

Trialektik und Heterotopie

Raum, Film und die Dialektik von Zentrum und Peripherie

Katharina Klung

Bezug nehmend auf die Frage nach der Vorstellung von Raum durch die Darstellung desselben, kann sowohl auf die Malerei, die Bildhauerei, auf die Fotografie als auch auf das Theater verwiesen werden. Wenn allerdings die Frage nach einer gleichzeitigen (Re)Produktion von Räumen und Raumvorstellungen gestellt werden soll, dann können und dürfen Film und filmischer Raum nicht außer Acht gelassen werden, denn die Vorstellung von Film-Räumen und filmischen Räumen impliziert wiederum verschiedene Denkweisen. So besteht die Möglichkeit, die Materialität eines Kino-Raumes zu denken, in den die Zuschauer eintreten oder durch den sie hindurch laufen, um sich in einem anderen Kino-Raum den Film anzuschauen. Es kann aber auch von den verschiedenen Räumen die Rede sein, die sich während der Filmwahrnehmung ineinander verschachteln, ineinander übergehen und in Bezugnahme auf die Kategorie der Zeit die Apperzeption des auf der Leinwand Gezeigten ermöglichen.

Es stellt sich aber zudem auch die Frage, wie der Film einen konkreten und lokalisierbaren Raum denkt und wie er das Denken über den vorgestellten Raum transformiert, indem er dessen physische Realitäten darstellt. Es geht in diesem Zusammenhang um die Art der Äußerung, also um die « Räume des Ausgesagten » [1], welche der Film mittels seiner spezifisch ästhetischen Darstellungsmodi aufspürt, visualisiert und damit zugleich diversen Raumimaginationen zur Verfügung stellt. Der in diesem Kontext besprochene Film-Raum soll ein tatsächlich existenter sein, zugleich aber auch ein imaginärer, ein lokalisierbarer, aber auch ein Raum des Dazwischen sowie eine Heterotopie. Dieser etwas verspielt anmutende Versuch einer Kategorisierung verschiedener Raumvisionen ist ungeachtet dessen in der Lage, den Film als abwesend-anwesendes Schattenspiel auf der Leinwand mit der Materialität des physischen Realraumes zu verbinden. Dabei kann nicht davon ausgegangen werden, dass der Raum im Film sein physisch-materielles Äquivalent einfach abbildet. Es muss vielmehr die Annahme im Vordergrund stehen – auch wenn der Aufsatz die vollständige Klärung des Problems nicht zu leisten vermag - dass der Film eine eigene, jedoch keine eigentümliche Raumkonstruktion entwirft und damit ein neues oder vielmehr im Sinne des spatial turn verändertes Raumparadigma konstituiert.

Ich möchte den Blick in diesen Ausführungen auf den europäischen Großstadtraum richten, genauer auf die Stadt Paris und die mit ihr in Verbindung zu bringende Dialektik von Zentrum und Peripherie. Konkret handelt es sich um die Darstellung der großstädtischen Peripherie, im Folgenden hauptsächlich « Banlieue » [2] genannt, als konkrete Lokalisierung, Wohn- und Ortsbezeichnung, welche im Laufe der Zeit fast unbemerkt in ein gesellschaftliches und damit auch in ein visuelles Off geraten ist. Dieserhalb läuft sie Gefahr, aus dem Denken über den Stadtraum zu entschwinden oder zumindest nur partiell und größtenteils negativ konnotiert vorgestellt zu werden. Das antithetische Andere, die Banlieue, die dem Zentrum anwesend-abwesend (dieses Begriffsspiel wird sich im Folgenden erläutern) gegenübersteht, tritt als Ergebnis einer Renaissance kleinräumiger Areale im Mantel des Globalisierungsprozesses in Erscheinung. Die Peripherie bildet den Stadtrand, der als Pufferzone zwischen dem Stadtkern und dem Umland fungiert – ein stadtgeografischer Zwischenraum. Neben der topografischen Unterscheidung von innen und außen, findet zudem eine sozialräumliche Zuschreibung und Differenzierung statt. Die binäre Dichotomie von Zentrum und Peripherie lebt von ihren

sozial, kulturell, ökonomisch, technisch und politisch konstruierten Differenzen. Es handelt sich dabei allerdings nicht um einen Pleonasmus, denn es wird sich zeigen, dass die Banlieue innerhalb der Raum-Vorstellung in doppelter Weise dieser Dichotomie unterliegt. Somit kann neben der räumlich-topografischen Unterscheidung von « innen » und « außen » auch eine sozialräumliche Zuschreibung konstruiert werden. Die Bezeichnung der Peripherie, also dem äußeren städtischen Bereich der Banlieue als der konkreten Lokalisierung, impliziert überaus subtile Eigenschaften, die auf einer Differenzierung in Form tatsächlicher Exklusion basieren, womit sowohl eine räumliche als auch eine soziale Ausgrenzung postuliert werden kann. An diesem Punkt wird deutlich, dass soziale Gegebenheiten oder die soziale Zusammensetzung der Bewohner einer Stadt nicht ohne ihr räumliches Äquivalent betrachtet werden kann und umgekehrt. Das sich in dieser These abzeichnende Postulat konnte bereits Ende des XIXe und Anfang des XXe Jahrhunderts durch Georg Simmel und Émile Durkheim als wegweisender Schritt in Richtung spatial turn angesehen werden.

Die Analyse soll in diesem Kontext nicht primär von der Darstellung einer Stadt als dem Sujet ausgehen, sondern vielmehr zeigen, wie sich die Menschen in den Banlieues diesen Raum aneignen, ihn nutzbar machen und letztlich imaginäre Topografien gestalten. Bezug genommen werden soll im Folgenden auf Mathieu Kassovitz' Film « La Haine » [3], der die Banlieue nicht nur zum Dekor degradiert, vor dem oder aufgrund dessen sich die Konflikte, evoziert durch die sozialräumliche Exklusion, austragen. Vielmehr stellt der Film die Forderung, die Banlieue als das, was sie tatsächliche offenbart zu denken, nämlich eine Heterotopie, ein Zwischenraum und schließlich eine Imagination [4]. Dem Film ist in diesem Zusammenhang eine wichtige Aufgabe immanent, welche folgend zu spezifizieren sein wird. Der "spatial turn" postuliert ein Umdenken innerhalb der Raumbetrachtung, weg von der binären Container-Vorstellung, die mit den Begriffspaaren innen/außen, oben/unten usw. beschrieben werden kann, hin zu einer « Trialektik » [5], die den Raum als vorgestellt, wahrgenommen sowie gelebt betrachtet. Nun stellt sich die Frage, wie ausgerechnet der Film als Musterbeispiel binärer Bestimmungen – man denke nur an die Dialektik von On und Off, vom « Im-Bild-Befindlichen » oder dem « Außerhalb-des-Bildes-Seienden » der Kadrierung [6] – die Vorstellung dichotomer Raumkonstruktionen transformieren kann? Einen Ausweg aus diesem Dilemma ermöglichen uns die Rückgriffe auf Sojas Entwurf einer Trialektik des Raumes, Foucaults Konzept der Heterotopien und Homi K. Bhabhas Vorstellung des « Darüber-Hinausgehens », des Bewohnens eines Zwischenraumes, der einen Prozess des De-Plazierens und Ent-Bindens einfasst.

