

Birgit Schapow

Christiane F. und Stefan K.

Stadt und Jugend im geteilten Berlin der frühen 80er Jahre

Der Mensch wird so, wie die Stadt ihn macht [...].¹

Ein Name steht Ende der 70er Jahre wie kaum ein anderer im Zentrum der westdeutschen Öffentlichkeit: Christiane F. Die von den Stern-Journalisten Kai Hermann und Horst Rieck nach Tonbandprotokollen aufgeschriebene Geschichte der minderjährigen Drogenabhängigen schockiert und fasziniert eine Millionenleserschaft. Das 1978 veröffentlichte Buch *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* wird in kürzester Zeit zum Bestseller und Christiane F. zur Ikone einer verlorenen Generation. Die Verfilmung des Stoffes lässt nicht lange auf sich warten und verfügt 1981 mit 3,5 Millionen DM über das bis dato größte Produktionsbudget für einen deutschen Gegenwartsfilm.² Christiane wird im Buch als schüchternes Mädchen aus der norddeutschen Provinz beschrieben, dessen Leben sich schlagartig mit dem Umzug ihrer Familie nach West-Berlin ändert. Der geplante Neuanfang scheitert, und so landet Familie F. schließlich in der 2 1/2-Zimmer-Wohnung im elften Stock eines Hochhauses der neu errichteten Gropiusstadt.³ Das Buch beschreibt die Ankunft in der ungewohnten Umwelt als starken Kontrast zur behüteten Umgebung der Kindheit – Gropiusstadt gerinnt zum Alptraum für die tier- und naturliebende sechsjährige Christiane. Die genaue Beschreibung der Zustände aus Sicht der Kinder gleicht einem Plädoyer gegen Trabantenstädte. Die für circa 50.000 Einwohner geplante Siedlung am Rande West-Berlins steht beispielhaft für die Stadt- und Wohnungsbaupolitik der 60er Jahre.⁴ Im Osten wie im Westen Deutschlands arbeitet man nach Kriegsende und dem Enttrümmerungsprozess gleichermaßen an der Lösung des Wohnungsproblems und versucht zugleich mit einer modernen und funktionalen Stadtplanung den neuen veränderten Lebensbedingungen gerecht zu werden. Unter der Maxime der Stadterweiterung werden in den 60er Jahren neue, meist zentrumsferne Flächen für große Neubauwohnprojekte erschlossen.

Dafür exemplarisch sind die Gropiusstadt im Süden und das Märkische Viertel im Norden Berlins. In Ost-Berlin und der DDR beginnt die Phase der industriell gefertigten Großsiedlungen auf der "Grünen Wiese" ab Mitte der 60er Jahre.⁵ Doch bereits wenig später gerät die aufgelockerte, funktionale und autogerechte Stadt in Westeuropa und Amerika in die Kritik der Öffentlichkeit. Die Ablehnung der Konzepte des funktionalen Städtebaus erreicht zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* in Deutschland einen Höhepunkt und artikuliert sich deutlich im Vorwort des Buches. Der damalige Direktor der Psychosomatischen Universitätsklinik in Gießen, Prof. Dr. med. Dr. phil. Horst-Eberhard Richter schreibt darin: "Verhängnisvoll ist, wie es Christiane mit seltener Prägnanz beschreibt, eine Stadtplanung, die den Kommunikationszerfall unter den Menschen geradezu systematisch programmiert. Die Betonwüsten vieler moderner 'Sanierungsgebiete' stapeln Menschen in einer ganz und gar künstlichen, kalten, maschinenhaften Umwelt, die alle Konflikte, welche die meisten Familien ohnehin hierher mitschleppen, katastrophal verschärft. Gropiusstadt ist nur ein Beispiel für zahlreiche lediglich nach technisch funktionalen Prinzipien, aber an den emotionalen menschlichen Bedürfnissen vorbeigeplanten Neubausiedlungen, die als Brutstätten für psychische Krankheiten und Verwahrlosung wirken und nicht zufällig zu Brennpunkten von kindlichem Drogenelend und Alkoholismus geworden sind."⁶ So wird die Berliner Gropiusstadt nicht zuletzt durch das Buch zum Symbol für menschenunwürdiges Leben und kann sich trotz reger Bemühungen der Bewohner und anderer Akteure bis heute nicht von ihrem schlechten Ruf befreien.⁷

Ähnlich negativ stellt sich der seit 1977 entstehende Stadtteil Marzahn im Nordosten Berlins in Herrmann Zschoches DEFA-Spielfilm *Insel der Schwäne* von 1983 dar. Benno Pludras 1980 erschienener gleichnamiger Jugendroman diente den Filmemachern als lite-

rarische Vorlage. Der Antiheld in Pludras Geschichte ist der fiktive zwölfjährige Stefan Kolbe. Aus der brandenburgischen Provinz-Idylle des Oderbruchs zieht er unfreiwillig mit den Eltern und seiner kleinen Schwester in ein gerade fertiggestelltes Hochhaus auf der Berliner Fischerinsel. Auch er erlebt den Umzug als Einschnitt und Anlass, seine bisherigen Wertvorstellungen zu überprüfen. Sehr genau und unaufgeregt beschreibt der Autor die Vorgänge in Stefans neuer Umgebung und deren Wirkung auf ihn. Aus der Sicht des Jungen erzählt der Roman über das Erwachsenwerden, das Zurücklassen des Alten und das Ankommen im Neuen. In der Drehbuchadaption Ulrich Plenzdorfs wird die Figurenkonstellation antagonistisch in die Welt der Erwachsenen und die der Kinder und Jugendlichen aufgeteilt. Vermittlungsinstanzen sind im Gegensatz zur literarischen Vorlage nicht vorhanden und der Konflikt konzentriert sich auf den Kampf um Macht in der neuen Umgebung. Der Ort des Geschehens ist nicht mehr im Berliner Zentrum innerhalb einer historisch gewachsenen Stadtstruktur angesiedelt, sondern wird im Film in den im Bau befindlichen Außenbezirk Marzahn verlegt. Die Kontroverse mit einem älteren Schüler namens Windjacke spitzt sich im Drehbuch zum zentralen Konflikt zu. Stefan Kolbe ist im Film bereits vierzehn Jahre und damit genauso alt wie die Protagonistin in Ulrich Edels *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*. Obwohl die Drehzeit der Filme kaum ein Jahr auseinanderliegt,⁸ kommt die Ende 1981 begonnene Verfilmung von *Insel der Schwäne* nach heftigen internen Debatten erst im Frühjahr 1983 in die Kinos der DDR.⁹ Die Filmadaption des Bestsellers *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* feiert am 2. April 1981 ihre Premiere in den bundesdeutschen Kinos. Regisseur Ulrich Edel muss zwar presseseitig viel Kritik einstecken, aber im Medienrummel um *Christiane F.* wird der Film erwartungsgemäß zum Kassenerfolg.¹⁰

Ungeachtet der unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen stehen die Themen "Jugend" und "Berlin" in gleicher Weise im Zentrum. Beide Filme zeigen zwei Seiten der Mauerstadt Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre, die für die Protagonisten ähnlich unbehaglich anmutet und in der die Mauer als räumliche Stadtgrenze keine Rolle spielt. Trotz grundverschiedener gesellschaftlicher Bedingungen und

Möglichkeiten wird für die Teenager in Ost und West die Stadtlandschaft zur Determinante ihrer persönlichen Entwicklung. Weniger als fünfzehn Kilometer Luftlinie voneinander entfernt wohnen die Filmhelden über den Dächern der Stadt in der elften beziehungsweise vierzehnten Etage in einer Neubausiedlung am Rande Berlins. Die in unterschiedliche Richtungen zielenden Fluchtgedanken der beiden resultieren aus dem harten sozialen Miteinander in der neuen Umgebung, dem Fehlen von Natur und räumlichen Entfaltungsmöglichkeiten. Die verständnislose Erwachsenengeneration hat jegliche Vorbildfunktion verloren. Glück und Perspektiven liegen weder in Marzahn noch in Gropiusstadt vor der Haustür. All das vermitteln die Filmbilder, die größtenteils an Originalschauplätzen aufgenommen wurden.

