

Raumgeschichten über Berliner Clubs

Reflexionen zur mediatisierten Raumsynthese im Film

Séverine Marguin, Vivien Sommer

Einleitung

Die Berliner Clubkultur gilt in der internationalen Feier- und Musikszenen als einzigartige Mischung aus Freiheit, Kreativität und Subkultur. Die typische Berliner Clubtür ist legendär, berüchtigt und gleichzeitig faszinierend. Sie gilt als eine der härtesten Türen Europas, eine Barriere zwischen der pulsierenden Welt des Nachtlebens und der Außenwelt. Nur diejenigen, die die ungeschriebenen Regeln der Szene verstehen und respektieren, schaffen es hinein. Dies verstärkt das Gefühl, Teil von etwas Besonderem und Einzigartigem zu sein. Schon allein der Versuch, vor der Tür einen Blick durch das geschlossene Portal zu erhaschen, wird für Menschen zur Herausforderung, die es nicht schaffen, an den Türsteher:innen vorbeizugehen (Marguin und Sommer 2023). In Städten wie Berlin werden Clubräume zu Objekten der Sehnsucht und der Fantasie, sie versprechen Exzess und Verbotenes, eine Welt jenseits des Alltäglichen. Insbesondere die Berliner Clubtür symbolisiert die Imagination eines abgeschlossenen und undurchblickbaren Raumes, in dem Entgrenzungen möglich sind.

In diesem Beitrag möchten wir filmische Raumgeschichten über Berliner Clubs analysieren, mit dem Ziel, die filmische Konstruktion von der berüchtigten Schwelle eines »typischen« Berliner Clubs historisch (von den 1930er-Jahren bis heute) zu re/de-konstruieren. Wir verstehen Raumgeschichten in diesem Beitrag in erster Linie als durch Medien vermittelte Narrationen, die uns mittels der multimodalen Darstellungsweise auch etwas über Räume erzählen können und performativ wirken (de Certeau 1988). Multimodal bezieht sich dabei vor allem auf die Verbindung verschiedener Zeichensysteme wie (Schrift-)Sprache und (Bewegt-)Bild (Kress und van Leeuwen 2001), aus deren Kombination etwa in einem Film Geschichten mittels spezifischer Darstellungsweisen produziert werden. Die Kombination aus Raum und Geschichten ist für uns eine Forschungsperspektive, in der wir uns auf die mediatisierte Darstellung von Räumen konzentrieren und deren Einbindung in ein kulturelles Syntheseleistungsgut. Bezogen auf Raumgeschichten im Medium Film

erfolgt diese vor allem durch ein audiovisuelles Zusammenspiel von Bewegtbild und gesprochener Sprache, während Raumgeschichten in Romanen vor allem durch geschriebene Sprache vermittelt werden.

Wir folgen der Annahme, dass Raumgeschichten unsere Raumvorstellungen beeinflussen und umgekehrt sie durch spezifische Raumvorstellungen hervorgebracht werden (de Certeau 1988; Dünne 2014). Die Raumgeschichten über Berliner Clubs sind geprägt von den sich wandelnden Raumvorstellungen der Drehbuchautor:innen, Setdesigner:innen, Regisseur:innen, Programmdirektor:innen und so weiter, und umgekehrt prägen die dargestellten Raumgeschichten die Raumvorstellungen von Menschen in und außerhalb von Berlin über die Berliner Clubs. Mit einem historisierenden Ansatz haben wir filmische Szenen aus verschiedenen Jahrzehnten verglichen, um die Inszenierung des Clubs als einen Ort, an dem das Verhältnis von Innen und Außen verhandelt wird, *raumzeitlich* zu fassen.

Die filmsoziologische Analyse zeigt, dass sich Clubräume je nach Epoche (1930er-, 1960er-, 1990er-, 2010er-Jahre) in ihren räumlichen Strukturen, insbesondere des *Spacings* (Löw 2001), wandeln. Zugleich wird – auf einer abstrakten Ebene – deutlich, dass die Inszenierung der Clubräume eine spezifische Kontinuität aufweist: Durch die Konstituierung eines komplett hermetischen territorialen Raums schaffen die Berliner Clubräume in allen Epochen eine alternative Realität, in der Regeln und Konventionen verschwimmen. Die Clubtür wird als *Dispositiv der Schwelle* arrangiert, das den Übergang zwischen zwei räumlich differenzierten Welten markiert, die sich durch ihre jeweilige Raumqualität unterscheiden.