Soja zeichnet mit dem Konzept einer Raum-Trialektik die Geschichte eines komplexen, dennoch lückenhaften Raumverständnisses nach, das uns als Grundgerüst für die Betrachtung des spatial turn dienen soll. Dem « Firstspace » kommt dabei der erste Denkmodus zu, eine Auffassung, die Raum als eine « materielle Form » [7] versteht. Der « Secondspace » bezeichnet hingegen eine zweite, quasi die darauf folgende Betrachtungsweise, welche den objektiven Raum mit « Gedanken über den Raum » [8] füllt. Doch Soja reichen diese Denkweisen nicht aus, um den Raum der bis dahin vorgezogenen Zeit gleichzusetzen. Er stützt sich auf Lefèbvre, der den « gelebten Raum » gleichbedeutend mit der « gelebten Zeit » [9] betrachtet, worunter Soja letztlich den « realen Raum » und damit die Produktion desselben versteht und zwar die gesellschaftliche Produktion des Raumes. Einen Raum leben – und nicht in einem Raum leben – würde bedeuten, den Raum gleichermaßen zu durchleben und zu ändern. Soja richtet das Augenmerk auf die Art und Weise des « In-der-Welt-Seins » [10], die nicht auf der Dualität eines Raumverständnisses basiert, das auf einem Ich und einem antithetischen Anderen beharrt. Die Raumvorstellung, die mit Hilfe des Films visualisiert werden soll, geht, um mit Sojas Worten zu sprechen:

« [...] mit vielen Ungewissheiten und vielen Unwägbarkeiten... über die materielle Form, über das reale und das Vorgestellte, über kartierbare Formen und Repräsentationen hinaus. » [11]

Der Entwurf einer Heterotopie nach Foucault bildet hingegen die Schnittstelle im Denkprozess des Secondspace sowie des Thirdspace und verbindet zugleich die Vorstellung vom Raum mit dem Film, da Heterotopien aus Utopien entspringen, etwa aus Orten « ohne Ort » und « Geschichten ohne Chronologie » [12]. Heterotopien stellen demzufolge für Foucault Utopien dar, die einen physisch materiellen, realen und tatsächlich verwirklichten Ort darstellen. Aber Foucault entkoppelt die Heterotopien nicht vollständig von den Utopien, da sie aus Zwischenräumen sowie aus Räumen ohne materielle Entsprechung entstehen, sich den übrigen Orten widersetzen, man könnte sagen, sie legen deren Materialität und Funktion bloß, transformieren sie und stellen auf diese Weise Gegenräume vor. Utopien sind im Gegensatz dazu Orte ohne physisch-materielle Entsprechung, die lediglich in den Imaginationen der Sprache oder den geheimen Räumen menschlicher Vorstellungskraft existieren.

Ausgehend von dem Gedanken, die Banlieue verorte eine Heterotopie, käme diesem Konstrukt nach Sojas Terminologie ein gedachter und gelebter Raum zu, in dem sich die Machtform einer festsetzenden Subjektivierung [13] in den Raum quasi einbrennt und diesen entsprechend formt. Aufgrund der Festlegung einer fiktiv aufgeladenen, gesellschaftlichen Norm, kann eine ebenso imaginierte Abweichung konstruiert werden, der sogar ein eigener Raum zugesprochen wird. Dieser Raum verkörpert eine Heterotopie, weil er auf den grundfesten utopischer Konstrukte erwächst, aber ein physisch-materielles Äquivalent besitzt und tatsächlich existiert. Die Banlieue kann, in Anlehnung an Soja und Foucault, durchaus als « Heterotopie » oder « Thirdspace » gedacht werden

An diesem Punkt lässt sich auch die Banlieue als Zwischenraum, als Zone des « Darüber-Hinaus » [14], als « Raum der Intervention » [15] denken, in dem kulturelle Hybriditäten zur gesellschaftlichen Artikulation von Differenz befähigen und der einen immerwährenden Prozess des Verhandels freisetzt. Derartige Zwischenräume entstehen nach Bhabha durch ein « [...] Überlappen und De-plazieren (*displacement*) von Differenzbereichen [...] » [16], von Momenten kulturellen Unterschieds.

« Diese "Zwischen" – Räume stecken das Terrain ab, von dem aus Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden können, die beim aktiven Prozeß, die Idee der Gesellschaft selbst zu definieren, zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen. » [17]

Im Vordergrund unseres Interesses stehen demzufolge Fragen nach der Art und Weise der Formung einer Selbstheit inmitten der Bestandteile der Differenzen wie Klasse oder Herkunft sowie die Frage nach dem Wo einer Bildung von Zwischenräumen der Artikulation. Unter Zuhilfenahme dieser Überlegungen zum Raum ist es möglich, die Banlieue als städtischen Raum sowie seine filmische (Re)Präsentation mit all ihren Imaginationsebenen analytisch zu fassen und innerhalb eines raumtheoretischen Kontextes zu verorten.