Die Wohnorte – Großsiedlungen am Stadtrand

Der Wohnort Christianes in Ulrich Edels Spielfilm bleibt unbenannt, wird dafür umso prägnanter in den ersten drei Einstellungen durch das Voice-Over der Hauptdarstellerin charakterisiert:



(Abb. 1) Labyrinthische Erdgeschosszonen, Screenshot, *Christiane F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*

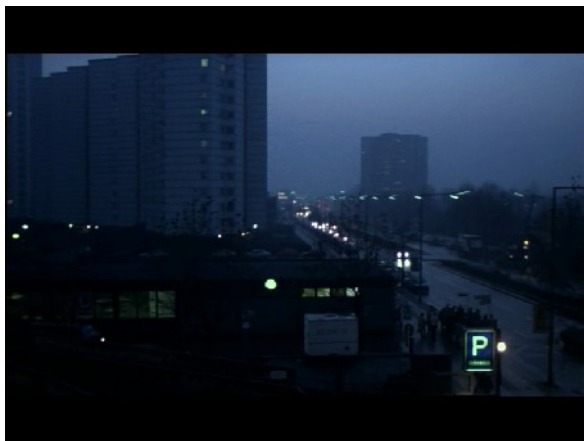
“Überall nur Pisse und Kacke - man muss nur genau hinsehn. Egal wie neu und großzügig von weitem alles aussieht mit seinen grünen Rasen und den Einkaufszentren. Aber am meisten stinkt's in den Häusern, in den Treppenhäusern. Aber was soll'n die Kinder denn machen, wenn sie draußen spielen und mal müssen? Bis der Fahrstuhl kommt und sie im elften oder zwölften Stock sind, haben sie schon in die Hose gemacht und bekommen Prügel. Dann machen sie lieber gleich

*in den Hausflur. Und hier leb ich seit ich sechs bin; zusammen mit meiner Mutter, einer Schwester und meinem Kater. Ich hab die Nase voll.*⁴¹



(Abb. 2) Hauseingang, Screenshot, Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (1981)

Die folgenden Einstellungen ergänzen den Monolog um düstere Nachtaufnahmen eines Hausdurchganges und den schwarzgefliesten Eingang des Hauses Nummer 11, aus dem die noch jugendlich unschuldig anmutende Film-Christiane F. schreitet (Abb. 1,2).



(Abb. 3) Die filmische Gropiusstadt, Screenshot, Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (1981)

Unmissverständlich lässt sie verlauten, wie sehr sie von dem hier – die Leserschaft des Buches weiß, es handelt sich um die Gropiusstadt – genug hat. Ihr Ziel: Europas modernste Diskothek – das *Sound*, das sie in der folgenden Szene nach einer nächtlichen U-Bahn-Fahrt erreicht. Diese ersten fünf Einstellungen beinhalten, was in der literarischen Vorlage gut fünfzig Seiten einnimmt: die detaillierte Beschreibung der so-

zialen Verhältnisse in der Großwohnsiedlung, die aus der Retrospektive der jugendlichen Fixerin den Grundstein für die "Drogenkarriere" legen. So erschreckend genau dem Leser die endlose Liste an Verboten inklusive ihrer Konsequenzen für die Gropiusstadt-Kinder vermittelt wird, so wenig Raum bekommt die Vorgeschichte in der Filmadaption. Der Film wirft lediglich Schlaglichter auf Christiane F.'s soziale Herkunft und gewährt dem Charakter der Gropiusstadt insgesamt zehn kurze Einstellungen und weniger als 30 Sekunden. Sieht man die gewählten Bilder, so bleibt kein Zweifel, dass auch die Filmemacher eine eindeutig negative Lesart des Wohnviertels intendierten (Abb. 3,4). Die Szenerie ist permanent dunkel beziehungsweise grau, wolkenverhangen, nass, kalt und ohne jeden Hinweis auf Menschlichkeit, Wärme oder Natur. Panoramaeinstellungen auf monumentale Betonriesen, gestaffelt in Höhe und Tiefe, unterbrochen von künstlich beleuchteten Straßen lassen das Viertel überdimensioniert, abweisend und leblos wirken. Sie kontrastieren mit der Enge der Innenräume und den zahlreichen Nah- und Großaufnahmen der Drogenrituale. Trotz der Weite, die die Kameraaufnah-



(Abb. 4) „Betonwüste“, Screenshot, Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo (1981)

men erzeugen, ist die Aussicht keineswegs die einer idyllischen Stadtlandschaft, sondern bewirkt das Gegenteil. Es entsteht der Eindruck einer verbauten Landschaft, die in ihrer Masse und den Größenverhältnissen die menschlichen Proportionen zu übertrumpfen scheint. Die entsprechende Soundkulisse suggeriert, dass Christianes Elternhaus, eine aufgeräumte 4-Zimmer-Wohnung mit zeittypisch moder-

nem Interieur, nicht nur inmitten einer nach Fäkalien riechenden Betonwüste liege, sondern zu allem Überfluss auch an einer autobahnähnlichen Hauptverkehrsstraße und Einflugschneise des Flughafens; angesichts der realen städtebaulichen Lage der Gropiusstadt eine filmische Erfindung. Einzig die Panoramaeinstellung aus niedriger Kameraperspektive an einem nebelverhangenen Morgen zeigt das Wohngebiet von einer anderen Seite. Nach vollzogenem Entzug der zwei Hauptdarsteller erzeugt sie ein Stimmungsbild, das dem hoffnungsvollen Zustand des nun cleanen Pärchens entspricht. Hier lässt sich visuell und akustisch ein nahezu ländliches Umfeld erahnen, Felder, Freiflächen und Vogelgekreische, das so gleich dem städtischen Gegenbild des Bahnhofs Zoologischer Garten weicht (Abb. 5).



