hendrik Antoon Lorentz/Albert Einstein/H. M.: *Das Relativitätsprinzip*, Leipzig: Teubner 1915, S. 56.
- MITCHELL, William J. T.: *What do Pictures want? The Live and Love of Images*, Chicago/London: Chicago UP 2005.
- MODIANO, Patrick: »Dora Bruder«, in: P. M.: *Romans*, Paris: Gallimard 2013, S. 643–735.
- MODIANO, Patrick: »Autour de Julien Gracq«, in: Maryline Heck/Raphaëlle Guidée (Hrsg.): *Patrick Modiano*, Paris: L'Herne 2012 (Cahiers de l'Herne), S. 215.
- MODIANO, Patrick: *Im Café der verlorenen Jugend*, übers. v. Elisabeth Edl, München: Hanser 2012.
- MODIANO, Patrick: *Dans le café de la jeunesse perdue* (2007), Paris: Gallimard 2008 (Folio).
- MODIANO, Patrick: *Fleurs de ruine*, Paris: Seuil 1991.
- MODIANO, Patrick: *Voyage de noces* (1990), Paris: Gallimard 1991 (Folio).
- MODIANO, Patrick: *Livret de famille* (1977), Paris: Gallimard 1981 (Folio).
- MODIANO, Patrick: *La ronde de nuit*, Paris: Gallimard 1969.
- MONACO, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*, übers. v. Brigitte Westermeier u. Robert Wohlleben, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2000.
- MONTAIGNE, Michel de: *Essais*, übers. v. Hans Stillet, Frankfurt a. M.: Eichborn 1998.
- MONTESSORI, Maria: *Il Metodo della Pedagogia Scientifica applicato all'educazione infantile nelle Case dei Bambini*, Città di Castello: S. Lapi 1909.
- MORAND, Paul: *New York*, Paris: Flammarion 1930.
- MOSLEY, Philip: *The cinema of the Dardenne Brothers: Responsible Realism*, New York: Columbia University Press 2013.
- MÜLLER, Christa (Hrsg.): *Urban Gardening. Über die Rückkehr der Gärten in die Stadt*, München: Oekom 2011.
- NABARRO, Rupert/David Richards/Honor Chapman: *Wasteland. A Thames Television Report*, London: Thames Television 1980.
- NECTOUX, Gaspard: »Bifurcations«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°720, 2016, S. 34–35.

- NEE, Patrick: »L'ailleurs maritime chez Rimbaud«, in: *Littérature*, 147/3, 2007, Paris: Armand Colin 2007, S. 3–20.
- NERDINGER, Winfried (Hrsg.): *Die Stadt des Monsieur Hulot. Jacques Tatis Blick auf die moderne Architektur*, München: Architekturmuseum der TU München 2004.
- NERVAL, Gérard de: »La main enchantée« (1832), in: G. d. N.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Claude Pichois et al., Paris: Gallimard 1989–93 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3, S. 355–390.
- NEUMANN, Dietrich (Hrsg.): *Filmarchitektur. Von Metropolis bis Blade Runner*, München/New York: Prestel 1996.
- NEWMAN, James: »Der Mythos des ergodischen Videospiele. Einige Gedanken über das Verhältnis von Spieler und Spielfiguren und Videospiele« (2002), übersetzt v. Jeannette Pacher, in: Karin Bruns/Ramón Reichert (Hrsg.): *Reader Neue Medien. Texte zur digitalen Kultur und Kommunikation*, Bielefeld: transcript 2008, S. 442–457.
- NICOLAS-LE STRAT, Pascal: »Multiplicité interstitielle«, in: *Multitude* 4, Nr. 31, 2007, S. 115–121.
- NIETZSCHE, Friedrich: »Die fröhliche Wissenschaft«, in: F. N.: *Kritische Studienausgabe*, Berlin/New York: de Gruyter 1980, Bd. 3, S. 343–651.
- NINJALICIOUS/Jeff Chapman: *Access all Areas. A User's Guide to the Art of Urban Exploration*, Toronto: Infilpress 2005.
- NITSCH, Wolfram: »Jean Vigo: L'ATALANTE (1934)«, in: Ralf Junkerjürgen/Christian von Tschilschke/Christian Wehr (Hrsg.): *Französische Filme in Einzeldarstellungen*, Berlin: Schmidt 2021 [im Druck].
- NITSCH, Wolfram: »Abenteuerspielplatz mit Altlast. Das *terrain vague* als Bühne der Imagination«, in: *ilinx* 5 (Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft), Leipzig: Spector Books 2023 [im Druck].
- NITSCH, Wolfram: »Terrains vagues in Schwarz-Weiß. Pariser Stadtbrachen im Fotobuch der Nachkriegszeit«, in: Claudia Öhlschläger (Hrsg.): *Urbane Kulturen und Räume intermedial. Zur Lesbarkeit der Stadt in interdisziplinärer Perspektive*, Bielefeld: transcript 2020 (Urban Studies), S. 163–179.
- NITSCH, Wolfram: »Schauplatz Ödland. Brachen in den frühen Filmen Fellini«, in: *Die Horen* 277, 2020, S. 7–11.
- NITSCH, Wolfram: »Terrains vagues: un théâtre de l'imagination moderne«, in: Jacqueline Maria Broich/W. N./Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 9–17.

- NITSCH, Wolfram: »Der Gangster als Spieler. Handwerk und Hasardspiel in Melvilles *Bob le flambeur*«, in: Hermann Doetsch/Andreas Mahler (Hrsg.): *Gangsterwelten. Faszination und Funktion des Gangsters im französischen Nachkriegskino*, Bielefeld: transcript 2017, S. 153–169.
- NITSCH, Wolfram: »Terrains vagues en noir et blanc. La banlieue de Paris dans les albums photographiques d'après-guerre«, in: Philippe Antoine/Danièle Méaux/Jean-Pierre Montier (Hrsg.): *La France en albums (XIX^e–XXI^e siècles)*, Paris: Hermann 2017 (Colloque de Cerisy), S. 203–216.
- NITSCH, Wolfram: »Vers la famille par le métro. Identité et transport dans *La Petite Bijou* de Patrick Modiano«, in: Sylviane Coyault/Christine Jérusalem/Gaspard Turin (Hrsg.): *Le roman contemporain de la famille*, Paris: Classiques Garnier 2016 (Écritures contemporaines), S. 169–182.
- NITSCH, Wolfram: »Vom Kreisverkehr zum Karussell. Nicht-Orte als komische Spielräume bei Jacques Tati«, in: *Romanische Studien* 3, 2016, S. 301–317.
- NITSCH, Wolfram: »No man's land. Poétique d'une zone neutre«, in: Philippe Antoine/W. N. (Hrsg.): *Le Mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2015 (Littératures), S. 149–161.
- NITSCH, Wolfram: »Terrain vague. Poétique des espaces urbains intermédiaires dans la littérature française moderne«, in: *Viatica* 2, 2015.
- NITSCH, Wolfram: »Topographien. Zur Ausgestaltung literarischer Räume«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hrsg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/New York: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, 3), S. 30–40.
- NITSCH, Wolfram: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, in: *Comparatio* 5, 2013, S. 1–18.
- NITSCH, Wolfram: »Terrain vague. Zur Poetik des städtischen Zwischenraums in der französischen Moderne«, in: *Merkur* 758, 2012, S. 638–644.
- NITSCH, Wolfram: »Le passé capté. Mémoire et technique chez Patrick Modiano«, in: Anne-Yvonne Julien (Hrsg.): *Modiano ou les intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann 2010 (Savoir lettres), S. 373–390.
- NITSCH, Wolfram (Hrsg.): Jacques Réda: *Die Ruinen von Paris/Les Ruines de Paris*, frz./dt., übers. v. der Gruppe »Transports«, Passau: Stutz 2007.
- NITSCH, Wolfram: »Liebe und Zufall in der Megalopole: Städtische Räume in Rohmers *Comédies et Proverbes*«, in: Uta Felten/Volker Roloff (Hrsg.): *Rohmer intermedial*, Tübingen: Stauffenburg 2001, S. 161–172.