Anhand der historischen Analyse filmischer Raumgeschichten von Berliner Clubräumen arbeiten wir schließlich heraus, wie sich die Schwelle als eine spezifische Form der Raumfigur des Territoriums (Löw 2020) konstituiert. Diese Raumfigur zeichnet sich vor allem durch die Raumlogik einer Verdichtung bis hin zu einem abgeschlossenen Containerraum (Löw und Knoblauch 2021) aus. Dieser territoriale Raum ist kein leerer Raum, sondern wird durch einen Zugang, häufig durch eine Form der Hierarchisierung organisiert, betretbar. Dieser Zugang ist aus unserer Perspektive die Schwelle – und damit eine Subfigur des Territorialraums im Sinne einer kleinen Raumfigur. Sie lässt sich mittels der Raumlogik der Exklusivität charakterisieren. In den von uns untersuchten filmischen Raumgeschichten präsentiert sich der Clubraum als ein undurchdringlicher, undurchlässiger, abgeschotteter, dichter, zum Teil versteckter und dunkler Raum. In unserer Analyse entwickeln wir das Konzept der »kleinen« Raumfigur der Schwelle weiter als einen spezifischen Zwischenraum inmitten von zwei sozialräumlichen Wirklichkeiten. Mit diesem kurzen Text hoffen wir, einen Beitrag zur Refigurationstheorie (Löw und Knoblauch 2021) zu leisten, in dem wir nach der *Refiguration der Fiktionalisierung* von Clubräumen fragen. Durch diese Analyse wollen wir verstehen, wie die Darstellung von Berliner Clubs in Filmen zur Konstruktion und Aufführung von Raum beiträgt und welche Rolle sie in der kulturellen Imagination Berlins spielt.

Raumgeschichten – Zum Verhältnis von Raum, Diskurs, und Medien

»Jede Konstitution von Raum, sei es auf dem Computer, dem Reißbrett, dem Papier oder sei es im praktischen Handeln, ist beeinflusst von Raumvorstellungen der synthetisierenden. Raumvorstellungen und -wahrnehmungen werden in Sozialisations- und Bildungsprozessen entwickelt« (Löw 2001, S. 265).

Diese Raumvorstellungen und -wahrnehmungen werden auch durch diskursive Aushandlungsprozesse konstituiert und (re-)formuliert (vgl. Glasze und Matissek 2009). Diskurse vermitteln und formen gesellschaftliche Regeln und Ressourcen. Sie tragen zur gesellschaftlichen Bedeutung und Institutionalisierung von Räumen bei, indem sie bestimmte Narrative (Raumgeschichten) und Wertvorstellungen, etwa über Raumgestaltung, etablieren und legitimieren. Diskurse fallen nicht vom Himmel, sondern konstituieren sich durch mediatisierte Kommunikationspraktiken von Akteur:innen in diskursiven Arenen (Keller 2010). Diskursive Arenen konstituieren sich also mit und durch Medien, wobei unterschiedliche Medien bestimmte Produktionen von Raumgeschichten wahrscheinlich werden lassen bzw. diese ermöglichen (vgl. Sommer 2018, S. 15).

Eine diskursive Arena für diese Aushandlung und Legitimierung von Raumvorstellungen über Clubräume sind fiktionale multimodale Erzählungen in Filmen, also Erzählungen, die auf fiktiven Handlungen und Charakteren beruhen und die in Berlin spielen. Sie beeinflussen nicht nur unsere Wahrnehmung und Interpretation von unseren gegenwärtigen Räumen, sondern prägen auch unsere Eindrücke von bisher unbekannten Räumen vor. Unser tatsächliches Erleben dieser neuen Räume erfolgt sodann durch die Brille dieser Raumgeschichten.

Die Filme, in denen Berliner Clubs dargestellt werden, bieten einen Einblick in eine sonst sehr verschlossene Welt. Im Zuge unserer empirischen Forschung zu aktuellen Berliner Clubt  ren (Marguin und Sommer 2023) konnten wir die »kleine« Raumfigur der Schwelle identifizieren und konzeptionell entwickeln. Durch unsere multimethodische Analyse der Clubtür hat sich diese Figur aus der Kombination des Konzeptes der vier Raumfiguren und den empirischen Daten als heuristische Brille herausgebildet. Die Clubschwelle repräsentiert eine besondere Situation, in der der Zugang sozialräumlich streng reguliert und kontrolliert wird. Unser Interesse galt der Frage, wie diese Grenze räumlich gestaltet und materialisiert wird und welche Mechanismen die Überquerung dieser Schwelle regulieren. Dabei konzentrierten wir uns nicht auf die soziale Dynamik innerhalb der Clubs oder die individuellen Auswahlprozesse des Publikums – das heißt, welche Clubs besucht werden und welche nicht. Vielmehr interessierte uns der Prozess der räumlichen Regulierung, der sich an der Tür des Clubs vollzieht und die Übergänge zwischen dem äußeren und inneren Raum reguliert.

Wir analysierten, wie diese Schwelle gestaltet ist, um eine klare Trennung zwischen dem öffentlichen Raum und dem privaten Raum des Clubs zu schaffen. Dies beinhaltete sowohl physische Elemente wie Türen, Barrieren und Sicherheitspersonal als auch symbolische Praktiken wie Eintrittsgebühren, Dresscodes und Mitgliedschaft. Die Schwelle konstituierte sich als sozialräumliche Manifestation einer machtvollen Zugangsregulierung. Die Pforte, Warteschlangen und Türsteher spielen eine zentrale Rolle bei der Regulierung der Besucherströme, um ein homogenes Publikum zu schaffen und die Intimität des Clubraums zu bewahren. Der Zugang zum Clubraum ist selektiv und verleiht dem Club eine besondere Exklusivität und Attraktivität. Die Herstellung von Ausschlüssen steht damit im Widerspruch zu dem oft von Berliner Clubs in Anspruch genommenen Ideal einer für alle gleichermaßen offenen Clubkultur. Trotz dieses Versprechens fungiert die Clubtür als entscheidende Schwelle, die spezifische Selektionsmechanismen ermöglicht und homogene Räume produziert.