(Abb. 5) Neubauviertel am Morgen, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Für Ortskundige mit Mühe als Gropiusstadt erkennbar, legen die Bilder es nicht darauf an, eine bestimmte Neubausiedlung zu markieren. Konkrete Hinweise in Form von U-Bahn- oder Straßenschildern werden vermieden und die Großsiedlung im Berliner Südosten ist letztlich für den Film bedeutungslos. Es geht nicht um den eigentlichen Platz, sondern um ein beliebiges identitätsloses Ensemble, das stellvertretend für die Architekturutopien und städtebaulichen Leitbilder der Nachkriegsmoderne steht.¹² Die wenigen kurzen Einstellungen und der unmissverständliche Eingangsmonolog müssen reichen, um dem Kinozuschauer das Bild einer unwirtlichen, menschenfeindlichen Umgebung mit sozialen Problemen zu veranschaulichen, die ebenso gut in Frankfurt, München oder Köln vor-

stellbar wäre.¹³

Mitten in dieser ewig grauen, von blendenden Neonlichtern durchzogenen Schlafstadt wohnt die Hauptfigur, deren Flucht in das Zentrum Berlins, über die Diskothek Sound in die Wohnung eines Fixerfreundes, an den Bahnhof Zoo, den Strich an der Kurfürstenstraße und schließlich in die öffentlichen Toiletten und U-Bahnsteige Berlins, alternativlos zu sein scheint.



(Abb. 6) Fixer-Altbauwohnung, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)



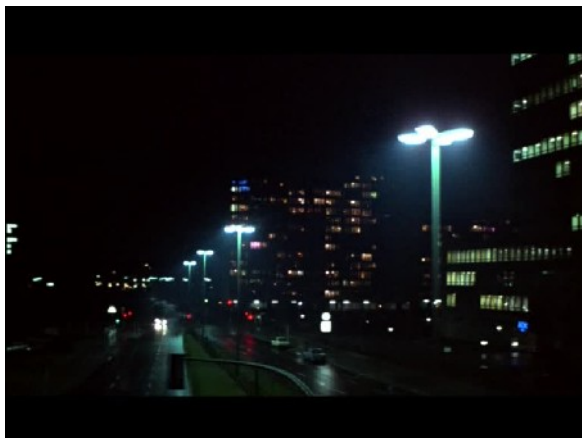
(Abb. 7) Altbau-Hausflur, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Das städtebauliche Gegenbild zur Gropiusstadt bildet das gewachsene "alte Berlin": Kreuzberg, Tiergarten und Charlottenburg. Es vermag keinen vorteilhafteren Eindruck der Großstadt zu erzeugen. Auf das im Buch thematisierte Kreuzberg nahe der Mauer, in das Christiane F. mit ihrer Mutter zieht, und das sie vernichtend als eine "miese Gegend", in der aber die Miete billiger war, beschreibt,¹⁴ verzichtet Ulrich Edel gänzlich. Der erweiterte Schauplatz des Geschehens umfasst einige

Altbauwohnungen, die ebenso wenig positiv lesbar sind; denn entweder dienen sie als zugemüllte Fixerwohnungen oder werden den Freiern als lasterhafte Orte zugeordnet (Abb. 6). Dunkel, dreckig und heruntergekommen wirken auch die Hausflure und Treppenhäuser den übelriechenden der Gropiusstadt nicht überlegen (Abb. 7). Gegenüber den Orten und Bewohnern außerhalb des Neubauviertels mutet der elfte Stock des Hochhauses in der Gropiusstadt geradezu wohlbehütet und harmonisch an.

Wahrnehmung des Stadtraums

Berlin wird größtenteils aus der Bewegungsperspektive erfahren. U-Bahnen und Autos durchqueren den sonnen- und naturarmen Stadtraum, der besonders in den Tunnel- und Brückenfahrten alptraumhafte Züge trägt. U- und S-Bahnen, Autos und Busse sind omnipräsent und den Menschen quantitativ überlegen. So wirkt die Großstadt wie ein Organismus aus Verkehrsadern im Dienste der mobilen Fortbewegung (Abb. 8, 9).



(Abb. 8) Verkehrsadern, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

ein grauer; nachts ein kalter, graugrüner oder blauer Schleier, der nur vom gleißenden Licht der Straßenlaternen und Leuchtreklamen durchbrochen wird. Der Film zeigt "ein kaltes und hässliches Stück Berlin"¹⁶, stellt 1981 der *Evangelische Filmbeobachter* fest, und *Der Spiegel* schreibt zum Erscheinen: "Edel und Pankau [Regisseur und Kameramann, Anm. B.S.] beschwören West-Berlin als kahlen nächtlichen Neon-Dschungel, durch den die U-Bahnen kriechen wie klappernde Riesenschlangen mit Innenbeleuchtung."¹⁷ Guntram Vogt begreift in seinem Standardwerk *Die Stadt im Kino* den "Schauplatz Stadt mit seiner filmisch zugerichteten Ausweglosigkeit" gar "als hermetisches Horrorszenerium"¹⁸ und bezeichnet den visuellen Stil treffend als "neonfarbene Horrorgeschichte"¹⁹. Die Dreharbeiten fanden an 82 Tagen mit einem großzügigen Budget von 3,5 Millionen DM größtenteils an Originalschauplätzen in West-Berlin statt.²⁰ Wenn auch der Bahnhof Zoo kein offizielles Drehen zuließ, da seine Verwaltung der DDR-Reichsbahn unterlag,²¹ so wirken die improvisierten Handkameraaufnahmen nicht minder überzeugend. Innerhalb des Films gibt es



(Abb. 9) Verkehrsadern, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Der Film konzentriert sich nicht auf die Ursachen und Voraussetzungen für die Drogensucht der Christiane F., sondern illustriert den sozialen und körperlichen Abstieg des kindlich unschuldigen Mädchens. Die Stadt Berlin ist dafür mehr als nur Hintergrund und Kulisse. Als Nicht-Ort¹⁵ und Sündenpflaster ohne Raum für die Entfaltung individueller Glücksansprüche inszeniert, ist sie mitschuldig am Unglück der jungen Christiane. Alle Außenaufnahmen bedeckt tagsüber

bis auf die Schlusseinstellung keine positiven räumlichen Gegenentwürfe zu dem gefliesten Großstadtdschungel. Zusammengefasst erscheint das Berlin in einem der erfolgreichsten deutschen Filme der frühen 80er Jahre²² als trister, abweisender, düsterer Ort, dessen Physiognomie sich in erster Linie aus dem Verkehrsnetz ergibt. Unterbrochen werden die Verkehrsräume durch weitere Transitorte, die in Film und literarischer Vorlage die einzigen Plätze

darstellen, an denen die jungen Menschen ihrem Hunger nach Abenteuer mehr oder weniger legal nachkommen können. Dazu zählen Bahnhöfe jeglicher Couleur ebenso wie öffentliche Toiletten und dunkle Grünanlagen, die entgegen ihrem eigentlichen Erholungszweck, Freiern und Dealern dazu dienen, ungelesen ihren Geschäften nachzugehen (Abb. 10,11).