- NITSCH, Wolfram: »Terrains vagues und Nicht-Orte. Städtische Räume in *Les Ruines de Paris*«, in: Andreas Mahler/W. N. (Hrsg.): *Rédas Paris. Topographien eines späten Flaneurs*, Passau: Stutz 2001, S. 31–49.
- NITSCH, Wolfram: »Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart«, in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie – Mimesis – Imagination*, Heidelberg: Winter 1999 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 170), S. 305–321.
- NITSCH, Michael: *Video Game Spaces. Image, Play and Structure in 3D Worlds*, Cambridge, MA: MIT Press 2008.
- NORA, Pierre: *Les lieux de mémoire*, Paris: Gallimard 1984.
- NÜBEL, Christoph: »No man's land. Poétique d'une zone neutre«, in: Philippe Antoine/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Le mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2015 (Littératures), S. 149–161.
- NÜBEL, Christoph: »Das Niemandsland als Grenze. Raumerfahrungen an der Westfront im Ersten Weltkrieg«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2, 2008, S. 41–52.
- NYĀNATILOKA: *Buddhistisches Wörterbuch. Kurzgefasstes Handbuch der buddhistischen Lehren und Begriffe in alphabetischer Anordnung* (1952), Stammbach-Herrnschrot: Beyerlein & Steinschulte 1999.
- O. A.: »Als die High-Line noch ein surrealer Ort war«, in: *ZEIT online*, 29.10.14, <https://www.zeit.de/reisen/2014-10/new-york-high-line-fs> [Zugriff am 27.12.2020].
- O. A.: »À Paris, les campements de migrants se multiplient«, in: *France 24*, 29.10.2016, www.france24.com/fr/2016129-paris-campements-migrants-multiplient-calais-demantelement-jungle [Zugriff am 27.12.2020].
- O. A.: »Paris : l'ancienne voie ferrée occupée par un camp de Roms«, in: *le parisien.fr*, 22.07.2015, www.leparisien.fr/paris-75/paris-75005/paris-l-ancienne-voie-ferree-occupee-par-un-camp-de-roms-22-07-2015-4964653.php [Zugriff am 27.12.2020].
- O. A.: »Tausendundeine Nacht«, in: *Der Spiegel*, 52/1985, S. 128–130, www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517056.html [Zugriff am 27.12.2020].
- O. A.: »Theater auf Berliner Brache: Friede den Hütten«, in: *Spiegel online*, 27.07.2014, www.spiegel.de/fotostrecke/cuvry-brache-theaterprojekt-auf-gelaende-in-kreuzberg-fotostrecke-117384-2.html [Zugriff am 27.12.2020].
- O. A.: »Unos 70.000 jóvenes sevillanos se congregan mediante SMS para celebrar la Fiesta de la Primavera«, in: *elmundo.es*, 20.03.2004, www.elmundo.es/elmundo/2004/03/20/sociedad/1079751674.html [Zugriff am 27.12.2020].

- OSWALT, Philipp: *Berlin – Stadt ohne Form. Strategien einer anderen Architektur*, München/London/New York: Prestel 2000.
- OTT, Michaela: *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius 2014.
- OTT, Michaela: »L'espace quelconque: Der beliebige Raum in der Filmtheorie von Gilles Deleuze«, in: Gertrud Koch (Hrsg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin: Vorwerk 2005, S. 150–161.
- OTT, Michaela: »Raum«, in: Karlheinz Barck (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2003, Bd. 5, S. 113–149.
- OTTO, André: »Megastadt: Kinematographisches Mumbai und das Rhizom des Abjekten«, in: *Handbuch Literatur & Raum*, hrsg. v. Jörg Dümme/Andreas Mahler, Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 3), S. 494–504.
- PAAL, Gábor: *Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- PACKARD, Stephan: *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein 2006.
- PANOFSKY, Erwin: *Stil und Medium im Film (1936/47)*, Frankfurt a. M.: Campus 1993, S. 17–48.
- PEREC, Georges: *Espèces d'espaces (1974)*, Paris: Galilée 2010 (L'espace critique).
- PINEL, Vincent/Christophe Pinel: *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris: Armand Colin 2016.
- PINKER, Steven: *The Blank Slate*, New York: Viking 2002.
- PITON, Camille: *Comment Paris s'est transformé: le quartier des Halles (Éd. 1891)*, Paris/Vanves: Hachette Livre 2012.
- PITTE, Jean-Robert: *Paris. Histoire d'une ville*, Paris: Hachette 1993.
- PLATON: »Kratylos«, in: P.: *Werke*, hrsg. v. Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2005, Bd. 3, S. 395–575.
- PLATON: *Sophistes*, 228a, übers. v. Otto Apelt, Leipzig: Meiner 1922.
- PLATTHAUS, Andreas: »Einbruch der Zeit. Zu einem Zwischenraum und einem Textkasten in Frank Kings *Gasoline Alley*«, in: Stephan Ditschke/Katerina Kroucheva/Daniel Stein (Hrsg.): *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, Bielefeld: transcript 2009, S. 119–130.
- PLOSSU, Bernard/Michel Butor: *Paris – Londres – Paris*, Mission photographique transmanche, Éditions de la Différence/Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais 1988 (Heft I).

- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis de: *Rocamboles. Les drames de Paris I: L'Héritage mystérieux*, Paris: Dentu 1866.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis de: *Rocamboles. Les drames de Paris II: Le Club des Valets-de-cœur*, Paris: Dentu 1866.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis de: *Rocamboles. Les exploits de Rocamboles*, hrsg. v. Laurent Bazin, Paris: Robert Laffont 1992.
- PÜTZ, Robert/Georg Glasze/Andreas Tijé-Dra: »Stigmatisierung von Stadtvierteln. Einleitung in das Themenheft«, in: *Europa Regional* 20, 2015, S. 59–62.
- QUADFLIEG, Dirk: *Differenz und Raum. Zwischen Hegel, Wittgenstein und Derrida*, Bielefeld: transcript 2007.
- QUÉNEAU, Raymond: »Le Chiendent« (1933), in: R. Q.: *Romans I. Œuvres complètes II*, hrsg. v. Henri Godard, Paris: Gallimard 2002 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 3–247.
- RACINE, Aimée et al.: *Les blousons noirs. Un phénomène socio-culturel de notre temps*, Paris: Cujas 1966.
- RÄUBER, Laura: *Todesbegegnungen im Film. Zuschauerrezeption zwischen Zeichen und Körper*, Bielefeld: transcript 2019 (Film).
- RAMET, Igor: »Zur Dialektik von On und Off im narrativen Film«, in: Susanne Dürr/ Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 33–45.
- RAUSCHER, Andreas: »Raum«, in: Benjamin Beil/Thomas Hensel/A. R. (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 3–26.
- RÉDA, Jacques: »La Petite Ceinture«, in: J. R.: *Châteaux des courants d'air*, Paris: Gallimard 1986, S. 140–144.
- RÉDA, Jacques: *Les Ruines de Paris (1977)/Die Ruinen von Paris*, hrsg. v. Wolfram Nitsch, übersetzt v. »Transports«, Passau: Stutz 2007.
- RELPH, Edward: *Place and Placelessness*, London: Pion 1976.
- REMMERT, Hermann: »Das Mosaik-Zyklus-Konzept und seine Bedeutung für den Naturschutz. Eine Übersicht«, in: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Das Mosaik-Zyklus-Konzept und seine Bedeutung für den Naturschutz*, Laufen: Laufener Seminarbeiträge 5/1991, S. 5–15.
- RÉMY, Mathieu: »Psychogéographie de la jeunesse perdue«, in: Roger-Yves Roche (Hrsg.): *Lectures de Modiano*, Nantes: Cécile Defaut 2009, S. 199–217.
- RENNER, Karl Nikolaus: »Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman«, in: Wolfgang Lukas/Gustav

- Frank (Hrsg.): *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien, Wirtschaft*, Passau: Stutz 2004, S. 357–381.
- REVERDY, Pierre: *La Peau de l'homme* (1926), Paris: Flammarion 1968.
- REVERDY, Pierre: *Le voleur de talan* (1917), Paris: Flammarion 1967.
- REVERDY, Pierre: »Haut terrain vague«, in: P. R.: *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*, Paris: Gallimard 1945, S. 261.
- REVERDY, Pierre: »Nocturne«, in: P. R.: *Plupart du temps. Poèmes 1915–1922*, Paris: Gallimard 1945, S. 26.
- REY, Alain (Hrsg.): *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 1992.
- REYNOLDS, Richard: *Guerilla Gardening – Ein botanisches Manifest. Mit großem Handbucheil zu Taktik, Ausrüstung und Wahl der botanischen Waffen*, Berlin: Orange Press 2009.
- RHAN, Felicitas: »Pflanzen statt tanzen«, in: *art. Das Kunstmagazin*, 11.04.2008, www.art-magazin.de/szene/6400-rtkl-guerilla-gardening-botanik-pflanzen-statt-tanzen [Zugriff am 27.12.2020].
- RICARD, Floriane et al. (Hrsg.): *René Goscinny & Jean-Jacques Sempé: Les vacances du Petit Nicolas. Huit histoires qui ont inspiré le film*, Paris: IMAV 2014.
- RIES, Marc: »Zur Topologie des Kinos. Und darüber hinaus«, in: Stephan Günzel (Hrsg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2007, S. 297–308.
- RIMBAUD, Arthur: »Correspondance«, in: A. R.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Antoine Adam, Paris: Gallimard 1972 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 234–816.
- RIMBAUD, Arthur: *Œuvres complètes*, hrsg. v. André Guyaux, Paris: Gallimard 2009 (Bibliothèque de la Pléiade).
- RITTER, Daniel: »Le terrain vague comme xénotopie«, in: Jacqueline Maria Broich/Wolfram Nitsch/D. R. (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 21–38.
- RITTER, Daniel: »Phänomenologie und Ästhetik«, in: Jacqueline Maria Broich/D. R.: *Die Stadtbrache als »terrain vague«*. *Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur*, Bielefeld: transcript 2017 (machina, 12), S. 241–277.
- RITTER, Daniel: »Eine Geschichte des Raumdenkens – von der Topologie zur Spatiologie und zurück« (*online working paper*), 2014, <http://terrain-vague.de/sites/default/files/Geschichte%20odes%20Raumdenkens.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].

- RITTER, Joachim: »Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft«, in: J. R.: *Subjektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 141–190.
- RIVETTE, Jacques/François Truffaut: »Entretien avec Jacques Becker«, in: *Cahiers du Cinéma*, n°32, 2/1954.
- ROBERT, Jean-Louis/Myriam Tsikounas/Martine Tabeaud (Hrsg.): *Les Halles. Images d'un quartier*, Paris: Publications de la Sorbonne 2004.
- ROBERT, Paul (Begr.)/Josette Rey-Debove und Alain Rey (Hrsg.): *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 2010.
- ROBERT, Paul (Begr.)/Alain Rey (Hrsg.): *Le Grand Robert de la langue française* 2001, Bd. 6.
- ROBERT, Paul (Begr.)/Alain Rey (Hrsg.): *Le Grand Robert de la langue française*, Paris: Dictionnaires Le Robert 2001, Bd. 11.
- RODENKIRCHEN, Franz: »Le doulos«, in: *Metzler Film Lexikon*, hrsg. v. Michael Töteberg, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 176–177.
- RÖCKEL, Susanne: »Le Pont du Nord«, in: *Filmkritik*, n°309, 1982.
- ROHMER, Éric: »Le cinéma, art de l'espace«, in: *Le goût de la beauté*, gez. Maurice Schérer, hrsg. von Jean Narboni, Paris: Flammarion 1989, S. 33–46.
- ROLIN, Jean: *Zones*, Paris: Gallimard 1995.
- ROSA, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin: Suhrkamp 2016.
- ROSA, Hartmut: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- ROSOL, Marit: *Gemeinschaftsgärten in Berlin: Eine qualitative Untersuchung zu Potenzialen und Risiken bürgerschaftlichen Engagements im Grünflächenbereich vor dem Hintergrund des Wandels von Staat und Planung*, Berlin: Mensch & Buch 2006.
- ROST, Andreas (Hrsg.): *Zeit, Schnitt, Raum*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1997.
- ROULLEAU-BERGER, Laurence: »La ville en friche: précarités, socialisations et compétences«, in: *Futur Antérieur* 29, H. 3, 1995, S. 103–113.
- RUBY, Andreas: »Amor vacui«, in: *Deutsche Bauzeitung*, H. 4, 2003, S. 23–26, 35–37.
- RUHE, Cornelia: *Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*, Konstanz: UVK 2006.
- RUSSO, Maria Teresa: »Entre crimes et démesure: le Paris-palimpseste de Cendrars«, in: David Martens (Hrsg.): *Blaise Cendrars. Un imaginaire du crime*, Paris: L'Harmattan 2008, S. 123–137.