Nur die Loslösung vom binären Denkschema, dessen gegenteiliges Verständnis sich durch den Film zu evozieren und stetig zu reproduzieren scheint, führt letztendlich dazu, den Raum wirklich als einen wahrgenommenen, mathematisch und geografisch kartografierbaren, zugleich auch imaginierten und produzierten Raum im Sinne eines transformierten Raum-Denkens zu erfassen. Der Weg, welcher im Folgenden beschriftet wird, scheint zunächst

recht steinig, zuweilen auch kurvig, weil er vermuten lässt, zum Ursprung der Dichotomie zurückzuführen. Letztendlich jedoch wird sich zeigen, dass gerade die Hinwendung zum filmischen Raum dabei unterstützen kann, oder anders ausgedrückt, dies definitiv zu leisten vermag, eine transformierte Raumvorstellung im Sinne Foucaults, Sojas und Bhabhas zu postulieren und damit eben nicht nur die Raumsicht zu verändern, sondern – hier soll ein Diktum Agnolis in einen neuen Kontext gestellt werden – auch eine « Kritik der » postmodernen Exklusionsmechanismen zu formulieren [18]. Doch bevor genauer auf einzelne Sequenzen des Films eingegangen werden kann, soll der Blick vorerst auf der städtischen Exklusionskonstruktion verweilen, um die Problemstellung zu spezifizieren.

DIE DIALEKTIK VON ZENTRUM UND PERIPHERIE

Im Zuge einer immer rasanter fortschreitenden Zunahme neuer Kommunikationstechnologien und einer erdumspannenden Globalisierungsentwicklung sieht man den Raum in einer kontinuierlichen Entterritorialisierung entschwinden, das einer Auflösung, gleichzeitigen Fragmentierung und Neuordnung desselben gleichkommt [19]. Nationalstaatliche Außengrenzen werden tendenziell aus ihren Verankerungen gelöst, verlagern sich dabei zunehmend ins Landesinnere und grenzen Städte und Stadtteile voneinander ab, welche die Peripherie noch weiter an den Außenrand [20] zu drängen scheinen. Ein derartiger Prozess einer Entterritorialisierung aber scheint einen Gegenprozess zu erfordern, ein dialektisches Anderes zu evozieren und zwar eine Renaissance der Lokalisierung. Kleinräumige Abgrenzungen und separierte, territoriale Homogenisierungen sind die Folgen. Betrachten wir zum Beispiel die Stadt Paris unter diesen Gesichtspunkten, so stellen wir fest, dass sie sich nach denselben Unterscheidungen konstituiert. Diese Feststellung zeigt, dass sich die soziale Differenzierung unmittelbar mit einer räumlichen verbindet. Soziale Ungleichheit, die sich seit den siebziger Jahren kontinuierlich und stetig weiter anwachsend wie ein bedrohlicher Schatten auf die Gesellschaft zu legen scheint und auf diese Weise eine Vorstellung von gesellschaftlicher Integration allem Vernehmen nach entschwinden lässt, schreibt sich in den Raum ein, hierarchisiert und verformt ihn [21].

Diese Tendenz manifestiert sich nach Häußermann vor allem in den größeren Städten, in denen zudem eine Ethnisierung der sozialen und räumlichen Polarisierung stattfindet. In einer Banlieue leben demzufolge Menschen, die plakativ als die französischen « Kapitalismusverlierer » oder, nach Bourdieu, als « Subproletarier » [22] bezeichnet werden können. Differenzierungen zur Kategorie der Proletarier, welche die Banlieue noch in den 50er Jahren des XXe Jahrhunderts beherbergte, müssen aufgrund prekärer Beschäftigungsverhältnisse und Langzeitarbeitslosigkeit in diesem Kontext markiert werden. Zudem sehen sich französische Großstädte zunehmend mit einer wachsenden Zahl von sich niederlassenden Immigrantengruppen – vornehmlich aus den ehemaligen Kolonialgebieten kommend – konfrontiert [23], die in den Banlieues aufgrund ethnischer Diskriminierung quasi zwischengelagert werden. Das Bild, welches in Zeiten des Fordismus eine innovative, kostengünstige, in gewissem Sinne auch luxuriöse Beherbergung zeigte, verschwamm Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre langsam zu einem Bild der Ethnisierung und Pauperisierung [24]. Die Banlieue bietet unterdessen als stadtgeografischer Raum des « Weder-Noch » ideale architektonische Voraussetzungen für die Lokalisierung kleiner Quartiere und Wohnblöcke, um eine räumliche Ordnung und Kontrolle dieser zusammengesetzten Masse, deren Bezeichnung des « Black-Blanc-Beur » treffen dessen Hybridität in überschaubare Einheiten gliedert, zu gewährleisten. Was die sozialräumliche Segregation in den Banlieues allerdings zusätzlich fördert, ist die Konstruktion von Differenzen und die damit einhergehende Stigmatisierung der Orte und ihrer Bewohner. Wacquant spricht in diesem Zusammenhang von einer « territorialen Stigmatisierung » [25],

welche die Bewohner symbolisch an der Banlieue « festnagelt » [26] und diesen « befleckten Ort » [27] in das Erscheinungsbild der dort lebenden Menschen einschreibt. Sie können somit dem Raum, dem sie anhaften, nicht mehr entkommen. Mit dieser Konstruktion von Differenzen und Stigmatisierungen, die ein « Ich » und einen potentiellen « Anderen » hervorrufen, kommt zum einen, um damit den Bogen zurück zur Eingangsthematik zu schließen, die Dialektik von Peripherie und Zentrum zum Ausdruck. Das Stadt-Zentrum stellt eine Integration in eine imaginäre Zusammengehörigkeit einer etablierten Gesellschaft dar, während die Banlieue als peripheres Anderes und ihre Bewohner als die Anderen ausgeschlossen sind. Zum anderen muss auf den Begriff der Differenz in diesem Zusammenhang verwiesen werden, der einer Verabsolutierung und Hierarchisierung zugrunde liegt. Es handelt sich hierbei um eine horizontale Hierarchisierung. Ihr ist das Konstrukt des Anderen bereits durch die eigene Herabsetzung der Individualität aufgrund der sozialräumlichen Segregation eingeschrieben. Es äußert sich darin, dass von einem Außen, der hegemonialen Kultur, homogenisierte Einheit in weitere Untereinheiten fragmentiert werden, es bilden sich so genannte « Mikro-Örtlichkeiten » [28], denen eine Dialektik von Homogenität und Heterogenität sowie eine Übertragung der Hierarchisierung von Banlieue und Zentrum zugrunde liegen. Eine Folge der Konstruktion von horizontalen Differenzierungen und örtlichen Fragmentierungen ist unter anderem eine so genannte « Verabsolutierung des Unterschieds » [29], die sich nach Lapeyronnie sogar in Banlieue-internem Rassismus [30] äußert. Mit der Ordnung des städtischen Raumes geht folglich auch eine Neuordnung sozialer Beziehungen einher, welche sich die topografische Dialektik wie einen Mantel überzustreifen scheint.