Anders als in unserer Untersuchung zu Clubräumen und Clubtüren, die die Konstitution des Schwellenraums in konkreten Handlungssituationen untersucht hat, fokussieren wir mit diesem Beitrag darauf, wie sich dieser Schwellenraum in den filmischen Raumgeschichten mit der Zeit refiguriert hat. Wir nutzen Michel de Certeaus Konzept der Raumgeschichten (1988, S. 345) als theoretisches Werkzeug, um zu verstehen, wie die Darstellung von Clubräumen nicht nur den Raum beschreibt, sondern auch aktiv konstruiert (siehe auch Dibinga und Marguin 2024). Ähnlich wie Jörg Dünne (2014) verfolgen wir eine Analyse, die das Verhältnis von Subjekten und Objekten in den erzählten Räumen untersucht und die Medialität und Materialität dieser Räume berücksichtigt (Baxter und Marguin 2024). Wir betrachten das »Szenario der Räume« (Dünne 2014), das alle in den Filmen dargestellten Clubräume umfasst. Dies bedeutet, dass die Darstellung eines bestimmten Clubraums immer in Beziehung zu anderen Clubräumen in der Erzählung steht, sei es durch Unterschiede, Ähnlichkeiten oder Vergleiche. Unser besonderes Augenmerk liegt darauf, wie die Räume materiell inszeniert werden. Die materielle Gestaltung von Clubräumen in Filmen, durch physische Elemente wie Architektur, Dekoration und Lichtgestaltung, ist nicht nur eine ästhetische Entscheidung, sondern auch ein diskursives Mittel, um bestimmte Narrative und Vorstellungen von Raum zu vermitteln und zu verstärken. Die Beziehung zwischen Raum und Materialität ist dabei eng mit der medialen Darstellung verknüpft. Filme schaffen nicht nur fiktionale Räume, sondern beeinflussen auch die realen räumlichen Praktiken und Strukturen, indem sie bestimmte Raumvorstellungen popularisieren und legitimieren.

Korpus und Methoden

Für unsere Analyse dient die Raumfigur der Schwelle, die sich aus unserer früheren Untersuchung zu Berliner Clubs als empirisch gefundene Raumfigur bestimmen ließ, nun als leitendes Konzept für unsere Auswahl der Filme und der Filmszenen. Anhand dieses Konzepts untersuchen wir spezifische Filmszenen, in denen Berliner Clubräume an dieser Schwelle des Übergangs zwischen innen und außen dargestellt werden. Die Auswahl dieser Szenen ermöglicht es uns, verschiedene Aspekte der Clubkultur zu beleuchten und ihre Bedeutung für die städtische Identität und das kulturelle Leben in Berlin zu verstehen. Das Projekt verfolgt den multimodalen qualitativen Ansatz einer soziologischen Filmanalyse. Als qualitative hermeneutische Methode zielt die soziologische Filmanalyse darauf ab, die Sinnbildung in Filmen oder Serien zu interpretieren und dabei den historischen und kulturellen Kontext einzubeziehen (Reichert und Englert 2011; Peltzer und Keppler 2015). Wir sind dementsprechend wie folgt vorgegangen:

Erstens haben wir eine raumsensible, fokussierte Filmanalyse durchgeführt, bei der sich die Analyse auf die räumliche Dimension konzentriert hat: Dafür haben wir die passenden Sequenzen ausgesucht, in denen der Clubraum von den Hauptfiguren durchdrungen wird. Im Sinne der relationalen Raumtheorie (Löw 2001) analysierten wir dabei nicht nur das räumliche Arrangement, sondern auch die Handlung der Hauptfiguren: wie sie zögern, durchmarschieren, sich trauen diesen Übergang zu durchqueren. Zu diesem Zweck erstellten wir *Hybride Mappings* (Baxter et al. 2021), die die filmischen Clubräume in Form von raumzeitlichen Zeichnungen rekonstruieren.

Zweitens haben wir eine ethnografische qualitative Untersuchung von Clubräumen in Berlin durchgeführt (Marguin und Sommer 2023) und dabei ihre aktuelle Raumkonstitutionen und insbesondere diejenige des Schwellenraums rekonstruiert. Diese Analyse hat uns eine Kontextualisierung der filmischen Sequenzen erleichtert. Die ethnografische Untersuchung lieferte uns detaillierte Einblicke in die spezifische Gestaltung der Schwellenräume, einschließlich der physischen Barrieren, der Türpolitik und der sozialen Interaktionen, die an diesen Übergangspunkten stattfinden. Dadurch konnten wir die filmischen Sequenzen mit einem fundierten Verständnis der tatsächlichen Praktiken und Bedeutungen analysieren. So wurde klar, wie die Filme bestimmte Aspekte der realen Clubkultur hervorheben oder dramatisieren und welche diskursiven Strategien dabei zum Tragen kommen.

Unser Korpus besteht aus vier ikonischen Filmen über Berliner Clubs. Die beiden Zeitgrenzen unserer Stichprobe sind die 1920er-Jahre bis zum Ende der 2010er-Jahre. Diese zeitliche Auswahl hängt mit der Entwicklung Berlins zur bürgerlichen Metropole im späten 19. Jahrhundert zusammen. In dieser Zeit entstanden in Berlin zahlreiche Etablissements der abendlichen Unterhaltung, die dazu beitrugen, dass

das Berliner Nachtleben in den Goldenen Zwanzigern als eines der verruchtesten der Welt galt (Gordon 2011).