(Abb. 10) Transitort Bahnhof Zoo, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)



(Abb. 11) Unter den Hochbahngleisen. Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Einziges Ausbruch, neben dem David-Bowie-Konzert in der Deutschlandhalle, ist in diesem Zusammenhang die Flucht der Jugendlichen auf das Dach des Europa-Centers. Wenn die Clique nach dem obligatorischen Besuch des *Sound* noch "irgendwohin" gehen will, weiß keiner, was und wo dieses "Irgendwo" sein soll. Nicht zufällig entscheidet sich die Gruppe für den verbotenen privaten Raum und taucht, selbstverständlich nicht ohne sich eine Verfolgungsjagd mit der Polizei geliefert zu haben, auf dem Dach des Europacenters unter dem bläulichen Schein des

Mercedessterns auf. Stärker hätte man das Bild einer verlorenen Generation kaum fassen können (Abb. 12).



(Abb. 12) Im blauen Licht des Mercedessterns – Dach des Europacenters, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Dagegen Ost-Berlin...

Ein anderes und doch auch kritisches Bild der Stadt entwirft Herrmann Zschoche in *Insel der Schwäne*. Schon vor der Zulassung wirft man dem Film vor, ein Betontrauma zu erzeugen.²³ Aufsehen erregt die Produktion auch in der DDR-Presse. Nach zunächst wohlwollenden Kritiken wird der Film schließlich als Affront gegen die Wohnungsbaupolitik der DDR gewertet.²⁴ So polemisiert die Jugendzeitschrift *Junge Welt* über einen Monat nach der Premiere, der Film werfe mit Betonbatzen statt im guten Sinne zu mobilisieren.²⁵ Die westdeutsche Presse nimmt den Film wiederum als willkommenen Anlass, die längst angestimmte Kritik an "Beton-Schlafstädten"²⁶ zu vertiefen und die universale Hässlichkeit von Neubauvierteln zu betonen.²⁷ Die Debatte um den Film und seine zensurbedingten Veränderungen sind in der jüngeren Literatur²⁸ bereits mit Aufmerksamkeit bedacht worden und sollen hier deshalb nicht im Zentrum stehen. Der Vergleich der urbanen Raumerfahrung Stefan K.'s mit der seines weiblichen West-Berliner Pendant rückt den DEFA-Film in einen anderen Bezugsrahmen.

Bereits in der Eingangssequenz, die Stefans letzte Handlungen in der gewohnten ländlichen Umgebung zeigt, wird eine klare Gegenposition zur Stadt ins Bild gerückt. Das Oderbruch, die brandenburgische Idylle



(Abb. 13) Ländliche Idylle – Haus der Oma, Screenshot, *Insel der Schwäne* (1983)

mit dem reetgedeckten Haus seiner Bilderbuchoma, saftigen Wiesen und der Insel der Schwäne (Abb. 13) ist der friedliche Platz seiner Kindheit und bleibt heimlicher Sehnsuchtsort, was filmisch durch die wiederkehrende Sequenz der Insel der Schwäne zum Ausdruck kommt. Aus dieser heilen Welt aufgrund des Familienumzugs gerissen, kommt Stefan Kolbe in ein Umfeld, das räumlich und sozial kaum gegensätzlicher sein könnte. Berlin, die Hauptstadt der DDR, wird zu Beginn bei der Ankunft des Möbelwagens effektiv dargestellt. Kaum dem direkten Weg nach Marzahn entsprechend, wird ein Anreiseweg durch die Stadt genutzt, um die bekanntesten und eindrucksvollsten Straßen und Gebäude Ost-Berlins, eingetaucht in ein Meer aus Lichtern und Farben, zu inszenieren. Ost-Berliner Orte und Gebäude, die untrennbar mit der Nachkriegsgeschichte der Stadt verbunden sind, ziehen in schneller Abfolge an dem Führerhäuschen des Umzugswagens vorbei und versetzen Stefans kleine Schwester in Staunen: Fernsehturm, Alexanderplatz, Palast der Republik, Karl-Marx-Allee, hell erleuchtete Schaufenster, unzählige Lichter und Leuchtreklamen zeigen die positiven Facetten, die Berlin 1981 zu bieten hat. Doch schon wenige Einstellungen darauf folgt die visuell ernüchternde Ankunft im neuen Haus der Kolbes – zwar einzugsbereit, aber inmitten einer Wüste. Dieses Bild der Baustelle, in der die Kinder durch Matsch, Kiesberge und Gruben wie in einer vernarbten Mondlandschaft zu ihrer nagelneuen, aber noch seltsam isoliert stehenden Schule gehen müssen, füllt immer wieder die Leinwand (Abb. 14). Ebenso präsent ist die zum Abenteuerspielplatz umfunktionierte Kuhle, die zum unüberbrückbaren Konflikt zwischen Stefan und seinem Vater führt (Abb. 15). Aufgrund möglicher Gefahren veranlasst Stefans



(Abb. 14) Schulweg, Screenshot, *Insel der Schwäne* (1983)



(Abb. 15) „Abenteuerspielplatz“, Screenshot, *Insel der Schwäne* (1983)

Vater, ein Montierer auf der Großbaustelle, die Beseitigung des improvisierten Spielraums. Auf den sehnsüchtigen Wunsch der Kinder nach einem Spielplatz mit Tunneln und kleinen Wiesen, dem sie in Form einer schriftlichen Forderung im Hausflur Ausdruck verleihen, wird mit der Betonierung des neuen Spielplatzes reagiert. Dass dieser dann konsequent als Racheakt für die enttäuschten Hoffnungen von den Kindern zerstört wird, zeigt das Konfliktpotential zwischen der Generation der Planer und der der Kinder. Die lange Zerstörungsszene nimmt eine Schlüsselrolle innerhalb des Films ein. Sie manifestiert bildlich die Kontroverse. Die Ignoranz der Erwachsenen gegenüber den friedlich artikulierten Bedürfnissen der jungen Generation provoziert Rebellion. Wenn positive Veränderung auf produktivem Wege, wie mit dem Sammeln von Altstoffen für den Spielplatz, nicht herbeigeführt werden kann, dann eben auf destruktive Weise. Das soziale Umfeld, dessen Brutalität in der Person Windjacks kulminiert, demonstriert ohnehin kaum erfolgsversprechende Lösungsmöglichkeiten, ist es doch von Desinteresse der Älteren an den Jüngeren und dem Recht des Stärkeren geprägt. Der ewig erhobene Zeigefinger des Hausmeisters in seiner Verbotsüberwachungsfunktion tut sein Übriges, um

die Auflehnung der jungen Generation auf den Plan zu rufen. Kein Zweifel lässt der Film daran, dass das neu entstehende Viertel mit den Wohnungen, die "allen Komfort" bieten, keinen Platz für Kinder und Jugendliche vorsieht. Und so sehr sich die Kinder ihre Abenteuer in Baugruben suchen, so sicher steht am Ende ein gelbes Verbotsschild auf grauem Beton (Abb. 16). Das, was Ulrich Edel aus der literarischen Vorlage nicht bildlich adaptiert, findet in *Insel der Schwäne* eine radikale Umsetzung.