- RYDLINK, Katherine: »Besetzte Fläche in Berlin. Cuvry-Brache droht die Räumung«, in: *Spiegel online*, 05.09.2014, www.spiegel.de/politik/deutschland/favela-in-berlin-cuvry-brache-in-kreuzberg-soll-geraeeumt-werden-a-987958.html [Zugriff am 27.12.2020].
- SABATIER, Robert: *Les allumettes suédoises*, Paris: Albin Michel 1969.
- SAFFAR, Patrick: »La Fille inconnue«, in: *Jeune Cinéma*, n°374, 7/2016.
- SAILER, Michael: »Über Stock und Stein, Fasan und Kaninchen. Eine kleine (Münchner) Brachflächenkunde«, in: *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung*, 08.06.2003, <http://michaelsailer.de/der%20brachfl%E4chenliebhaber.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Wind, Sand und Sterne* (1939, *Terre des hommes*), Berlin et al.: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1962.
- SALINGER, Jerome David: *The Catcher in the Rye*, New York: Little, Brown & Company 1951.
- SANSOT, Pierre: *La Poétique de la ville*, Paris: Klincksieck 1973.
- SANTE, Luc: »On Paris Vagabond«, in: *The New York Review of Books* 63, H. 7, 2016, S. 30–32.
- SARTRE, Jean-Paul: »Villes d'Amérique« (1945), in: J.-P. S.: *Situations III*, Paris: Gallimard 1949, S. 93–III.
- SAUSSURE, Ferdinand de: *Cours de linguistique générale* (1916), hrsg. v. Charles Bally, Paris: Payot 1982.
- SCHÄFER, Klaus (Hrsg.): *Aufbruch aus der Zwischenstadt. Urbanisierung durch Migration und Nutzungsmischung*, Bielefeld: transcript 2018 (Urban Studies).
- SCHAUB, Mirjam: *Bilder aus dem Off*, Weimar: VDG 2005.
- SCHAUB, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino: Das Sichtbare und das Sagbare* (2003), München: Fink 2006.
- SCHENK, Irmbert (Hrsg.): *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren 1999.
- SCHERZINGER, Wolfgang: *Naturschutz im Wald. Qualitätsziele einer dynamischen Waldentwicklung*, Stuttgart: Ulmer Verlag 1996.
- SCHERZINGER, Wolfgang: »Das Mosaik-Zyklus-Konzept aus der Sicht des zoologischen Artenschutzes«, in: Bayerische Akademie für Naturschutz und Landschaftspflege (Hrsg.): *Das Mosaik-Zyklus-Konzept und seine Bedeutung für den Naturschutz*, Laufen: Laufener Seminarbeiträge 5/1991, S. 30–42.
- SCHILLER, Friedrich: »Über das Erhabene«, in: F. S.: *Kleinere prosaische Schriften. Dritter Theil*, Karlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder 1804, S. 1–35.

- SCHLITTE, Annika et al. (Hrsg.): *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2014.
- SCHLÖGEL, Karl: »Heiße Orte, kalte Orte«, in: *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Hanser 2003, S. 292–303.
- SCHLÖGEL, Karl: *Im Raume lesen wir die Zeit: über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*, München: Hanser 2003.
- SCHMID, Holger Karsten: *Vom Garten Eden zum himmlischen Jerusalem, vom Weltenbaum zum Baum des Lebens – Eintrittstore in den Hyperraum und Brücken zum Paradies*, Norderstedt: Twentysix 2016.
- SCHMIDT, Johann N.: »Comic und Architektur. Faszination und Alptraum der vertikalen Stadt«, in: Barbara Eder/Elisabeth Klar/Ramón Reichert (Hrsg.): *Theorien des Comics. Ein Reader*, Bielefeld: transcript 2011, S. 89–107.
- SCHMINKE, Clemens: »Hubschrauber-Landeplatz in Köln. Die Fronten am Kalkberg sind verhärtet«, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* online, 16.06.2016, www.ksta.de/koeln/kalk/hubschrauber-landeplatz-in-koeln-die-fronten-am-kalkberg-sind-verhaertet-24241312 [Zugriff am 27.12.2020].
- SCHNITZLER, Arthur (1926): *Traumnovelle*, Köln: Anaconda 2005.
- SCHRÖTER, Felix: »Figur«, in: Benjamin Beil/Thomas Hensel/Andreas Rauscher (Hrsg.): *Game Studies*, Wiesbaden: Springer VS 2018, S. 109–128.
- SCHUBERT, Rudolf/Günther Wagner: *Botanisches Wörterbuch*, Stuttgart: Ulmer 12000.
- SCHWIONTEK, Elisabeth: »Grünes Glück: Gärten erobern die Großstädte«, in: *Goethe Institut* online, August 2008, <http://archive.li/SqteZ> [Zugriff am 27.12.2020].
- SEEBLEN, Georg: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films*, Reinbek/Hamburg: Rowohlt 1981.
- SEGUIN, Louis: *L'espace du cinéma (Hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu)*, Toulouse: Ombres 1999.
- SEMPRUN, Jorge: *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard 1994.
- SHERINGHAM, Michael: »Disparaître dans la ville«, in: Jörg Dünne/Wolfram Nitsch (Hrsg.): *Scénarios d'espace. Littérature, cinéma et parcours urbains*, Clermont-Ferrand: PU Blaise Pascal 2014, S. 125–141.
- SIEBEL, Walter: *Die Kultur der Stadt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.
- SIEBEL, Walter: »Es gibt keine Ghettos!«, in: *Die Zeit*, 18/2013, www.zeit.de/2013/18/essay-segregation-migranten-integration [Zugriff am 27.12.20].

- SIEBEL, Walter: »Zum Wandel des öffentlichen Raums – Das Beispiel Shopping-Mall«, in: Adelheid von Saldern (Hrsg.): *Stadt und Kommunikation in bundes-republikanischen Umbruchszeiten*, Wiesbaden/Stuttgart: Steiner 2006, S. 67–82.
- SIEBEL, Walter: »Urbanität ohne Raum. Der Möglichkeitsraum«, in: Diethild Kornhardt/Gabriela Pütz/Thies Schröder (Hrsg.): *Mögliche Räume. Stadt schafft Landschaft*, Hamburg: Junius 2002, S. 32–40.
- SIEBEL, Walter: »Urbanität als Lebensweise ist ortlos geworden«, in: *Frankfurter Rundschau* 174, 29.07.2000, S. 7.
- SIEVERTS, Thomas: *Zwischenstadt. Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land*, Basel: Birkhäuser 1997.
- SIMENON, Georges: »Les vacances de Maigret« (1948), in: G. S.: *Tout Simenon. Œuvres romanesques*, Paris: Presses de la Cité 1988, Bd. 3, S. 7–III.
- SIMMEL, Georg: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: G. S.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hrsg. v. Rüdiger Kramme et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, Bd. 7, S. 116–131.
- SIMMEL, Georg: »Über räumliche Projektionen sozialer Formen« (1903), in: G. S.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, hrsg. v. Rüdiger Kramme et al., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, Bd. 1, S. 201–220.
- SINZ, Manfred: »Perspektiven von Niedergang und Revitalisierung: Industrie und Gewerbe in der Stadtentwicklung«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 10/II, 1984, S. IIII–II28.
- SOJA, Edward W.: *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*. Malden, MA: Blackwell 1996.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de/Xavier Costa (Hrsg.): *Presente y futuros. Arquitectura en las ciudades*, Barcelona: Comitè d'Organització del Congrés UIA Barcelona 1996.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de: »Terrain vague«, in: Cynthia Davidson (Hrsg.): *Anyplace*, Cambridge (Mass.)/London: MIT Press 1995, S. 118–123.
- SOWA, Axel: »Dans l'œil du cyclone, rien n'est joué. Autour du bassin de la Maltournée, Saint-Denis«, in: *L'architecture d'aujourd'hui* 368, 2007, S. 60–65.
- SPINOZA, Baruch de: »Descartes' Prinzipien der Philosophie in geometrischer Weise dargestellt« (1663), in: B. d. S.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Carl Gebhardt, Hamburg: Meiner 2005.
- SPREER, Frithjof: »Stadterneuerung auf innerstädtischen Gewerbe- und Industriebrachflächen. Einführung«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 10/II, 1984, S. I–X.