Der Blaue Engel

Film von 1930, thematisiert das zeitliche Ende der 1920er-Jahre

Unter der Regie von Josef von Sternberg 1929/30 als einer der ersten Tonfilme für die UFA produziert, entwickelte sich die Tragikomödie zu einer der bekanntesten Produktionen in der Geschichte des deutschen Films (Witte 2004). Das Drehbuch, geschrieben von Carl Zuckmayer, Karl Gustav Vollmoeller und Robert Liebmann, basiert auf Heinrich Manns Roman Professor Unrat. Der Film wird oft als eines der bedeutendsten Werke der Weimarer Ära betrachtet (Kreimeier 1994). Thematisiert wird die destruktive Macht der Leidenschaft und die Kehrseite des bürgerlichen Lebens.

Zum Plot: Immanuel Rath, ein penibler Gymnasiallehrer in einer kleinen deutschen Stadt, ist bei seinen Schülern und in der Stadt als »Unrat« bekannt. Eines Tages findet er im Unterricht ein Foto einer Sängerin, die im Variété »Der blaue Engel« auftritt. Misstrauisch und besorgt um die Moral seiner Schüler, entschließt er sich, das Lokal selbst zu besuchen, um die Situation zu überprüfen. Die Szene, in der der Professor die Schwelle zum Club übertritt, ist unser spezifischer Analysegegenstand. Aus unserer Perspektive ist dieser Film zeitlich der Beginn der Imagination eines Berlins, welches geprägt ist durch ein exzentrisches und vielfältiges Nachtleben.

Die Legende von Paul und Paula

Film von 1973, thematisiert den Beginn der 1970er-Jahre

Inszeniert von Heiner Carow und geschrieben von Ulrich Plenzdorf, feierte der Film 1973 Premiere im Kosmos Kino in der Karl-Marx-Allee in Berlin. Er gehört zu den erfolgreichsten DEFA-Produktionen der DDR. Dies war nicht nur der ungewöhnlichen Liebesgeschichte und der schauspielerischen Leistung der Hauptdarstellerin Angelica Domröse zu verdanken, sondern auch der Musik der DDR-Rockband *Puhdys* mit Liedern wie *Geh zu ihr* und *Wenn ein Mensch lebt* (Klocke 2024).

Der Film gehört zu den wenigen DEFA-Filmen, die schon während des Kalten Krieges auch jenseits der Mauer in Westdeutschland Erfolge beim Publikum feierten (Plenzdorf 1974). Nachdem die Hauptdarsteller in den Westen gegangen waren, wurde der Film im DDR-Fernsehen nicht mehr gezeigt. Anlässlich des 20. Jahrestags wurde *Die Legende von Paul und Paula* 1993 erstmals wieder aufgeführt. Der Film

wurde daraufhin erneut in die Kinos gebracht und war besonders in Ostdeutschland sehr erfolgreich, was den Beginn einer Ostalgie-Welle in den 90er-Jahren markierte.

Zum Plot: Erzählt wird die tragische Liebesgeschichte von Paul (Winfried Glatzeder) und Paula (Angelica Domröse), die im selben Viertel leben und deren Wege sich im Laufe der Jahre immer wieder kreuzen – während sie beide parallel mit anderen Menschen Ehen schließen und Familien gründen. Der Film beginnt mit einer Vorschau, die den Ausgang der Geschichte vorwegnimmt, wodurch die nachfolgende »Legende« aus einer rückblickenden Perspektive erzählt wird. Paul und Paula, die in gegenüberliegenden Häusern in Berlin-Friedrichshain wohnen, lernen sich erst in einer Tanzbar in einem Keller kennen und entwickeln eine starke Leidenschaft für einander. In unserer Analyse fokussieren wir uns auf die Szene in der Kellerbar, die im Prenzlauer Berg lokalisiert ist, dem Bezirk, der nach der Wende zu einem Zentrum der alternativen Kultur und der Berliner Clubszene wurde. Wir haben diesen Film unter anderem ausgewählt, weil er ikonisch ist für die Ost-Berliner Kultur und damit grundlegend für die Berliner Clubkultur.

Magical Mystery oder Die Rückkehr des Herrn Schmidt

Film von 2017, thematisiert den Beginn der 1990er-Jahre

Der Film basiert auf dem gleichnamigen Roman von Sven Regener und ist eine Art Fortsetzung des Films *Herr Lehmann*, in dem der Charakter Karl Schmidt ebenfalls vorkommt (Regener 2019). Die Filmkomödie von 2017 behandelt den Techno-Boom in Berlin Anfang der 1990er-Jahre kurz nach der Wiedervereinigung. Raumzeitlich ist der Film eine »doppelte« Raumvorstellung, in dem er aus den 2000er-Jahren heraus die Berliner Clubkultur der 1990er-Jahre inszeniert, zu einem Zeitpunkt also, als die Neunziger bereits als legendäres Jahrzehnt des Feierns in Berlin erinnert werden.