(Abb. 16) Verbotsschild, Screenshot, *Insel der Schwäne* (1983)

Die Aufnahmen an Originalschauplätzen auf der Großbaustelle Marzahn vermitteln einen lebhaften Eindruck des halbfertigen Neubaugebiets.²⁹ Die Kamera beschreibt die Trostlosigkeit der Umgebung fast schon mit einer Antonioni-haften Poesie in langsamen, horizontalen Schwenks und extremen Totalen, die mit ausgeprägten Untersichten vertikale Hochhäuser und enge Innenräume kontrastieren.³⁰ In ihrer grauen Ödnis, gleichzeitig aber auch ihrem Abenteuer- und Gefahrenpotential, erscheint die entstehende Satellitenstadt als Wüste, die dem Sujet des Wilden Westens nicht allzu fern ist.³¹ Doch wäre es zu kurz gegriffen, das als einseitige Kritik an "Beton-Schlafstädten" zu begreifen, wie es in einem *Spiegel*-Artikel unter der Überschrift *In den Wohnsilos von Marzahn* geschieht.³² Der *Tagesspiegel* bescheinigt dem Film "ein ungeschminktes Stück Ost-Berliner Wirklichkeit" zu zeigen.³³ Sieht man im Vergleich dazu West-Berlin aus der Perspektive der vierzehnjährigen Christiane F., erscheint der Ostteil trotz aller Feindseligkeit und Verbote nicht als monothematischer Block, dessen Sog nur tiefer in urbane Abgründe führt. Die Heterogenität Stefans neuer Umgebung wird bereits bei der Ankunft des Umzugswagens in der Großstadt erfasst. Im Zusammenhang mit seiner Schulfreundin Anja, einer Ur-

berlinerin, die für eine romantisch intakte Beziehung zu Berlin steht, kommt die Vielseitigkeit der Stadt erneut zum Ausdruck. Anja zeigt Stefan ein anderes Berlin, die gewachsene Großstadt mit ihren diversen Gesichtern. Dazu gehört die Spree mit pittoresken Brücken ebenso wie die Staatsbibliothek mit ihren Patentoster-Aufzügen sowie Hausdächer mit atemberaubender Aussicht und die Eislaufbahn im Friedrichshainer Sport- und Erholungszentrum (SEZ). Diese Szenen stellen die Möglichkeiten der Stadt heraus –



(Abb. 17) Stefan und Anja im Abrisshaus in Prenzlauer Berg, Screenshot, *Insel der Schwäne* (1983)

ihre Dimensionen und Angebote gerade auch für junge Menschen. Ein durchaus optimistischer Aspekt, der in Ulrich Edels Film keinen Platz findet. Schließlich stehen die beiden in Anjas alter Prenzlauer-Berg-Wohnung in einem heruntergekommenen Abrisshaus (Abb. 17). Die wenig romantisch dargestellte Altbauwohnung taugt kaum zum positiven Gegenbild des Marzahner Hauses. Selbst der Zustand der noch bewohnten aus dem Fenster sichtbaren Hinterhäuser lässt miserable Wohnbedingungen vermuten. Die Fassaden zeigen kahles Mauerwerk statt durchgehenden Putz; die Fenster sind nur teilweise intakt, und auch in Anjas altem Zimmer lassen die fleckigen Wände auf eine jahrzehntelange Vernachlässigung der Bausubstanz schließen. Ein Kontrast der deutlich macht, dass Anjas Sehnsuchtsort nicht frei ist von Widersprüchen. Im Kontext der öffentlichen Städtebaudebatten spielt der Film auf die spätestens ab Mitte der 70er Jahre einsetzende Wende in der Bewertung historisch gewachsener Stadtstrukturen an. Trotz der immensen ideologischen Bedeutung des von Erich Honecker 1972 initiierten Wohnungsbauprogramms wurden zunehmend kritische Stimmen bezüglich des katastrophalen Zustands der Altbauten laut. Das Umdenken hin zur Aufwertung der traditio-

nellen Altbaugelände ist in der DDR ebenso wie im europäischen Ausland zu verzeichnen.³⁴ Als Wendepunkt gilt das "Europäische Denkmalschutzjahr" 1975.³⁵ "Behutsame Stadterneuerung" und "Bauen im Bestand" werden zu internationalen Schlagwörtern der 70er und 80er Jahre, und auch die DDR bemüht sich punktuell um Erhalt und Aufwertung der historisch gewachsenen Stadtviertel. Die Wiederaufstellung von Monumenten vergangener Epochen, die Modernisierung Alt-Berliner Wohnviertel, wie seit 1972 der Gegend um den Arnimplatz in Prenzlauer Berg und historisierende Neubauprojekte wie dem Nikolaierviertel und der Friedrichstraße in Ost-Berlin zeigen die Neubewertung der Geschichte und den veränderten Umgang mit Stadtplanung.³⁶ Das Bauen auf der "grünen Wiese" bleibt für die DDR angesichts der propagierten Lösung der Wohnungsfrage jedoch alternativlos und erstarrt zunehmend in seinen Konzepten.

Filmische Stadträume als Gradmesser gesellschaftlicher Befindlichkeiten – ein Fazit

Der Vergleich der Stadtdarstellung in beiden Filmen ermöglicht einen Blick auf jeweils einen Teil Berlins Anfang der 80er Jahre aus der Sicht Jugendlicher. Der Beschreibung des Lebens in einem Neubaugebiet widmet Regisseur Ulrich Edel jedoch nur wenige Bilder und konzentriert sich stattdessen auf die räumlich-authentische Bebilderung der Drogenszene und ihrer Schauplätze. Die Stadt wird zum Charakterbild der Geschichte Christiane F.'s. West-Berlin erscheint im wahrsten Sinne des Wortes in keinem guten Licht. Es gibt weder Sonne, Wärme noch pflanzliches Grün. Real existierende Rückzugsräume wie der Tiergarten oder der Wannsee lassen sich nicht einmal erahnen. Ebenso wenig wird gesellschaftliche Normalität gezeigt. Abgesehen von der überforderten Mutterfigur, nicht miteinander kommunizierenden Großstädtern und aggressiven Jugendgruppen gibt es nur beerauschte Jugendliche und menschliches Elend in und um den Bahnhof Zoo. Die wenigen Personen, deren bürgerliche Kleidung und Attribute, wie zum Beispiel ein Ehering, gesellschaftliche Normalität anzeigen, werden durchweg negativ gezeichnet und kommen als gierige Freier in den Autos vor dem *Sound* und der

Kurfürstenstraße ins Bild. Gesellschaftliche Alternativen oder Auswege gibt es in Ulrich Edels West-Berlin nicht, weder räumlich noch menschlich. Der einzige Gegenentwurf bleibt das Schlussbild, das in einer der seltenen Panoramaaufnahmen eine friedliche Winterlandschaft im Stile holländischer Genremalerei zeigt (Abb. 18). Ulrich Edels filmische Stadtlandschaft entspricht durchaus dem zeitgenössischen Bild der Inselstadt in der Bundesrepublik. Nicht erst seit der 68er-Studentenbewegung hatte sich das Image einer Stadt der "nonkonformen" Aussteiger entwickelt. Die Berliner Hausbesetzerszene diente ebenso als beliebtes Motiv der westdeutschen Presseberichterstattung wie das Drogen- und Strichermilieu um den Bahnhof Zoo. Der 1979 anlaufende, äußerst erfolgreiche und mit diversen Filmpreisen und Kritikerlob bedachte Spielfilm *Das Ende des Regenbogens* von Uwe Frießner zeichnet ein ähnlich grau-grelles Bild West-Berlins. Er präsentiert zwar ein erfolgreiches Gegenmodell in Form einer Kreuzberger Studenten-WG, dem Protagonisten aus der Stadtrandsiedlung bleibt der Zugang zur Gesellschaft jedoch ebenso verwehrt wie Christiane F.³⁷