- STEINER, Juri: *New Babylon. Aufstieg und Fall der Stadt Paris zwischen Second Empire und 1968*, Dissertation, Universität Zürich 2003, <https://opac.nebis.ch/ediss/20030025.pdf> [Zugriff am 27.12.2020].
- STEETS, Silke: »Wir sind die Stadt!« *Kulturelle Netzwerke und die Konstitution städtischer Räume in Leipzig*, Frankfurt/New York: Campus 2007.
- STEETS, Silke: »Doing Leipzig. Räumliche Mikropolitiken des Dazwischen«, in: Helmuth Berking/Martina Löw (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Städte*, Baden-Baden: Nomos 2005 (Soziale Welt, Sonderband 6), S. 107–121.
- STEPHAN, Felix: »Fenster zur ungeschönten Vergangenheit«, in: *Süddeutsche Zeitung (SZ.de)*, 15.05.2012, www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-ver-lasene-gebaeude-ein-fenster-zur-ungeschoenten-vergangenheit-1.1355456 [Zugriff am 27.12.2020].
- THABOUREY, Vincent: »La Fille inconnue«, in: *Positif*, n°665–666, 7/2016.
- TIJÉ-DRA, Andreas: *Zwischen ›Ghetto‹ und ›Normalität‹. Deutungskämpfe um stigmatisierte Stadtteile in Frankreich*, Bielefeld: transcript 2018 (Urban Studies).
- TSCHUMI, Bernard: *Tschumi. Parc de la Villette*, mit Texten v. Jacques Derri-da u. Anthony Vidler, London: Artifice 2014 (books on architecture).
- TUAN, Yi-Fu: *Space and Place. The Perspective of Experience*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1977.
- TUAN, Yi-Fu: *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1974.
- TÜRSCHMANN, Jörg: »Raumverengung als Spannungsstrategie: LES MYSTÈRES DE PARIS (1842/43, 1943, 1962)«, in: Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 101–113.
- TURNER, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels* (1982), Frankfurt a. M./New York: Campus 1989 (Edition Qumran).
- URSPRUNG, Philip: »Beyond the terrain vague: Following Lara Almarcegui«, in: Octavio Zya (Hrsg.): *Lara Almarcegui*, Madrid: Turner 2013, S. 49–53.
- VALÉRY, Paul: »Eupalinos ou l'Architecte« (1921), in: P. V.: *Œuvres*, hrsg. v. Jean Hytier, Paris: Gallimard 1957–1960 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 79–147.
- VALLET, Yannick: *La Grammaire du Cinéma. De l'écriture au montage: les techniques du langage filmé*, Paris: Armand Colin 2016.
- VANDENBUNDER, André: »Die Begegnung Deleuze und Peirce«, in: Oliver Fahle/Lorenz Engell (Hrsg.): *Der Film bei Deleuze./Le cinéma selon Deleuze*, Weimar: Universitätsverlag 1999, S. 99–112.
- VASSET, Philippe: *La conjuration*, Paris: Fayard 2013.

- VASSET, Philippe: *Un livre blanc*, Paris: Fayard 2007.
- VERLAINE, Paul: »Art poétique«, in: P. V.: *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. v. Yves-Gérard Le Dantec und Jacques Borel, Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 326.
- VERLAINE, Paul: »Un peu de bâtiment«, in: P. V.: *Œuvres poétiques complètes*, hrsg. v. Yves-Gérard Le Dantec und Jacques Borel, Paris: Gallimard 1962 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 931.
- VÉRY, Pierre: *L'inconnue du terrain vague* (1943), Paris: Joëlle Losfeld 2001 (dt. *Böser Traum um braches Land*, übers. v. Wolfgang Rentz, Moos/Baden-Baden: Elster 1990).
- VIAN, Boris: *L'Écume des jours* (1947), Paris: Fayard 1996.
- VIGNAUX, Valérie: *Casque d'or de Jacques Becker*, Neuilly: Atlande 2009.
- VISMANN, Cornelia: »Starting from scratch. Concepts of order in no man's land«, in: Bernd Hüppauf (Hrsg.): *War, violence and the modern condition*, Berlin/New York: De Gruyter 1997, S. 46–65.
- VIVELO, Frank Robert: *Handbuch der Kulturanthropologie. Eine grundlegende Einführung*, hrsg. v. Justin Stagl, übers. v. Erika Stagl, Stuttgart: Klett-Cotta 21995.
- VOLNEY, Constantin-François: *Les ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris: Bossange 1822.
- VOLNEY, Constantin-François: »Voyage en Syrie et en Égypte pendant les années 1783, 1784 et 1785«, in: C.-F. V.: *Œuvres*, hrsg. v. Anne Deneys-Tunney u. Henry Deneys, Paris: Fayard 1998, Bd. 3.
- WACQUANT, Loïc: *Urban outcasts. A comparative sociology of advanced marginality*, Cambridge/Malden: Polity 2008.
- WACQUANT, Loïc: »Territorial Stigmatization in the Age of Advanced Marginality«, in: *thesis eleven*, n°91, S. 66–77.
- WALDENFELS, Bernhard: *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- WALDENFELS, Bernhard: *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- WALDENFELS, Bernhard: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- WALLOIS, Laure: »Le Petit Nicolas fête ses 60 ans!«, in: *Revue de la Presse (Littérature Jeunesse)*, 5/2019, Bremen: Schünemann 2019.
- WALTER, Klaus Peter: »Virtuelle Welten. Zeit und Raum im Spielfilmwerk von Alain Resnais«, in: Susanne Dürr/Almut Steinlein (Hrsg.): *Der Raum im Film/L'espace dans le film*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2002, S. 251–266.