Zum Plot: Karl Schmidt, früher Objektkünstler, lebt nach mehreren psychotischen und depressiven Episoden in einer WG für ehemalige Drogenabhängige in Hamburg-Altona. Eines Tages trifft er seinen alten Freund Raimund Schulte wieder, Mitbegründer des Technolabels *Bumm Bumm Records* mit Sitz in einem Berliner Club. Der lädt Karl nach Berlin ein, wo dieser von Raimunds Kompagnon Ferdi als Fahrer engagiert wird. Er soll die Techno-Stars des Labels auf einer »Magical Mystery«-Tour durch die Republik eskortieren. Gemeinsam mit Ferdi, Raimund, Rosa und einem bunten Haufen DJs beginnt ein wilder Roadtrip durch zahlreiche Clubs, Bruchbuden und Absteigen in einem technoverrückten Land.

In unserer Analyse untersuchen wir detailliert den Berliner Club, in dem das Techno-Label seinen Hauptsitz hat. Für uns bietet der Film auch einen Perspektivwechsel, da die Protagonist:innen, anders als in den andern von uns ausgewählten Filmen, keine Gäst:innen sind. In ihrer Funktion als Labelinhaber:innen und Mana-

ger:innen haben die Hauptfiguren Zugang zu den Clubs und können die jeweiligen Schwellen freier und uneingeschränkter übertreten.

Victoria

Film von 2015, thematisiert die Zeit im Jahr 2015

Der Film von Sebastian Schipper ist für seine außergewöhnliche technische Umsetzung bekannt. Der gesamte Film, mit einer Länge von 140 Minuten, wurde in einer einzigen Kameraeinstellung gedreht. Diese Produktion stellte eine erhebliche technische Herausforderung dar, insbesondere weil die Dialoge während der Dreharbeiten improvisiert wurden.

Zum Plot: Die junge Spanierin Victoria begegnet während einer Clubnacht vier jungen Männern, die sich als »Sonne«, »Boxer«, »Blinker« und »Fuß« vorstellen. Sie bezeichnen sich selbst als »echte Berliner« und beanspruchen das Recht, in der Stadt gesehen und gehört zu werden, obwohl sie ebenfalls am Rand der Gesellschaft stehen. Neu in Berlin und auf der Suche nach neuen Bekanntschaften schließt sich Victoria den vier Männern an und begleitet sie durch die weitere Nacht. Gemeinsam erleben sie eine abenteuerliche und unvorhersehbare Nacht, die Victorias Wahrnehmung der Stadt und ihrer Bewohner:innen nachhaltig prägt. Der Film erzählt aus ihrer Perspektive die Erfahrungen und Herausforderungen, die sie in einer fremden Stadt durchlebt, und unterstreicht dabei die Themen Zugehörigkeit und soziale Ausgrenzung (Coleolough 2019).

Der Club, in dem sie sich treffen, wird in unserer Analyse näher untersucht. Wir haben diesen Film ausgewählt, da in seiner vermeintlichen »Echtzeit« die unvorhersehbaren Ereignisse, wie etwa spontane Begegnungen, einer durchfeierten Clubnacht raumzeitlich inszeniert werden.

Wir beschränken uns in unserer Analyse zunächst auf diese Filme, da sie unseres Erachtens über den Zeitraum der 1930er-Jahre bis zum Ende der 2010er-Jahre typische filmische Repräsentationen darstellen im Hinblick auf die Berliner Clubkultur und deren Raumvorstellungen. Unser Fokus liegt dabei auf den Raumimaginationen, weshalb es sinnvoll ist, nicht nur die Produktionszeiträume zu betrachten, sondern vielmehr die imaginierten und filmisch inszenierten Zeiten in den Blick zu nehmen.

Historisierende raumsensible Filmanalyse

Mit der Methode der soziologischen Filmanalyse wollen wir nun die Raumgeschichten zu Berliner Clubs in den ausgewählten Filmen untersuchen. Dabei geht es uns um die Analyse der differenzierten inszenierten Raumqualität (Fassari et al. 2023)