Die Imagination des « formlose(n) Andere(n) » [31] fungiert indessen als Rückhalt, als konstruiertes und beständig aufrecht erhaltenes Hinterland, das sich gegen die vom Zentrum strömende Vereinheitlichung wendet, die von demselben einst initiiert ausging. Was anhand ebendieser Ausführungen deutlich wird, ist die Konstruktion von unterschiedlichen Kontrasten, die sowohl auf räumlichen als auch auf sozialen Gegebenheiten beruhen, die sich wiederum reflexiv aufeinander beziehen. Es wird zudem hervorgehoben, dass eine zunächst nur auf den Raum bezogene Fixierung auf ein « Innen-Befindliches » und ein « Außerhalb-Existierendes » nicht länger haltbar ist, denn eine geografische Ausgrenzung impliziert und modifiziert gleichzeitig die Formen sozialer Stigmatisierung. Die Banlieue befindet sich am Rande der Stadt, demzufolge auch in einem sozialen, gesellschaftlichen « Off ». Mit dieser zunächst etwas experimentell anmutenden Terminologie stellt sich eine Verbindung zum Film her, dessen Dichotomie von On und Off der Kadrierung, so meine These, wie ein Grundriss auf die städtische Topografie eines Innen und eines Außen gelegt werden könnte.

ZWISCHENRÄUME UND HETEROTOPIEN ALS NAHTSTELLEN ZWISCHEN FILM-RAUM UND STADTRAUM : EINE BETRACHTUNG ANHAND DES FILMS *LA HAINE*

In Verbindung mit dem Film soll sich der Fokus nun auf die Frage richten, wie sich der Raum im Filmbild und das in ihm Sichtbare als Heterotopie und Gegenraum in Foucaults Sinne oder aber auch als Zwischenraum, als ein Raum des De-plazierens im Sinne Homi K. Bhabhas wahrnehmen lässt und wie auf diese Weise eine nicht nur interpretative Verbindung zur städtischen Topografie hergestellt werden kann. Ausgehend von Foucaults Raumanalyse entspräche das Filmbild, wie auch der Spiegel, zugleich einer Utopie und einer Heterotopie, einer Utopie deshalb, weil das Filmbild, um mit Foucaults Worten zu sprechen, « ein Ort ohne Ort » ist [32]. Dem kommt die Leinwand als dem Ort der Schatten gleich. Foucault meint zwar in erster Linie tatsächlich den Spiegel, jedoch kann dieses Spiegel-Bild durchaus auf den Film und die Leinwand übertragen werden, auf deren Oberfläche sich Räume konstituieren,

die dort niemals existieren können, aber ein entsprechendes physisch-materielles Äquivalent besitzen. Der Zuschauer betrachtet und identifiziert Figuren in einem Raum, der nicht real ist, aber ein getreues Abbild eines tatsächlich existierenden Raumes darstellt. Dieser Aspekt korrespondiert mit der These, dass das Filmbild auf der Leinwand, dem « Bildfeld aller Bildfelder » [33], etwas Zweidimensionales ist, das etwas Dreidimensionales auf sich beherbergt, eben als etwas "dazwischen" existiert und « [...] allem, was sonst nichts gemein hat, ein gemeinsames Maß vorgibt [...] » [34]. Sowohl der Film als auch die Leinwand fungieren, wie auch der Spiegel, als Heterotopien, besitzen darüber hinaus jedoch die Eigenschaft, aufgrund ihrer Beschaffenheit genau wie eine physisch-materielle und lokalisierbare Heterotopie, viele Räume auf sich zu beherbergen. So füllt eine Hand oder die Spritze, die Hubert in *La Haine* mit dem Fuß durch den Sand schiebt das Bildfeld ebenso aus wie sämtliche Häuserblocks der Banlieue. Dazu tragen Cadrage und Leinwand ebenso bei wie der Film an sich, dessen Bilder die Figuren und Objekte ausschließlich als Schattenspiele auf der Leinwand leibhaftig erscheinen lassen.

Dass der Film im Kino als flüchtiger Schatten wahrgenommen wird, der über die Leinwand huscht und den Zuschauern die Darsteller und Ereignisse leibhaftig erscheinen lässt, ist eine Form der Imaginationen, die vom Phantasma Film an sich ausgehen. Edgar Morin betont das Vorhandensein einer Art Grundbereitschaft des Illusionären, die dem Film, ausgehend von einer Utopie, die Realität getreu abbilden zu wollen, entspringt [35]. Ein weiteres Phantasma, das im Film schlummert liegt der Fotografie zugrunde und dessen Potential gegenwärtig erscheinen zu lassen was abwesend ist. Dem Film wohnt das « Double » [36] der Fotografie inne. Im Unterschied aber zur Fotografie, die nach Morin noch eine stoffliche Basis hat, ist der Film entmaterialisiert. Für Morin besteht das « [...] Charakteristische des Kinos nicht im Imaginären, das das Kino eventuell darstellen kann, sondern darin, dass es von Anfang an imaginäre ist [...] » [37]. Das Filmbild an sich, ein flüchtiger Schatten also, und das was es zeigt aufgrund dessen Abwesenheit als Imagination zu betrachten, hebt nur eine erste Ebene hervor, beschreibt jedoch noch nicht die Imaginationen, die auf den Figuren und Objekten basieren, die ein Film tatsächlich zeigt und demzufolge auch nicht zeigt. Dabei wird allerdings nicht von der Fiktion der erzählten Geschichte ausgegangen, sondern lediglich danach gefragt, wodurch sich das imaginäre Potential, das dem Film grundlegend immanent zu sein scheint, bestimmen lässt. Zum einen kann die Konstitution der Filmbilder als Heterotopie zur Beantwortung der Frage herangezogen werden, zum anderen aber auch die Dialektik von An- und Abwesenheit der Kadrierung. In letzterem Fall kommt es sowohl darauf an, was gezeigt wird als auch wie es gezeigt wird und wie das, was der Betrachter sieht auf das hinweist, was er nicht sieht. Des Weiteren stellt sich die Frage wie das, was der Zuschauer nicht sieht, imaginiert wird durch das, was er sehen kann. Was sich an diesem Punkt wieder findet, ist die Thematik der An- und Abwesenheit der städtischen Topografie und der Imagination dessen, was als abwesend gedacht und demzufolge unsichtbar für das Auge der integrierten Gesellschaft wie auch des Zuschauers im Kinosaal ist. Was abwesend ist, so könnte man verkürzt sagen, liegt außerhalb des Zentrums und außerhalb der Kadrierung des Filmbildes. Der Bogen, der in diesem Zusammenhang über den Begriff der Film-Imagination geschlagen wurde, scheint sich zunächst stark zu dehnen, führt uns jedoch im Folgenden zurück auf die Spur des Raumes – des Stadtraums sowie des Film-Raums, denn Kadrierung und städtische Topografie korrespondieren viel stärker miteinander, als es zunächst den Anschein haben mag. Weder das Bildfeld noch die Banlieue lassen sich von einem Off oder dem Zentrum trennen. Sie sind stets ein Teil eines Ensembles, das wiederum an ein noch umfassenderes Ensemble gebunden ist [38]. Man könnte nun vermuten, dass die Banlieue an die gesamte Stadt und diese wiederum an die Gesellschaft und ganz Frankreich gebunden, das Bildfeld an ein Off sowie an das nächst folgende Bild, was sich wiederum an ein Off bindet und so weiter. Deleuze spricht in diesem Zusammenhang von einem « Faden »,