(Abb. 18) Schlusseinstellung, Screenshot, *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981)

Diesem inhumanen West-Berlin gegenüber wirken die Probleme im noch unfertigen Marzahn lösbar. Allerdings offenbart sich auch hier in der Figur des Windjacks und seiner Clique ein negatives Sozialverhalten, das zur Gefahr für die vermeintlich Schwächeren wird. Doch wird mit dem solidarischen und ehrlichen Habitus Stefans eine Gegenfigur aufgebaut, die den Sieg des Guten in Aussicht stellt. Bezeichnend ist die Negativrolle des Hausmeisters, der als Wächter der zahlreichen Verbote, den Kinderfeind und -schreck

par excellence darstellt. Hat Ulrich Edel diesen Stoff nicht bildlich inszeniert, so spielt er doch in der literarischen Vorlage eine eminente Rolle. Dort wird der Hausmeister für Christiane zur alptraumhaften Schreckfigur und zum größten Feind der Gropiusstadt-Kinder. Auch das Zubetonieren von Spielplätzen und das Schließen von selbsternannten Abenteuerspielplätzen findet ausladend Raum in den biographischen Beschreibungen des Lebens in der West-Berliner Stadtrandsiedlung. Die Erfahrungen und Probleme der jugendlichen Helden in dem neuen Umfeld sind letztendlich vergleichbar: Verbote, Regeln, Anonymität, Angsträume, raue Umgangsformen, destruktives Sozialverhalten, Generationenkonflikt, fehlende Perspektiven und Leitbilder, der Unwille zur unkritischen Anpassung; dazu das Desinteresse und Unverständnis der älteren Generation – so weit liegen die Weltansichten junger Menschen in Marzahn und Gropiusstadt Ende der 70er bzw. zu Beginn der 80er Jahre nicht auseinander. Lediglich die Möglichkeiten, dieser unbefriedigenden Situation zu entrinnen oder sie zu ändern, werden vollkommen unterschiedlich dargestellt. Für Christiane F., so suggeriert der Film, haben die Stadt und die Gesellschaft nichts anderes zu bieten als den sukzessiven Abstieg – vom kindlich naiven Zimmer im elften Stock in die Katakomben der U-Bahnhöfe. Die einzige Richtung, die der Film vermittelt, ist die nach unten. Wenn die Mauer auch sonst keine direkte Rolle spielt, wird sie zumindest über die eingeschränkten Bewegungsrichtungen der Hauptfigur spürbar. Dem vierzehnjährigen Stefan Kolbe eröffnet sich hingegen ein heterogenes Bild der Großstadt, das neben der allgegenwärtigen "Bauwüste" die Vielfältigkeit als Chance betont. Für die DEFA und den westdeutschen Film lässt sich aus diesem vergleichenden Blick über die Mauer hinweg eine gesamtdeutsche Situation erkennen. Klassische Jugendthemen wie Erwachsenwerden und Generationenkonflikt verknüpfen sich mit dem Motiv der Stadt und dem sozialen Lebensraum. Das Leben in Neubausiedlungen wird beiderseits der Grenze zum Konfliktstoff in Literatur, Kunst und Film. Stadträume determinieren innerhalb der Filmbilder den Aktionsradius der Protagonisten. Des Weiteren wird das urbane Umfeld zur zukunftsentscheidenden Komponente der Jugend in Ost- wie in West-Berlin der späten 70er

und frühen 80er Jahre. Der kritische Blick auf Berlin gerinnt zur filmischen Reflexion auf den Status Quo einer Gesellschaft, deren einstige Fortschrittsgläubigkeit sich in den Satellitenstädten der Großstadt raumgreifend manifestiert. Mit der spezifischen Geschichte der DDR und ihrer Wohnungsbaupolitik hat das weniger zu tun als aus heutiger Sicht oft gemutmaßt wird. Vielmehr ist es die Nachkriegsmoderne, die in der BRD wie in der DDR zu Beginn der 80er Jahre längst ins Kreuzfeuer der Kritik geraten sind. Marzahn und Gropiusstadt stehen stellvertretend für verwirklichte Städtebauutopien der Moderne –visuelle Ikonen einer gescheiterten Zukunftseuphorie. Im Hinblick auf Insel der Schwäne widerlegt der Vergleich die gängige Behauptung, der Film gebe hellseherisch einen Ausblick auf die Ereignisse von 1989 und antizipiere filmisch das Ende der DDR.³⁸ Mag dies im Rückblick in Kenntnis der Geschichte so erscheinen, so ließe sich Ulrich Edels Film gleichfalls als Untergangsszenario West-Berlins deuten. Diese kritische Auseinandersetzung mit dem Thema der Großstadt vor dem Hintergrund des Aufwachsens der "nächsten" Generation verdeutlicht einen Bezugsrahmen, der innerhalb einer isoliert betrachteten DDR-Geschichte bisher übersehen oder zu stark als Systemkritik gelesen worden ist.