  ber einen Zeitraum von circa 80 Jahren. Neben den heuristischen Konzepten der Raumfiguren bilden die Ergebnisse einer Studie zu Clubt  ren einen kontextualisierenden Analyserahmen für unsere Filmstudie. In dieser früheren Studie haben wir aus einer sozialräumlichen Perspektive die Regulierung der Publikumszusammensetzung durch die Konstitution eines Schwellenraums untersucht. Im Fokus dieser Studie standen vor allem Türsteher:innen und Selektor:innen und deren Praktiken der selektierenden Raumanordnung (Marguin und Sommer 2024, S. 78ff.). Als kuratierende Akteure beteiligen sich Türsteher:innen und Selektor:innen aktiv am Diskurs über Berlins einzigartige Clubkultur. Sie fungieren als Gatekeeper, die nicht nur den Zugang zum Club regeln, sondern auch maßgeblich das Image oder die Imagination Berlins als Sehnsuchtsort für Hedonismus und Exzess prägen. Durch ihre selektive Entscheidung darüber, wer Einlass erhält, tragen sie dazu bei, dass die Clubkultur als Symbol für Freiheit und Ausgelassenheit über die Stadtgrenzen hinaus bekannt wird und eine weitreichende Faszination ausübt. Ein Club verspricht als besonderer Raum eine Aufhebung der Normalität, ein gemeinsames Verlassen dieser (Damm und Drevenstedt 2020, S. 20) und wird daher oft als Freiraum für nonkonformistische Praktiken und Stile verstanden (Vogt 2005; Andersson 2023). Im Rahmen von Interviews mit Türsteher:innen, Selektor:innen, Gäst:innen sowie visuellen Analysen der Architektur von Türen haben wir vier Dimensionen rekonstruiert, die in der Raumanordnung eines typischen Berliner Clubs je nach Ausgestaltung unterschiedlich zusammenkommen: Neben der *architektonischen* Qualität, die das räumliche materielle Arrangement thematisiert, verfolgten wir auch »die *affektive* Dimension, die sich auf den emotionalen Zustand der Gäste und ihren kollektiven Beitrag zur Atmosphäre bezieht; aber auch die *imaginative* Dimension über die Bedeutung der Exklusivität und der Besonderheit eines typischen Clubs in Berlin; sowie die *technologische* Dimension in Bezug auf die Medientechnologie und ihr Fehlen, um einen nicht-mediatisierten Raum zu schaffen, der eine bestimmte Art von hoher Qualität einer Party garantiert« (Marguin und Sommer 2024, S. 89ff.,   bers. v. SM und VS). Mit diesen vier Dimensionen beziehen wir uns auf Fassaris und L  ws Konzeptualisierung der Qualität des öffentlichen Raums, dessen Refiguration sich mittels dieser vier Dimensionen bestimmen lässt (Fassari et al. 2023). Diese vier Qualitätsdimensionen werden in der Produktion des Clubraums jeweils spezifisch kombiniert. In unserer Studie über Raumgeschichten sind diese Dimensionen das Raster, um die Inszenierung des Clubraums in den vier ausgewählten Filmen vergleichend zu analysieren.

Wandel der räumlichen Arrangements: inszenierte Spacings von Berliner Clubs

In diesem ersten empirischen Analyseabschnitt diskutieren wir, wie sich die Inszenierung von Clubs über die Zeit gewandelt hat.

Clubs am Ende der 1920er-Jahre als helles Jugendstil Lokal mit hohen Räumen

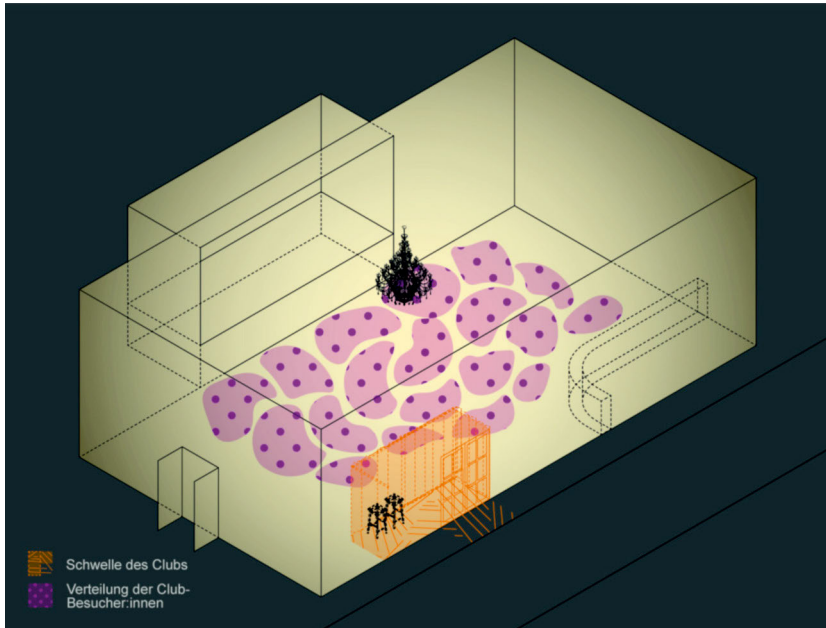
Im Film *Der blaue Engel* (1930) wird ein in den Augen der bürgerlichen Gesellschaft Berlins verrufenes Lokal inszeniert. Der Name des Lokals ist gleichzeitig auch der Titel des Films: das Hafen-Variété *Der blaue Engel* liegt in einem schlecht beleuchteten, verwinkelten Arbeiter:innenviertel. In der analysierten Sequenz¹ folgen wir dem Protagonisten Immanuel Rath, dem verschrobenen Gymnasiallehrer, der auf der Suche nach dem Club zögerlich in dunkle Gassen eintritt. Er erreicht das Gebäude, in dem sich der Club befindet, und beugt sich vor, um durch die Glastür zu schauen. Dann betritt er die Höhle des Clubs durch eine Reihe von Türen, die alle halbtransparent sind: von der Straße zu einer kleinen Eingangsschleuse, dann von dieser zu einem ersten Raum, der vom Herzen des Clubs durch einen geflickten Schleier abgegrenzt ist, der die Szene vor neugierigen Blicken verbirgt. Nachdem der Lehrer diese Aneinanderreihung aus Zwischenräumen durchquert hat, gelangt er in den zentralen Raum des Clubs. Es ist ein Raum mit hoher Decke, der auf die Bühne ausgerichtet ist, auf der eine laszive Tanzshow stattfindet, die von Lola, gespielt von Marlene Dietrich, erhaben angeführt wird. Der Jugendstil-Raum ist fein dekoriert, große Kronleuchter hängen von der Decke und verbreiten ein klares, harmonisches Licht. Das Publikum sitzt in schicken Abendkleidern an kleinen Tischen, die eng beieinander stehen, und blickt gebannt auf die Tänzer:innen. Die Atmosphäre ist entspannt und freundlich; in einer Ecke gibt es eine Bar, hinter dem Tresen ein spöttischer Barkeeper². Die Ankunft des Lehrers löst eine Reihe von überraschten Blicken aus, da sein Aussehen und Verhalten so auffallend fremd zu diesem Ort sind. Durch sein eigenes Erstaunen und seine Missachtung der von allen anderen geteilten Codes, indem er wie gelähmt vor der Bühne steht und den hinter ihm sitzenden Personen die Sicht versperrt, wird der Zusammenprall zweier Realitäten inszeniert. Durch die staunenden Augen des Professors wird klar, dass dieser Raum sein Auffassungsvermögen oder seine Vorstellungskraft übersteigt und dass er einen für ihn radikal neuen Raum betritt. Im Film wird die Bar mit dem Namen *Der*