der je nach Stärke die Ensembles zusammenhält, das Off entweder im Umfeld, quasi nebenan existieren lässt oder es aber in den Mantel einer « [...] beunruhigenden Präsenz... einem radikalen Anderswo außerhalb des homogenen Raumes und der homogenen Zeit [...] » [39] hüllt. Ähnlich verhält es sich mit der Stadtopografie. Wenn wir von der zu Beginn gesetzten These ausgehen, die Banlieue stelle ein gesellschaftliches « Off » dar, stellt sich die Frage, welche Beschaffenheit der « Faden » besitzt, der die Banlieue an das große Ensemble der Stadt und damit auch ans Zentrum bindet. Zu vermuten ist, dass die Bindung keine feste und konstante darstellen kann und sich die Banlieue infolgedessen eher als das « radikale Anderswo » verorten muss.

Die Lokalisierung imaginärer Räume innerhalb der Banlieue geht einher mit einer fiktiven Umfunktionierung derselben und einer damit verbundenen Umwandlung eines vordefinierten Raumes in utopische Orte beziehungsweise Zwischen – und Gegenräume – um deren tatsächliche Lokalisierbarkeit und Materialität nicht außer Acht zu lassen. Die Analyse verfolgt die Fragestellung, wie nun das Filmbild einen solchen Prozess ästhetisieren kann. Es ist in der Lage, diesen fluiden Transformationsprozess des Raumes sichtbar zu machen. Das Filmbild entmaterialisiert den Raum und bringt ihn somit der Utopie und dem utopischen Ort, der nur in der Imagination existieren kann, ein Stück näher. Das Bild entlarvt den Raum als Illusion und kratzt damit den oberen, mit imaginierten Zuschreibungen bedeckten Belag von der Banlieue ab. Was bleibt ist eine pure Raumillusion des Filmbildes. Diese transformative Beschaffenheit des Raumes Banlieue ästhetisiert Kassovitz in *La Haine*, indem die Kamera die architektonischen Gegebenheiten der Räume aufspürt und ihre materiellen sowie sozialen Zuschreibungen offen legt, zugleich aber negiert und mit neuen Eigenschaften versetzt. Es stellt sich nun die Frage, wie sich nun aber realräumliche Gegebenheiten, die auch als solche gesehen werden sollen, als Räume oder Orte mit ihren jeweiligen Zuschreibungen sozialräumlicher Eigenschaften in das Filmbild einfügen können ohne den Stempel purer Fiktion an sich zu tragen. Einen Ausweg aus dieser Misere bietet nun – dies wird bereits oben deutlich - der Rückgriff auf Foucaults Heterotopologie. Der Film ist, wie die Heterotopien selbst auch, in der Lage, die Materialitäten des Banlieue-Raums offen zu legen und sie mit neuen, zuvor imaginierten Eigenschaften zu besetzen.

Die Verortung « imaginärer Topographien » [40] erfolgt in *La Haine* jeweils in unterschiedlichen Stadträumen. Kassovitz lässt im ersten Abschnitt des Films zwei gegenläufige Raumkonzepte der Banlieue aufeinanderprallen. Auf der einen Seite steht ein architektonisch perfektioniertes, staatlich kontrolliertes Wohnkonzept, welches durch eine unterkühlte und funktionale Architektur viele Menschen auf kleinstem, platzsparendem Raum beherbergt. Auf der anderen Seite aber wird der leblos und anonym erscheinende Beherbergungskomplex von den jugendlichen Bewohnern seiner zweckmäßigen Hülle entledigt und imaginär umgeformt. « La Haine » inszeniert den Wohnraum Banlieue, überwindet dabei architektonisch-physikalische Grenzen und imaginiert ein vollkommen neues Konzept der Raumeignung. Das Leben der Jugendlichen spielt sich dabei grundsätzlich in Außenräumen der Siedlung ab. Innenräume sind mit Generationskonflikten, familiären Traditionsverpflichtungen und beengter Atmosphäre beladen. Die Außenräume aber, und damit sind alle Räumlichkeiten und Topografien gemeint, die sich außerhalb der privaten Wohnungen befinden, bieten durch ihren anonymen Charakter die Möglichkeit der individuellen und bedürfnisspezifischen Umwandlung.

Mit der « Dachszene » kommt das Konzept imaginärer Raumzuschreibung fühlbar zum Ausdruck. Die Jugendlichen beenden ihren durch Langeweile motivierten Streifzug durch die Banlieue für eine Weile und begeben sich auf das Dach eines Wohnblocks, auf dem Freunde eine Grillparty veranstalten. Das Dach ist ein Ort, dem lediglich architektonische