- WARNING, Rainer: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Fink 2009.
- WARNING, Rainer: »Aufgelassene Friedhöfe: Zolas Aire Saint-Mittre und Célines Cimetière Saint-Pierre«, in: R. W.: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Fink 2009, S. 169–178.
- WARNING, Rainer: »Chronotopik und Heterotopik. Zolas Rougon-Macquart«, in: R. W.: *Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung*, München: Fink 2009, S. 145–168.
- WARNING, Rainer: »Der Chronotopos Paris bei den ›Realisten‹«, in: R. W.: *Die Phantasie der Realisten*, München 1999, S. 284–296.
- WEGENER, Gerhard: *Wie steuern wir den Verbrauch unserer Flächen? Brauchen wir für Brachflächen ein Rekultivierungsangebot?*, Dortmund: Institut für Raumplanung der Universität Dortmund 1983 (Arbeitspapier, 10).
- WELSCH, Wolfgang: *Ästhetisches Denken* (1990), Stuttgart: Reclam 2010.
- WENDERS, Wim: »The Urban Landscape« (1991), in: W. W.: *The Act of Seeing. Texte und Gespräche*, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1992, S. 116–129.
- WERNER, Lukas: »Metacomics«, in: Julia Abel/Christian Klein (Hrsg.): *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 304–315.
- WERNER, Paul: *Film noir und Neo-Noir*, München: Vertigo 2005.
- WERNER, Paul: *Film noir. Die Schattenspiele der ›schwarzen Serie‹*, Frankfurt a. M.: Fischer 1985.
- WIEGANDT, Claus-Christian: »Stadtumbau auf Brachflächen – damit es künftig nicht mehr 100 Fußballfelder am Tag sind«, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, H. 8/9, 1997, S. 621–641.
- WILES, Mary Margaret: *Jacques Rivette*, Urbana: University of Illinois Press, 2012 (Contemporary film directors), S. 61–77.
- WINKLER, Hartmut: *Der filmische Raum und der Zuschauer. Apparatus – Semantik – ›Ideology‹*, Heidelberg: Winter 1992.
- WINNICOTT, Donald: *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart: Klett-Cotta 1985.
- WINNICOTT, Donald: *Playing and Reality*, London: Tavistock 1971.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915), Basel/Stuttgart: Schwabe 1984.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), Basel/Stuttgart: Schwabe 1986.

- WRBKA, Thomas/Katharina Zmelik/Franz Michael Grünweis (Hrsg.): *Das Grüne Band Europas. Grenze. Wildnis. Zukunft*, Ausstellungskatalog, Wietra: Bibliothek der Provinz 2009.
- ZEHNER, Klaus: *Stadtgeographie*, Gotha et al.: Klett-Perthes 2001.
- ZELINSKY, Zeno: »Lieu de crimes crapuleux et coin romantique: le terrain vague dans le roman policier français«, in: Jacqueline Maria Broich/Wolfram Nitsch/Daniel Ritter (Hrsg.): *Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal 2019 (Littératures), S. 71–85.
- ZOHLEN, Gerwin: »Metropole als Metapher«, in: Gotthard Fuchs et al. (Hrsg.): *Mythos Metropole*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 23–34.
- ZOLA, Émile: »Germinal« (1885), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 3, S. 1802–1938.
- ZOLA, Émile: »L'Assommoir« (1877), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 2, S. 371–796.
- ZOLA, Émile: »La Fortune des Rougon« (1871), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 3–315.
- ZOLA, Émile: »Le Ventre de Paris« (1873), in: É. Z.: *Les Rougon-Macquart*, hrsg. v. Armand Lanoux u. Henri Mitterand, Paris: Gallimard 1961–67 (Bibliothèque de la Pléiade), Bd. 1, S. 601–895.
- ZOLA, Émile: »La confession de Claude« (1865), in: É. Z.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henri Mitterand, Paris: Hachette 1962, Bd. 1, S. 3–122.
- ZOLA, Émile: »Madeleine Férat«, in: É. Z.: *Œuvres complètes*, hrsg. v. Henri Mitterand, Paris: Hachette 1962, S. 685–906.
- ZOLA, Émile: *Germinal* (1885), übers. v. Johannes Schlaf, München: Winkler 1976.
- ZOLA, Émile: *Das Glück der Familie Rougon* (= *La Fortune des Rougon*, 1871), München: Winkler 1974.
- ZUPANCIC, Andrea (Hrsg.): *Mit Kamera und Schreibmaschine durch Europa. Bilder und Berichte von Erich Grisar* (1932), Essen: Klartext 2016.

Filmografie

- AM RAND, Thomas Arslan, Deutschland 1990–91.
- AU REVOIR LES ENFANTS, Louis Malle, Frankreich/Deutschland/Italien 1987.
- AUSFAHRT EDEN, Jörg Haafengier & Jürgen Brügger, Deutschland 2011.
- BOB LE FLAMBEUR, Jean-Pierre Melville, Frankreich 1956.
- BYE-BYE, Karim Dridi, Schweiz 1995.
- CACHÉ, Michael Haneke, Frankreich/Österreich/Deutschland/Italien 2005.
- CASQUE D'OR, Jacques Becker, Frankreich 1952.
- CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU, Jacques Rivette, Frankreich 1974.
- DAS GELÄNDE. WASTELAND. TERRAIN VAGUE, Martin Gressmann, Deutschland 2014.
- DÉLAISSÉ, Marie Tavernier, Frankreich 2009.
- DER HIMMEL ÜBER BERLIN, Wim Wenders, Deutschland 1987.
- DER LETZTE MANN, Friedrich Wilhelm Murnau, Deutschland 1924.
- DEUX JOURS, UNE NUIT, Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien/Italien/Frankreich 2014.
- DIE DRITTE GENERATION, Rainer Werner Fassbinder, Deutschland 1979.
- EXAMINED LIFE, Astra Taylor, Kanada 2008.
- FIELD OF DREAMS, Phil Alden Robinson, USA 1989.
- HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN, Jacques Rivette, Frankreich 2003.
- HÔTEL DU NORD, Marcel Carné, Frankreich 1938.
- ICI ON NOIE LES ALGÉRIENS, Yasmina Adi, Frankreich 2011.
- (IL) DESERTO ROSSO, Michelangelo Antonioni, Italien 1964.
- L'ARRIVEE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT, Louis Lumière, Frankreich 1895–96.
- L'ATALANTE, Jean Vigo, Frankreich 1934.
- LA BÊTE HUMAINE, Jean Renoir, Frankreich 1938.
- LA FILLE INCONNUE, Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien 2016.