1 Filmauszug aus *Der blaue Engel* (1930): Sequenz 18'00-20'30

2 Eine ähnliche Stimmung wurde in weiteren Filmen inszeniert, denken wir nur an die erfolgreiche Serie *Babylon Berlin* (2017).

blaue Engel als zentraler Ort dargestellt, während alle anderen Orte namenlos bleiben. In dem Tonfilm werden die Städte und Orte bewusst nicht namentlich genannt, was zur Inszenierung eines universellen oder abstrakten Stadtraums beiträgt. Die Rezeption des Films hat jedoch zunehmend eine enge Verbindung mit der Stadt Berlin hergestellt.

Abbildung 1: Rekonstruktion des Clubraums im Film *Der blaue Engel*



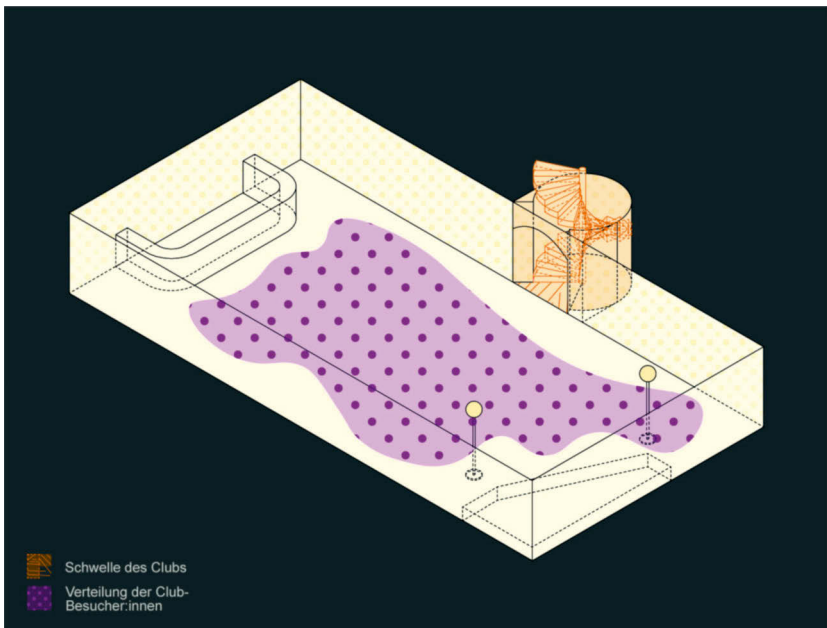
Clubs am Anfang der 1970er-Jahre als greller bunter Kommunalsaal

Im DEFA-Film *Die Legende von Paul und Paula* (1973) wird eine Kellerbar inszeniert, in der die beiden Protagonist:innen sich treffen und verlieben. In der analysierten Sequenz³ folgen wir der Protagonistin Paula, wie sie in dem Lokal ankommt. Allerdings sieht man nicht, wie sie das Gebäude von der Straße aus betritt, sondern nur, wie sie eine Wendeltreppe hinunter geht. Die Treppe selbst ist ebenso wie die Wände dieses Kellerclubs mit einem Wandteppich mit wiederkehrendem Muster bedeckt. Diese Einheitlichkeit der Wände und des Treppenhauses vermittelt den Eindruck, eine Art abgeschlossene Kapsel zu betreten, die den Außenraum und das Leben draußen nicht mehr eindringen lässt. Der Raum selbst hat eine niedrige