Funktionalitäten zugesprochen werden können. Es begrenzt das Haus nach oben und bildet den äußeren Abschluss der Wohnetagen. Auf dem Dach aber konstituiert sich durch die Intentionen der Jugendlichen ein Raum, der alle physisch definierten Grenzen überwindet und das Hausdach für eine individuelle Nutzung öffnet. Dabei katapultiert die Kamera den Zuschauer virtuell in den Handlungsraum hinein, durch den sie ihre Bahnen zieht. Sie erschafft nicht nur ein Abbild des Raumes, sie durchlebt seine physischen Eigenschaften aus der Bewegung heraus, mit der sie die architektonische Beschaffenheit für den Zuschauer zugänglich macht, denn nur vermittels der Erschließung ihrer sozialräumlichen und architektonischen Formungen, kann die Banlieue als ein soziales Phänomen im Film wahrnehmbar gemacht werden. Das Filmbild visualisiert in dieser Szene die Trialektik des Raumes nach Soja. Zum einen nimmt die Kamera die materielle Beschaffenheit des Hausdaches wahr, zum anderen transformiert sie das Denken des Raumes kraft der unterschiedlichen Formen der Raumbesetzung und –umfunktionierung. Hinzu kommt außerdem die Kategorie der Zeit als Vollendung der Trialektik, die sich in den Raum hinein schiebt, dauert und damit – auch im Rückgriff auf Deleuze - dessen Beschaffenheit ändert. Kassovitz verwandelt die Architektur des Daches in eine Handlungsfläche und das Dach selber zu einer « Bühne », auf der alle räumlichen Gegebenheiten mit Bewegung und Leben umwoben werden. Das Dach stellt aber auch eine Heterotopie dar, eine tatsächlich verwirklichte Utopie, nämlich die Utopie der Jugendlichen, einen Raum zu (er)finden, den sie gemäß ihren Vorstellungen (be)nutzen und nach Belieben umformen können. Was in dieser Sequenz deutlich zum Ausdruck kommt, ist die Veränderung, die mit der Bewegung einhergeht. Die Kamera agiert unabhängig von den Figuren im Raum. Sie folgt zwar ihren Bewegungen, fügt sich aber auch in das Ensemble der Objekte ein. Die Heizungsrohre, die über das Dach hinweg führen, scheinen die Bewegungsrichtung und Bewegungsart der Kamera in der Architektur fortzusetzen. Die Kamera schlängelt sich durch die Grüppchen der Jugendlichen und macht an jenen Punkten halt, an denen die Rohre als Sitzmöglichkeiten dienen. Raum, Architektur und die, ihrer eigentlichen Bestimmung vollkommen widersprechende Nutzung, verschmelzen in einer ästhetischen Symbiose auf der visuellen Ebene. Aber erst die Bewegungen der Kamera und die Adaption der physisch materiellen Beschaffenheit des Hausdaches, bringen diese symbiotische Choreographie zum Vorschein. Der Begriff der Symbiose bringt an dieser Stelle einen Konflikt zum Ausdruck. Obwohl sich die Kamera nicht vollkommen von den Objekten emanzipieren kann, nimmt sie innerhalb der Szenerie einen recht eigenständigen Charakter an, indem sie den Raum (be)nutzt. Denselben Versuch unternehmen auch die Jugendlichen der Banlieue. Sie emanzipieren sich von dem sie umgebenden Raum indem sie seine physisch-materiellen Konsistenzen durchdringen und überwinden. Der Dach-Raum wird auf diese Weise als ein Raum des « Darüber-Hinaus » wahrnehmbar, ein Zwischenraum der Artikulation von Differenz, der sich - seiner Bezeichnung beugend - zudem in einem physisch-materiellen Darüber-Hinaus, dem Dach, als Ergebnis eines fortdauernden Prozesses des « De-plazierens » lokalisieren lässt.

Die Komposition bewegungsloser Objekte auf dem Dach wird zusätzlich in eine Zeitspur versetzt, in der sie eine neue Existenzform erhält, eine Dauer und damit eine Veränderung in der Zeit. Das Dach als unbeweglicher, feststehender Ort wird in Rückgriff auf Deleuze vergänglich, indem die Bewegung diesen durchläuft [41], aber damit auch zum Raum im Sinne Sojas, den die Jugendlichen durchleben und ändern. Dies geschieht aber nicht nur durch das « Geflecht beweglicher Elemente » [42] in einer Zeitspur, die sich kontinuierlich über das Dach fortsetzen, sondern auch durch die Bewegung innerhalb vorgegebener Raumbegrenzungen, die sich wie eine Art Gehäuse um die Szenerie wickeln. Der Blick über diese Grenzen hinweg ist kaum möglich. Der Raum lässt sich nicht konkret verorten und innerhalb der Banlieue lokalisieren. Als « beherbergender Sozialraum », in Anlehnung an Bourdieu und Wacquant, bleibt die Banlieue hingegen im Off, während die Kamera versucht,

alles auf dem Dach Befindliche durch eine ständige, sich « umschauende » und den Raum « abtastende » Bewegung sichtbar zu machen. Um mit Deleuzes Worten zu sprechen öffnet die Bewegung das geschlossene System Dach für die Objekte, indem es diese auf die Dauer bezieht. « Durch die Bewegung teilt sich das Ganze in die Objekte, vereinigen sich die Objekte im Ganzen, und genau zwischen beiden verändert sich "alles" , das heißt das Ganze » [43]. Der Dach-Raum öffnet sich, trotz seiner materiellen Begrenzung durch die Bewegung, die den Raum in der Zeit verändert. Das Off hingegen bleibt unerkundet und verschwommen. Die Banlieue wird zu einem imaginären Anderen degradiert. Zugleich jedoch hebt dieses Andere das Hier und Jetzt hervor, den heterotopen Ort, der durch die Kamera vom Raum ausgeschnitten wird und infolgedessen einen Gegenort vorstellt. Das Dach würde sich somit nach Foucault als ein « [...] realer Ort jenseits aller Orte [...] » [44] konstituieren.

Nur einmal erfolgt der Blick der Kamera konkret über die Grenzen hinweg, zieht aber damit zugleich das drohende Unheil an. Der Bürgermeister in Begleitung der Polizei taucht aus diesem verschwommenen Nichts auf und verweist die Jugendlichen in eben dieses undefinierbare Off zurück. Einer Szene voller Bewegung folgt in den nächsten Sequenzen eine fast erdrückende Starre. Die Jugendlichen müssen die Höhe des Daches verlassen und landen auf dem Boden eines wenig belebten Spielplatzes inmitten eines Wohnhauskomplexes. Jegliche Bewegungsfähigkeit scheint ihnen auf dem Weg nach unten verloren gegangen zu sein. Aus einem « durchlebten » Raum ist ein starres Ensemble architektonischer Elemente geworden, in die sich die Figuren einreihen. Die Kamera zeigt nicht nur die Leblosigkeit, die dem Ort anhaftet, indem sie die sitzenden Jugendlichen abbildet, sie adaptiert zugleich ihren Habitus des Müßiggangs, indem sie selbst erstarrt und nur noch einen kaum wahrzunehmenden Zoom zulässt, ihren Bewegungsradius, den sie auf dem Dach noch maximal ausschöpfte, auf ein Minimum reduziert.