- LA GRAINE ET LE MULET, Abdellatif Kechiche, Frankreich/Tunesien 2007.
 LA GUERRE DES BOUTONS, Yves Robert, Frankreich 1962.
 LA HAINE, Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995.
 LA JOURNÉE DE LA JUPE, Jean-Paul Lilienfeld, Frankreich/Belgien 2009.
 LA NUIT PORTE-JARRETELLES, Virginie Thévenet, Frankreich 1985.
 LA ZONE. AU PAYS DES CHIFFONNIERS, Georges Lacombe, Frankreich 1928.
 LADRI DI BICICLETTA, Vittorio De Sica, Italien 1948.
 L'ÉCUME DES JOURS, Michel Gondry, Frankreich 2013.
 L'ENFANT, Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien 2005.
 L'ÉPINE DANS LE CŒUR, Michel Gondry, Frankreich 2009–2010.
 L'ESQUIVE, Abdellatif Kechiche, Frankreich 2004.
 LE CHANTIER DES GOSSES, Jean Harlez, Belgien 1956–58.
 LE CLAN DES SICILIENS, Henri Verneuil, Frankreich/Italien 1967.
 LE DOULOS, Jean-Pierre Melville, Frankreich 1962.
 LE GAMIN AU VÉLO, Jean-Pierre & Luc Dardenne, Belgien 2011.
 LE HAVRE, Aki Kaurismäki, Finnland/Frankreich/Deutschland 2011.
 LE MÉPRIS, Jean-Luc Godard, Frankreich/Italien 1963.
 LE NOTTI DI CABIRIA, Federico Fellini, Italien/Frankreich 1957.
 LE PETIT LIEUTENANT, Xavier Beauvois, Frankreich 2005.
 LE PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, Frankreich 2009.
 LE PONT DU NORD, Jacques Rivette, Frankreich 1981.
 LE QUAI DES BRUMES, Marcel Carné, Frankreich 1938.
 LE SAMOURAÏ, Jean-Pierre Melville, Frankreich/Italien 1967.
 LE SANG DES BÊTES, Georges Franju, Frankreich 1949.
 LE THE AU HAREM D'ARCHIMEDE, Mehdi Charef, Frankreich 1985.
 LES CHORISTES, Christophe Barratier, Frankreich/Schweiz/Deutschland 2004.
 LES PORTES DE LA NUIT, Marcel Carné, Frankreich 1946.
 LES QUATRE CENTS COUPS, François Truffaut, Frankreich 1959.
 LES TONTONS FLINGUEURS, Georges Lautner, Frankreich/Deutschland/Italien 1963.
 LES VACANCES DU PETIT NICOLAS, Laurent Tirard, Frankreich 2014.
 LET'S MAKE MONEY, Erwin Wagenhofer, Österreich 2008.
 LOS OLVIDADOS, Luis Buñuel, Mexiko 1950.
 MON ONCLE, Jacques Tati, Frankreich 1958.
 NÉS QUELQUE PART, Malik Chibane, Frankreich 1998.
 NICHT-MEHR, NOCH-NICHT, Daniel Kunle & Holger Lauinger, Deutschland 2004.

- NO MAN'S LAND, Alain Tanner, Frankreich/Schweiz/Großbritannien/Deutschland 1985.
- NO MAN'S LAND, Danis Tanovic, Frankreich/Italien/Belgien/Großbritannien/Slowenien/Bosnien-Herzegowina 2001.
- OSSESSIONE, Luchino Visconti, Italien 1943.
- PARIS NOUS APPARTIENT, Jacques Rivette, Frankreich 1958.
- PARIS, TEXAS, Wim Wenders, Deutschland/Frankreich/USA 1984.
- REBEL WITHOUT A CAUSE, Nicholas Ray, USA 1955.
- RIEN À DÉCLARER, Dany Boon, Frankreich/Belgien 2010.
- SALUT COUSIN!, Merzak Allouache, Frankreich/Algerien/Belgien/Luxemburg 1996.
- SECRET DÉFENSE, Jacques Rivette, Frankreich 1998.
- SERIE NOIRE, Alain Corneau, Frankreich 1979.
- SUZANNE, Katell Quillévéré, Frankreich 2013.
- TERRAIN VAGUE, Marcel Carné, Frankreich 1960.
- THE BELLY OF AN ARCHITECT, Peter Greenaway, Großbritannien/Italien 1987.
- THE FUNERAL, Abel Ferrara, USA 1996.
- TOUCHE PAS À LA FEMME BLANCHE, Marco Ferreri, Frankreich/Italien 1974.
- UNE HISTOIRE D'AMOUR, Guy-André Lefranc, Frankreich 1951.
- URBANIZED, Gary Hustwit, USA 2011.
- WELCOME, Philippe Lioret, Frankreich 2009.
- WESH WESH, QU'EST-CE QUI SE PASSE?, Rabah Ameur-Zaïmeche, Frankreich 2001.
- WORK HARD, PLAY HARD, Carmen Losmann, Deutschland 2012.

Webseiten

www.abandoned-places.com

https://www.academia.edu/25715040/Femmes_artistes_au_miroir_du_pseudonyme

<https://actualites.uqam.ca/2019/atlas-terrain-vague-centre-design/>

<https://www.andrebretton.fr/work/56600100040890>

https://www.lassociation.fr/fr_FR/#!search

www.baer-linguistik.de/beitraege/jdw/tohuwabohu.htm

<http://www.comicgesellschaft.de/category/comicgesellschaft/jahrestagungen>

<https://www.comicgesellschaft.de/2018/02/28/cfp-zwischenraeumegeschlecht-diversitaet-und-identitaet-im-comic/>

<https://www.crytek.com/games/crysis3>

<https://www.crytek.com/>

<https://design.uqam.ca/nouvelles/recherche-creation-diffusion/exposition/ala-decouverte-des-terrains-vagues-montrealais-avec-la-fabrique-culturelle/>

www.das-gelaende.de

<https://www.ea.com/de-de>

http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/26245_1

www.forbidden-places.net

<http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildmedien>

www.gillesclement.com/cat-tierspaysage

<http://www.hl-redaktion.de/nicht-mehr-noch-nicht-2/>

http://www.ib.hu-berlin.de/%7Ekumlauf/handreichungen/h184/V-Medien_18.pdf

www.jeantabary.fr

<http://lecturederaymond.over-blog.com/article-28503735.html>

www.lost-places.com

<https://www.naughtydog.com/>

www.pennsylvaniahorticulturalsociety.org

<http://prinzessinnengarten.net>

<https://www.remedygames.com/>

<https://www.remedygames.com/games/quantumbreak/>

https://romanistik.phil-fak.uni-koeln.de/sites/romanistik/Mitarbeiter/Nitsch/SS_2019.pdf

https://www.senscritique.com/bd/Terrains_vagues/critique/15725262

<https://www.sie.com/en/index.html>

www.terrainvague.de

<http://terrainvague.de/sites/default/files/Expose%20Jacqueline.pdf>

<https://www.thelastofus.playstation.com/>

<https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4095-3/die-stadtbrache-als-terrain-vague/>

<https://www.uni-weimar.de/medien/bildmedien/forschung/forschung.htm>

Rumänischer Pavillon auf der 14. Internationalen Architekturbiennale in Venedig 2014: <http://site-under-construction.tumblr.com/post/85991327499/ready-to-be-conquered-empty-abandoned-space-in>

[Alle Webseiten zuletzt aufgerufen am 27.12.2020.]

Dank

Mein herzlicher Dank gilt zunächst der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die das Projekt »*Terrain vague*. Ästhetik und Poetik urbaner Zwischenräume in der französischen Moderne« von 2014 bis 2018 finanziell gefördert hat. Er gilt ferner dem transcript-Verlag, der bereits 2017 die im Laufe des Projekts zusammengeführten Ergebnisse in der Monographie *Die Stadtbrache als »terrain vague«*. *Geschichte und Theorie eines unbestimmten Zwischenraums in Literatur, Kino und Architektur* publizierte.