Endnoten

- 1 Mitscherlich 2008, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*, S. 16.
- 2 "Der am höchsten budgetierte Film mit einem Gegenwartsthema ist in dieser Auswahlliste Doris Dörries in New York spielender 'Ich und Er' (6 Mill. DM), der teuerste in der Gegenwart und in der Bundesrepublik spielende Film 'Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo' (3,5 Mill. DM)." Sanke 1994, *Kinofilm 80er*, S. 86.
- 3 F. u.a. 1978, *Bahnhof Zoo*, S. 16.
- 4 Vgl. Kleihues u.a. 2000, *Berlin*, S. 280.
- 5 Vgl. dazu bspw. die übersichtliche Zusammenfassung der deutschen Nachkriegs-Städtebaugeschichte auf der Website des Bundesinstituts für Bau-, Stadt- und Raumforschung. Zu den 60er Jahren: http://www.bbsr.bund.de/cln_032/nn_487428/BBSR/DE/Stadtentwicklung/StadtentwicklungDeutschland/Tendenzen/Projekte/Rueckblick/06_Stadterweiterung60erJahre.html, 31.03.2012.
- 6 F. u.a. 1995, *Bahnhof Zoo*, S. 9.
- 7 2012 feierte die Gropiusstadt ihr 50 jähriges Jubiläum, vgl. dazu bspw. Loy, Gerads 2012, *Gropiusstadt*.
- 8 Die Drehzeit von *Insel der Schwäne* dauerte vom 21.9. – 18.12.1981. Zusätzliche Dreharbeiten erfolgten später an den Drehorten Berlin und an der Ostsee. Die Uraufführung fand am 28.4.1983 statt. Vgl. Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 672).
 - Nach einer Drehzeit von 82 Tagen an den Drehorten Berlin und New York hatte *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* am 2.4.1981 Premiere. Das Budget umfasste 3,5 Millionen. Vgl. Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 639.
- 9 Vgl. Schenk / Mückenberger 1994, *Zweite Leben*, S. 287, bzw. ausführlich dazu: Rutzen 2009, *Film als Spiegel*.
- 10 Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 641.
- 11 Edel 2000, *Christiane F.*, 00:01:10-00:02:17 (Zeitangaben beziehen sich auf VLC Media Player, Version 2.0.5).
- 12 Es ist bezeichnend, dass auf der Internetseite Internet Movie Database fälschlicherweise das Märkische Viertel als Drehort angegeben wird. Vgl. <http://www.imdb.de/title/tt0082176/locations>, 14.11.2012.
- 13 Frühe Veröffentlichungen, die eine Kritik am funktionalen Nachkriegsstädtebau üben und großen Einfluss auf die Rezeption der Nachkriegsmoderne haben, sind in Deutschland bspw. Siedler / Niggemeyer 1964, *Die gemordete Stadt* und Mitscherlich 2008, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* [Erstaufgabe: 1965].
- 14 F. u.a. 1995, *Bahnhof Zoo*, S. 79.
- 15 Vgl. Marc Augés Theorie der "Nicht-Orte", "Nicht-Orte" sind für ihn Räume die keine individuelle Identität und sozialen Beziehungen schaffen und in denen man nicht heimisch ist. Stattdessen rufen sie Einsamkeit und Gleichförmigkeit hervor. Dazu zählt er unter anderem auch Flughäfen und U-Bahnen. Augé 2012, *Nicht-Orte*. Auf Deutsch erschien das Buch erstmals 1994 im Fischer-Verlag unter dem Titel: *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*.
- 16 J. M. Thie 1981, ohne Titel, zitiert nach Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 641-642.
- 17 Dort heißt es: "Edel und Pankau beschwören West-Berlin als kalten nächtlichen Neon-Dschungel, durch den die U-Bahnen kriechen wie klappernde Riesenschlangen mit Innenbeleuchtung. Beschwören die Disko 'Sound' als qualmig wärmende Dröhnhöhle, in der die Jungen vor der Fremde draußen Zuflucht suchen. Wochenlang haben sich Edel und Pankau mit ihrem fluchenden Team allein in den öffentlichen Toiletten in der Zoo-Gegend herumgedrückt, um sie als gekachelten Orkus, als harnsauren Hades der Fixer-Existenz abzulichten." Bittorf 1981, *Irgendwas*, S. 231.
- 18 Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 644.
- 19 "Nicht zuletzt die eindimensionale Porträtierung der Stadt als Ort einer neonfarbenen Horrorgeschichte vom Babystrich trug zu diesem Publikumserfolg bei." Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 640.
- 20 Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 639.
- 21 „Für den Film 'Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo' konnte keine Dreherlaubnis für die unter Ost-Berliner Verwaltung stehenden S-Bahnhöfe eingeholt werden. Der Film enthielt dennoch Aufnahmen aus den Bahnhöfen, die heimlich mit einer Handkamera gedreht wurden.“ Sanke 1994, *Kinofilm 80er*, S. 26.
- 22 Zuschauerzahlen *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*: 2 314 000, Vgl. Sanke 1994, *Kinofilm 80er*, S. 3 in Anhang M.
- 23 Schenk / Mückenberger 1994, *Zweite Leben*, S. 287.
- 24 Vgl. die Reaktionen in der DDR-Presse, bspw. o. A. 1983, *Das ist wieder kein DEFA-Film über uns!* und Knietsch 1983, *Verstellte Sicht*.
- 25 o. A. 1983, *Das ist wieder kein DEFA-Film über uns!*
- 26 Roth 1983, *Wohnsilos*.
- 27 Kersten 1983, *DDR-Jugend*.
- 28 Z.B. Rutzen 2009, *Film als Spiegel* oder Schenk / Mückenberger 1994, *Zweite Leben*, S. 287.
- 29 "In der Marchwitzastraße wird [1977, Anm. B. S.] der Grundstein für den ersten Wohnneubau der Trabantenstadt Marzahn gelegt. Bis 1990 entstehen insgesamt 62 000 Neubauwohnungen für etwa 165 000 Bewohner. Marzahn ist damit das größte Neubauviertel Deutschlands. Bereits im Dezember 1977 können die ersten Mieter ihre neue Wohnung beziehen." Kleihues u.a. 2000, *Berlin*, S. 344.
- 30 Vgl. z.B. die langsamen Kameraschwenks mit denen die Industrielandschaft in *Il deserto rosso* (dt. *Die rote Wüste*, Michelangelo Antonioni, 1964) eingefangen wird.
- 31 Vgl. dazu bspw. die Aussagen Ulrich Plenzdorfs "Wenn man so will, ist der ganze Film eigentlich nach einem Western-Modell geschrieben." In: o. A. 1983, *Das kommt davon*.
- 32 Dort heißt es: "Der Film ist vor allem interessant als Symptom. Noch nie ist die Unwirtlichkeit der neuentstandenen Vorstädte in einem DDR-Streifen so unbeschönigt gezeigt worden wie in *Insel der Schwäne*."
 - [...] Der Film könnte auch ein öffentliches Gespräch über die Beton-Schlafstädte fördern, die den DDR-Architekten längst problematisch geworden sind." Roth 1983, *Wohnsilos*.
- 33 Kersten 1983, *DDR-Jugend*.
- 34 Zur "Wiederentdeckung" der historischen Stadt in der DDR bspw. Urban 2006, *Invention*.
- 35 Die BRD beteiligt sich mit acht Modellstädten, darunter auch Berlin. Dort findet 1977 ein Wettbewerb "Strategien für Kreuzberg" statt, der die Wiederbelebung des historischen Stadtquartiers zur Aufgabe stellt. Die Internationale Bauausstellung 1984 in Berlin stellt erstmals für eine IBA Sanierungskonzepte und behutsame Stadterneuerung im Zentrum. Kleihues u.a. 2000, *Berlin*, S. 337.
- 36 Beispielfhaft sei hier die Wiederaufstellung des Reiterstandbildes Friedrichs II. (C. D. Rauch, 1851) Unter den Linden im Jahr 1980 genannt. Im gleichen Jahr wird der Grundstein für das Nikolaiviertel gelegt, dessen Neubau die Rekonstruktion der Nikolaikirche und den Wiederaufbau des Ephraimpalais', eines barocken Stadtpalais des Berliner Bürgertums, beinhaltet. Zur 750-Jahr-Feier der Hauptstadt im Jahr 1987 realisierte die DDR einige repräsentative Projekte wie bspw. die Rekonstruktion der Husemannstraße in Prenzlauer Berg und der Sophienstraße in Berlin Mitte. Vgl. Kleihues u.a. 2000, *Berlin*, S. 355 sowie Urban 2006, *Invention*, S. 210-325.
- 37 Frießner 2001, *Das Ende des Regenbogens*.
- 38 Vgl. Gersch 2006, *Szenen*, S. 194: „Der Film war ein ahnungsvoller Vorgriff auf den Herbst 1989.“