Die Kadrierung ordnet währenddessen alle im Bild befindlichen Elemente nach einem stringenten geometrischen Prinzip bestehend aus Bildparallelen und Diagonalen. Alles Wesentliche ordnet sich im Bild und zwingt den Blick des Zuschauers dazu nicht abzuschweifen, sich nicht anderweitig umzuschauen. Die Beziehung zwischen Bildfeld, dem sichtbaren Ensemble, und dem Off als dem nicht sichtbaren Ensemble, wird durch einen sehr feinen « Faden » bestimmt, der das Bildfeld scheinbar von seinem Off zu trennen versucht. Obgleich der Blick des Zuschauers nicht gewillt ist, sich jenseits der Bildgrenzen umzuschauen, so besteht doch eine virtuelle Beziehung zu diesem Anderswo, denn die Zeit vermag es, das Bild aus seiner sturen Verslossenheit zu entheben und es mit weiteren Dimensionen zu verhüllen [45]. Die Jugendlichen befanden sich auf dem Dach in einem fortlaufenden Prozess des Ver- und Aushandelns innerhalb eines von ihnen geschaffenen Raums der Artikulation von Hybridität, wurden jedoch re-plaziert auf einen rein denotativen Ort, womit das Scheitern dieses Aushandlungsversuchs markiert werden kann.

Was anhand aller Sequenzen deutlich zum Vorschein kommt ist eine Demaskierung von Einbildungen, von emotionalen Aufladungen, die sich sowohl auf den Raum und dessen Vorstellung als auch auf das Verhalten der Protagonisten zu übertragen scheinen. Sowohl die Banlieue als auch ihre gesamte Erscheinungsform ist übersät von Stigmata, deren sie sich reflexiv bedient. Den Häusern und Wohnarealen haften sie an, als wären sie bereits in den Grundfesten ihrer Architektur eingemauert worden. Das Filmbild jedoch schneidet den Raum des städtischen Off aus, markiert Zwischenräume und deckt tatsächlich verwirklichte Utopien zwischen all den starren Platzierungen auf.

Demzufolge bewegen sich Vinz, Saïd und Hubert ständig in einem Zwischenraum, in dem sie eingeschlossen ausgeschlossen sind und den es immer wieder neu zu verteidigen und zu

erobert gilt. Denn die Außenräume der Banlieue konstituieren sich, wie die Banlieue selber, als Heterotopien und Zwischenräume, die von einem permanenten sozialräumlichen Wandel durchdrungen, dieserhalb einem beständigen Definitionskampf unterworfen sind. Die gezeigten Heterotopien haben zum einen den Realraum als eine mit stereotypischen Aufladungen belastete Imagination entlarvt, der die Polizei als personifizierte Staatsmacht und Kontrollinstanz auf den Plan ruft und die Bewohner in eine fortwährende Verteidigungshaltung verfrachtet. Die Banlieue entpuppt sich als Arena, als ein Kampfplatz, auf dem ein ständiger Interessenkonflikt ausgetragen wird zwischen eingeschlossen- ausgeschlossenen Subjekten, denen sowohl ein Platz in der Gesellschaft, als auch ein Platz im Großraum Paris fehlt und der Polizei, die versucht, ordnende und kontrollierende Interessen durchzusetzen. Dabei ist die Banlieue selber ein Zwischenraum, weil sich in ihm nicht nur ein Platz der Artikulation finden lässt, sondern weil die Jugendlichen diesen Raum tatsächlich durchleben, damit auch ändern und somit fortwährend neue Heterotopien und Gegenorte erschaffen, von einer festgesetzten Norm, dem Ich abweichen, Differenzen und Hybriditäten etablieren. Der Film – und das zeigte sich deutlich anhand der beschriebenen Sequenzen – ist in der Lage, die ausgestanzten Gegenorte aufzuspüren, das Ausgeschnitten-Sein zu visualisieren. Ein Ausgeschnitten-Sein auch im Sinne einer Dialektik von An- und Abwesenheit, auf der sich die Imagination einer Banlieue stützt. Die Banlieue liegt im Off, auch wenn dieses Off in einem Filmbild sichtbar ist. Mit diesem Off ist ein Raum des sich Außerhalb-Befindenden gemeint, mit dem sich die Protagonisten auch in der Pariser Innenstadt konfrontiert sehen, denn im städtischen Zentrum ist die Banlieue weder räumlich noch gesellschaftlich apperzipierbar. Sie liegt in einem Off, dem Anderswo und wird imaginiert. Die Protagonisten fungieren im Stadtzentrum ähnlich wie Objekte und Figuren im Filmbild als Indizes für die im Off befindliche Banlieue mit all ihren Stigmatisierungen, die reflexiv auf sie übertragen werden. Nur das Filmbild, selbst als etwas räumlich Dazwischen-Befindliches [46] ist in der Lage, derartige Zwischenräume und Heterotopien als solche zu entlarven. Es visualisiert Eigenschaften der Banlieue, die sich sonst in einer gesellschaftlichen Dunkelkammer befinden, folglich ein « radikales Anderswo » lokalisieren, von dem aus es allem Anschein nach keinen verbindenden Faden zu geben scheint. Das Filmbild materialisiert und entmaterialisiert die physischen Elemente der Banlieue und bindet sie ein in den alltäglichen Habitus ihrer Bewohner. Im Filmbild ist die Banlieue genauso wie in der gesellschaftlichen Realität anwesend abwesend, sichtbar und imaginär zugleich, denn was vom Realraum Banlieue in der sozialen Realität gesehen wird, gründet sich formal auf denselben Imaginationen, welche die Kadrierung des Filmbildes evozieren. Der anwesende Raum im Filmbild ruft zugleich eine sichtbare Abwesenheit eines imaginären anderen Raumes außerhalb des Filmbildes hervor, während eine Anwesenheit in der Banlieue als städtischem Realraum die Abwesenheit einer gesellschaftlichen Zugehörigkeit im Zentrum bedeutet. Das Zentrum wiederum kann sich auch nur als eine solches konstituieren durch ein abwesendes Anderes. Was dabei erzeugt wird sind Heterotopien, imaginäre Zwischenräume gleichsam im Film wie im realen städtischen Raum.

[1] Karl Sierek, « Filmwissenschaft », in Günzel Stephan (Hrsg.), *Raumwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2009, p.125.