Zudem gilt er den Teilnehmer*innen des *Colloque* »Le Mouvement des frontières. Déplacement, brouillage, effacement« an der Université Blaise Pascal in Clermont-Ferrand (23./24.10.2014), die mir im Rahmen erster fachlicher Sondierungen einen klareren Zugang zum *terrain vague* verschafften: Prof. Dr. Philippe Antoine (Clermont-Ferrand), Prof. Dr. Pascale Auraix-Jonchière (Clermont-Ferrand), Prof. Dr. Volker Barth (†, Saarbrücken), Prof. Dr. Pascal Desmichel (Clermont-Ferrand), Prof. Dr. Hans Esselborn (Köln), Prof. Dr. Danièle Méaux (Saint-Étienne), Prof. Dr. Alain Montandon (Clermont-Ferrand).

Auch die folgenden Gesprächspartner*innen gänzlich unterschiedlicher Disziplinen ließen mich die städtischen Brachflächen durch einen Workshop mit dem Thema »*Terrain vague*. Die Brache in den Stadt- und Raumwissenschaften« in den Räumlichkeiten des Internationalen Kollegs Morphomata (24./25.04.2015) aus immer wieder neuen Blickwinkeln sehen und begehen: Dr. Christine Dissmann (Berlin), Prof. Dr. Bernhard Klein (Weimar), Prof. Dr. Walter Siebel (Oldenburg), Prof. Dr. Axel Sowa (Aachen), Prof. Dr. Silke Steets (Darmstadt), Prof. Dr. Bernhard Waldenfels (Bochum), Bertram Weisshaar (Leipzig). Besten Dank.

Außerdem danke ich Prof. Dr. Axel Sowa und Dipl.-Ing. Adria Daraban (Cottbus), die zusammen mit Architekturtheorie-Studierenden der RWTH

Aachen und Romanistik-Student*innen der Universität zu Köln sowie unserer Projektgruppe sowohl das Seminar »Andere Orte« auf dem *terrain vague* »Am Wüstenknapp« in Lünen (22./23.07.2016) als auch Exkursionen in der Umgebung organisierten, aus denen Ausstellungen im dortigen Rathaus und im Reiff-Museum in Aachen hervorgingen.

Mein Dank gebührt ebenfalls allen Referent*innen und Diskutant*innen des internationalen Kolloquiums auf Schloss Wahn (03./04.11. 2016) zum Thema »Terrains vagues. Les friches urbaines dans la littérature, la photographie et le cinéma français« für ihre wertvollen Impulse und ihre Mitwirkung an unserer gleichnamigen Publikation: Prof. Dr. Philippe Antoine (Clermont-Ferrand), Dr. Sidonia Bauer (Köln), Prof. Dr. Matei Chihai (Wuppertal), Prof. Dr. Michel Chion (Paris), Prof. Dr. Michael Cuntz (Weimar), Prof. Dr. Pascal Desmichel (Clermont-Ferrand), Prof. Dr. Danièle Méaux (Saint-Étienne), Prof. Dr. Cornelia Ruhe (Mannheim), Prof. Dr. Dominique Viart (Paris), Zeno Zelinsky (Köln).

Sehr interessante Erkundungen *sur place* im Stadtgebiet von Köln und auch von Paris führten Denis Moreau (Paris), Boris Sieverts (Köln) und Hendrik Sturm (Marseille/Toulon) durch. Danke.

In erhellenden Diskussionen und hilfreichen Feedback-Runden, während unserer Gespräche im Büro, in Oberseminaren und auch beim Abendessen regten mich Dr. Sidonia Bauer, Leyla Bektaş, Simone Clement, Dr. Öngün Eryılmaz, Víctor González Rojo, Clara Hollmann, Dr. Maria Imhof, Dr. Martin Kasch, Dr. Frank Reza Links, Sven Pötting, Karima Renes, Randa Telmoudi, Dr. Eva Sabine Wagner, Katja Wojczenko und Zeno Zelinsky zu zahlreichen wesentlichen Denkanstößen an. Vielen Dank.

All denjenigen, die mich auf schulischer Seite unterstützten, bin ich ebenfalls zu großem Dank verpflichtet: OStD Frank Mistler (Wiehl) und OStD i. K. Walter Krämer (Wipperfürth), meinen Fachleiterinnen am ZfsL in Engelskirchen StD' Heike Frankrone und StD' Britta Schmitz-Stickelmann, allen Mitarbeiter*innen und Gesprächspartner*innen meiner Fachschaften in Französisch, Spanisch und Deutsch sowie meinen Kolleg*innen aus Lausanne, Reims, Roubaix, Yvetot, Madrid und Palma de Mallorca.

Innerhalb der Projektgruppe waren mir Caroline Doyé (Berlin), Hannah Pütz (Köln), Hendrik Schmeer (Berlin), Violetta Seibel (Köln) und zuvörderst Martina Mohr (Köln) bei Design, Website, Organisation und Administration eine überaus große Hilfe. Für besonderes Engagement bei Lektorat und Korrektorat danke ich Dr. Gabriele Schweickhardt (Frankfurt a. M.).

Meinem Prüfungsvorsitzenden Prof. Dr. Volker Barth (†, Saarbrücken) und meinen Gutachter*innen Prof. Dr. Stephan Michael Schröder (Köln) und Prof. Dr. Gesine Müller (Köln) danke ich natürlich von ganzem Herzen für ihr Interesse, ihre Zeit und ihre konstruktiven und fachkundigen Ratschläge.

Einen ganz besonderen Zugang zu literarischen Texten, zu (Fremd-)Sprachen und zum Film ermöglichte mir mein Mentor Prof. Dr. Wolfram Nitsch (Köln), der ein unersetzlicher Teil der obigen Projekte ist, der mich jederzeit zu meinen Vorhaben ermutigte, vertrauensvoll mit mir kooperierte und mir die Freiheit ließ, das zu vertiefen, was mir Freude bereitetete. Im Hinblick auf seine akademische Lehre schätzte ich ungemein unsere vielfältigen Dialoge, in denen sich mir unablässig seine außerordentliche Fachkompetenz und sein profundes Wissen offenbarten. Zusätzlich sind es seine persönliche Unterstützung, Empathie und Geduld, Offenheit und Klarheit, für die ich mich an dieser Stelle aufrichtig und herzlichst bedanken möchte.

Meinem werten Kollegen und allzeit kritischen Freund Daniel Ritter (Bremen) verdanke ich viele spannende Impulse, äußerst fruchtbringende Gespräche, unverwechselbare Spuren und wunderbare Ideen. Sein scharfer Verstand, sein Humor, sein Mitgefühl und sein außergewöhnlicher Blick auf Literatur, Kultur, Musik und (bewegte) Bilder begeisterten mich fortwährend. Ich vermag nicht, in Worte zu fassen, welch' große Freude es mir war.

Autrefois, ils avaient rêvé de vivre ensemble
et de faire de grands voyages,
ils étaient complémentaires,
chacun savait voir le monde avec ses yeux et les yeux de l'autre,
et parler et entendre comme l'autre parlait et entendait.
Et ils avaient continué à vivre et à voyager chacun de son côté,
sachant bien que leur manqueraient toujours, partout, l'autre.

Und schließlich gilt mein innigster Dank in ganz besonderer Weise all meinen Freund*innen, meiner Familie und meinen Liebsten für ihr unentbehrliches Dasein, ihre Kraft, ihr Licht und ihre bedingungslose Unterstützung!