Bibliographie

Bücher und Aufsätze

- Augé 2012, *Nicht-Orte*
 Marc Augé, *Nicht-Orte*. München 2012.
- Bittorf 1981, *Irgendwas*
 Wilhelm Bittorf, *Irgendwas Irres muß laufen*, in: *Der Spiegel*, Heft 15, 1981, S. 230-245.
- F. u.a. 1995, *Bahnhof Zoo*.
 Christiane F. u.a., *Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Hamburg 1995.
- Gersch 2006, *Szenen*
 Wolfgang Gersch, *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*, Berlin 2006.
- Kersten 1983, *DDR-Jugend*
 Heinz Kersten, *DDR-Jugend zwischen Beton. Herrmann Zschoches DEFA-Film "Insel der Schwäne"*, in: *Der Tagesspiegel* 08.05.1983.
- Kleihues u.a. 2000, *Berlin*
 Josef Paul Kleihues u.a., *Bauen in Berlin. 1900-2000*, Berlin 2000.
- Knietsch 1983, *Verstellte Sicht*
 Horst Knietsch, *Verstellte Sicht auf unsere Wirklichkeit. Zu dem DEFA-Film "Insel der Schwäne"*, in: *Neues Deutschland*, 04.05.1983.

Mitscherlich 2008 *Die Unwirtlichkeit unserer Städte*
Alexander Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt am Main 2008.

o. A. 1983, *Das ist wieder kein DEFA-Film über uns!*
o. A., *Das ist wieder kein DEFA-Film über uns!* in: *Junge Welt*, 03.05.1983.

o. A. 1983, *Das kommt davon*
o. A., *Das kommt davon -- jetzt hab'n wir den Beton. Interview mit Ulrich Plenzdorf*, in: *TAZ*, 06.05.1983.

Roth 1983, *Wohnsilos*
Wilhelm Roth, *In den Wohnsilos von Marzahn. "Insel der Schwäne" - ein Film, über den in der DDR gestritten wird*. in: *Süddeutsche Zeitung*, 20.05.1983.

Rutzen 2009, *Film als Spiegel*
Felix Rutzen, *Film als Spiegel gesellschaftlicher Konflikte in der DDR. Audio-visuelle Intention und Presse-Rezeption des Spielfilms "Insel der Schwäne"*, München 2009.

Schenk / Mückenberger 1994, *Zweite Leben*
Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme. 1946-1992, hg. v. Ralf Schenk und Christiane Mückenberger, Berlin 1994.

Siedler / Niggemeyer 1964, *Die gemordete Stadt*
Wolf Jobst Siedler und Elisabeth Niggemeyer, *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Straße, Platz und Baum*, Berlin 1964.

Thie 1981, *ohne Titel*
J.M. Thie, *ohne Titel*, in: *Filmbeobachter*, Heft 6, 1981, S. 5, zitiert nach Vogt / Sanke 2001, *Stadt*, S. 641-642.

Vogt / Sanke 2001, *Stadt*
Guntram Vogt und Philipp Sanke, *Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900-2000*, Marburg 2001.

Online-Publikationen

Bundesinstitut für Bau-, Stadt- und Raumforschung
http://www.bbsr.bund.de/cin_032/nn_487428/BBSR/DE/Stadtentwicklung/StadtentwicklungDeutschland/Tendenzen/Projekte/Rueckblick/06__Stadterweiterung60erJahre.html, 31.03.2012.

filmportal, <http://www.filmportal.de/>, 22.03.2013.

Internet Movie Database, <http://www.imdb.de>, 14.11.2013.

Loy / Gerads 2012, *Gropiusstadt*
Thomas Loy und Marius Gerads, *50. Jubiläum: Gropiusstadt kämpft gegen ihr schlechtes Image*. in: *Der Tagesspiegel*, 25.08.2012, <http://www.tagesspiegel.de/berlin/50-jubilaem-gropiusstadt-kaempft-gegen-ihr-schlechtes-image/7053512.html>, 19.03.2013.

o. A., *Das Ende des Regenbogens*, in: *Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films*, <http://sozialgeschichte.deutsches-filminstitut.de/mov/f026.htm>, 31.03.2013.

Sanke 1994, *Kinofilm 80er*
Philipp Sanke, *Der bundesdeutsche Kinofilm der 80er Jahre. Unter besonderer Berücksichtigung seines thematischen, topographischen und chronikalischen Realitätsverhältnisses*. (Dissertation), Marburg 1994, <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z1995/0493/pdf/dps.pdf>, 14.11.2012.

Urban 2006, *Invention*
Urban, Florian, *The invention of the historic city. Building the past in East Berlin (1970 - 1990)*, (Dissertation), Berlin 2006, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:83-opus-12042>, 23.3.2013.

Filmographie

Edel 2000, *Christiane F.*
Ulrich Edel: *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, Eurovideo 2000. DVD-Video.

Frießner 2001, *Das Ende des Regenbogens*
Uwe Frießner: *Das Ende des Regenbogens*, Salzgeber & Co Medien 2008. DVD-Video.

Zschoche 2009, *Insel der Schwäne*
Zschoche, Herrmann: *Insel der Schwäne*, Icestorm 2009. DVD-Video.

Abbildungen

Abb. 1-12 und Abb. 18: Screenshots aus *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (genaue Angaben zur DVD im Literaturverzeichnis)

Abb. 12-17: Screenshots aus *Insel der Schwäne* (Angaben zur DVD im Literaturverzeichnis)

Zusammenfassung

Noch immer wird die DDR-Filmproduktion meist isoliert und losgelöst von internationaler (Film-)Geschichte betrachtet. Aber sind die Themen und deren Umsetzung in den Spielfilmen der DEFA tatsächlich ein DDR-Spezifikum? Der Beitrag nimmt die Architektur- und Raumdarstellung zum Anlass, um anhand zweier deutscher Gegenwartsfilme der frühen 1980er Jahre einen grenzüberschreitenden Blick auf die deutsche Filmgeschichte zu werfen. In beiden Fällen sind es jugendliche Protagonisten, die den östlichen beziehungsweise westlichen Stadtraum erfahren. Mit dem Vergleich von *Insel der Schwäne* (DDR 1983) und *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (BRD 1981) untersucht der Aufsatz die Rolle von Architektur und Stadtraum im Filmmedium. Sie sind keineswegs nur Kulisse und Handlungsort, sondern rücken als Akteure in den Fokus der Untersuchung. Zum anderen soll der vergleichende Blick die DDR-Filmproduktion zeit- und filmgeschichtlich in einem größeren Kontext neu positionieren.

Autorin

Birgit Schapow studierte Kunstgeschichte, Filmwissenschaft und Lateinamerikanistik in Berlin an der Humboldt-Universität und der Freien Universität sowie in Buenos Aires an der Universidad de Buenos Aires. Seit Juli 2012 ist sie Doktorandin im von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungsprojekt *Spielräume. Szenenbilder und -bildner in der Filmstadt Babelsberg* am Institut für Kunst- und Bildgeschichte (HU Berlin).

Titel

Birgit Schapow, Christiane F. und Stefan K. - Stadt und Jugend im geteilten Berlin der frühen 80er Jahre, in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2014 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.