[2] Für den Begriff « Banlieue » wird auch der Begriff « Cité » verwendet. Beide Begriffe um- und beschreiben aber dasselbe Phänomen des sozialräumlichen Ausschlusses. Die Verwendung des Begriffs « Vorstadt » wäre für diesen Kontext nicht dienlich, da er andere Assoziationen impliziert. Weiterhin ist der Begriff des « Ghettos » in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht angebracht. Er impliziert zwar einen sozialräumlichen Ausschluss, greift jedoch nicht auf die Zustände der europäischen Großstädte, sondern fokussiert die

Ghettoisierung in den USA (Loïc Wacquant, « Was ist ein Ghetto? Konstruktion eines soziologischen Konzepts », *Prokla*, 34, 2004, p.133ff).

[3] Mathieu Kassovitz, *La Haine*, 1995, OF, 93min.

[4] Heterotopie, Zwischenraum und Imagination sollen nicht gleichbedeutend, sondern in ihrer jeweiligen Spezifik betrachtet werden.

[5] Der Begriff der Trialektik bezieht sich auf Edward Sojas Raumbetrachtungen im Zuge des spatial turn. Auch wenn ihm die Verwendung desselben, wie er selbst erwähnt, recht unangenehm ist, so vermag er doch das komplexe Verständnis des Raumparadigmas zu umschließen (Edward W. Soja, « Vom Zeitgeist zum Raumgeist. New Twists on the Spatial Turn », in Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hg.), *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2008, p.255) .

[6] Zur Bestimmung des Begriffes der Kadrierung kann auf eine Definition Deleuzes zurückgegriffen werden. Darin bestimmt er : « Kadrierung sei die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfasst, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten » (Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 1989, p.27). Synonym werden auch die Begriffe Bildfeld und Cadrage verwendet. Entscheidend ist hierbei die Funktion des Rahmens, denn erst durch diesen, lässt sich ein « [...] Ensemble, das aus einer Vielzahl von Teilen, das heißt Elementen besteht [...] », erkennen.

[7] Edward W. Soja, « Vom Zeitgeist zum Raumgeist... », *art. cit.* , p.250.

[8] *Ibid.* , p.251.

[9] *Ibid.* , p.255.

[10] *Ibid.* , p.244.

[11] *Ibid.* , p.255.

[12] Michel Foucault, *Heterotopien. Der utopische Körper*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p.9.

[13] Zur Subjektivierung bei Foucault siehe (Michel Foucault, « Subjekt und Macht », in Michel Foucault, *Schriften in vier Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Band IV, 2005, pp.269-294).

[14] Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen, Stauffenberg Verlag, 2007, p.10.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] *Ibid.* , p.2.

- [18] Johannes Agnoli, « Von der kritischen Politologie zur Kritik der Politik », in Johannes Agnoli, *Die Transformation der Demokratie und verwandte Schriften*, Hamburg, Konkret Literatur Verlag, 2004, p.193ff.
- [19] Martina Löw, Silke Steets, Sergej Stoetzer (Hrsg.), *Einführung in die Stadt- und Raumsoziologie*, Opladen & Farmington Hills, Verlag Barbara Budrich, 2007, p.71.
- [20] Dieser Prozess geht mit der Angst des Verlustes der nationalstaatlichen Souveränität einher. Stichworte lauten hier « global cities » und « transnational communities » mit denen sich eine neue Raumordnung entwickelt, der aber gleichzeitig das « Wiedererstarken territorial fixierter Räume » entgegensteht, das als Gegenteil zur Globalisierung betrachtet werden kann. Die « Festung Europa » ist dafür ein Beispiel, die Europa von den umgrenzenden Staaten abtrennen und Zuwanderungen regulieren soll, wodurch die Vorstellung des Raumes als Container eine Renaissance erfahren würde (*ibid.*, p.74).
- [21] Hartmut Häußermann, Martin Kronauer, Walter Siebel (Hrsg.), *An den Rändern der Städte. Armut und Ausgrenzung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p.7.
- [22] Pierre Bourdieu, *Das Elend der Welt*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2005, p.848.
- [23] Loïc Wacquant, « Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel : Rassentrennung, Klassenungleichheit und der Staat in der französischen städtischen Peripherie und im amerikanischen Ghetto », in Hartmut Häußermann et alii. (Hrsg.), *An den Rändern der Städte, op. cit.* , p.148.
- [24] Robert Castel, *Negative Diskriminierung. Jugendrevolten in den Pariser Banlieues*, Hamburg, Hamburger Edition, 2009, p.21.
- [25] Loïc Wacquant, « Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel... », *art. cit.* , p.153.
- [26] Didier Lapeyronnie, « Die Ordnung des Formlosen. Die soziale und politische Konstruktion von Rassismus in der französischen Gesellschaft », in Heinz Bude, Andreas Willisch, *Exklusion. Die Debatte über die Überflüssigen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2008, p.163.
- [27] Loïc Wacquant, « Territoriale Stigmatisierung im Zeitalter fortgeschrittener Marginalität », *Das Argument, Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaft*, 271, 2007, p.299.
- [28] Loïc Wacquant, « Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel... », *art. cit.* , p.155.
- [29] Didier Lapeyronnie, « Die Ordnung des Formlosen... », *art. cit.*, p.167.
- [30] Zu den « Praktiken interner sozialer Differenzierung » äußert sich auch Wacquant in seinem Aufsatz « Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel ». Darin betont er, dass derartige Distinktionskämpfe « [...] das Vertrauen der Bewohner untereinander verringern und lokale Solidarität untergraben [...] » (Loïc Wacquant, « Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel... », *art. cit.*, p.148ff).
- [31] Didier Lapeyronnie, « Die Ordnung des Formlosen... », *art. cit.* , p.166.

[32] Michel Foucault, « Von anderen Räumen (1967) », in Jörg Dünne, Stephan Günzel (Hrsg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2006, p.320.

[33] Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, op. cit., p.30.

[34] *Ibid.*

[35] Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1956, p.13.

[36] *Ibid.*, p.23.

[37] *Ibid.* , p.45.

[38] Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, op. cit., p.33.

[39] *Ibid.*, p.34.

[40] Klaus Müller-Richter, Ramona Uritescu-Lombard, *Imaginäre Topografien. Migration und Verortung*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2007, p.143.

[41] Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, op. cit. , p.13.

[42] *Ibid.* , p.345.

[43] *Ibid.* , p.27.

[44] Michel Foucault, *Heterotopien. Der utopische Körper*, op. cit., p.11.

[45] *Ibid.*, p.35.

[46] Heath Stephen, *Question of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p.385.