3 Filmauszug aus *Die Legende von Paul und Paula* (1973): Sequenz 32'30-35:00

Decke und eine rechteckige, schlichte, glatte Form, ohne jegliche Verwinkelungen durch Zwischenmauern. Säulen oder ähnliche bunte Dekorationselemente verstärken zudem den psychedelischen Eindruck der visuellen Überladung. Das Licht ist grell, sodass der Kellerraum voll ausgeleuchtet wirkt, ohne dunklere Ecken, was den Eindruck der glatten Form des Raumes verstärkt. Eine Vielzahl von sich bewegenden menschlichen Körpern, dicht aneinander gedrängt, belegt die Tanzfläche. In einer Ecke des Raumes entdeckt man in einer folgenden Sequenz eine Band auf einer erhöhten Bühne, die den Sound für die Tanzszene liefert. Gegenüber der Bühne auf der anderen Seite des Clubs befindet sich eine Bar. Die Atmosphäre wirkt elektrisierend und durch die Bewegung der tanzenden Körper spannungsreich aufgeladen. Die laute, eher bedrohlich klingende Musik verstärkt den Eindruck einer pulsierenden, spannungsgeladenen Atmosphäre. Paula steht in dieser Szene am Ende der Treppe, ihre Hände auf beiden Seiten der bogenförmigen Tore, die sich zum Raum hin öffnen. Sie bleibt zunächst ein paar Minuten stehen und beobachtet das Geschehen, bevor sie über die Schwelle tritt. Sie ist ganz in Schwarz gekleidet, was ihre Erscheinung von dem extrem farbenfrohen Raum und den eher bunten Outfits der anderen Gäst:innen visuell abhebt. Es ist, als würde sie mit dem Überschreiten in eine andere, scheinbar bunte Welt eintauchen.

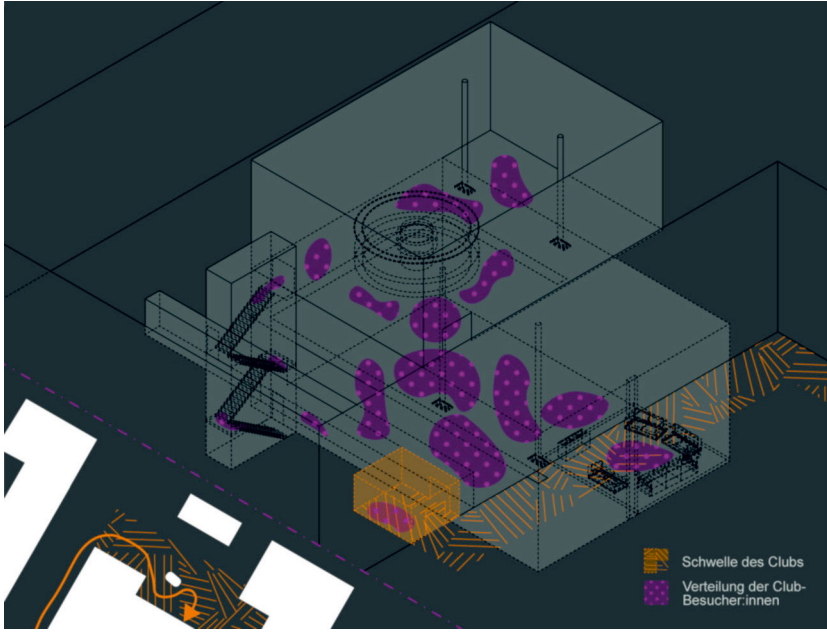
Abbildung 2: Rekonstruktion des Clubraums im Film *Die Legende von Paul und Paula*



Clubs als retrospektive Raumsynthese der 1990er-Jahre: abgeranzte und zugleich majestätische, düstere Kellerreiche

Im Film *Magical Mystery* (2017) wird ein Club in Berlin der 1990er-Jahre inszeniert, in der der Protagonist Karl Schmidt während der Zeit der sich emergierenden Technoszene unterwegs ist. In der analysierten Sequenz⁴ folgen wir Raimund, der Karl gerade dazu verleitet, ihm in den Club seines eigenen Musiklabels zu folgen. Die beiden Filmfiguren durchqueren in dieser Szene zunächst die verlassene Brache einer ehemaligen Bierbrauerei bei hellem Tageslicht. Sie gehen dabei kreuz und quer über das Gelände, umrunden große, zugemauerte und leerstehende Gebäude und stehen schließlich vor einer Tür, die sich hin zu einer dunklen Treppe öffnet, die nach unten in ein Kellerreich führt. Raimund ruft aus, dass sie den Ort einfach so gefunden haben und fast nichts tun mussten. An der Tür klebt das Schild des Techno-Labels *Bumm Bumm Records*. Die beiden Freunde steigen im Dunkeln in die untere Etage hinab. Sie durchqueren eine Reihe von Kellerräumen, die durch einen langen Korridor miteinander verbunden sind. Während die Gänge selbst vor allem niedrige Decken haben, durchqueren Raimund und Karl auf ihrem Weg mehrere luftige Räume, mit sehr hohen Decken, die vereinzelt von Gäst:innen zum Tanzen genutzt werden, sowie niedrige Räume mit vielen eng tanzenden Gäst:innen. Die hohen Decken der majestätisch anmutenden Räume wirken wie eine geheime Kathedrale, die von sporadischen blauen Lichtstrahlen schwach beleuchtet wird und in der der Sound von sehr tiefen Techno-B  ssen erklingt. Der Gesamteindruck dieses Kellerreiches ist das eines Club-Labyrinthes, welches dunkel und geheimnisvoll wirkt. In jedem Raum befinden sich Menschen, die trinken, tanzen oder herumh  ngen. Karl hat Schwierigkeiten, Raimund zu folgen und scheint sichtlich orientierungslos zu sein. Er verkörpert damit auch den Eindruck des orientierungslosen Verschluckt-Seins in diesen Räumen.

4 Filmauszug aus *Magical Mystery* (2017): Sequenz 14'00-16'00

Abbildung 3: Rekonstruktion des Clubraums im Film *Magic Mystery*

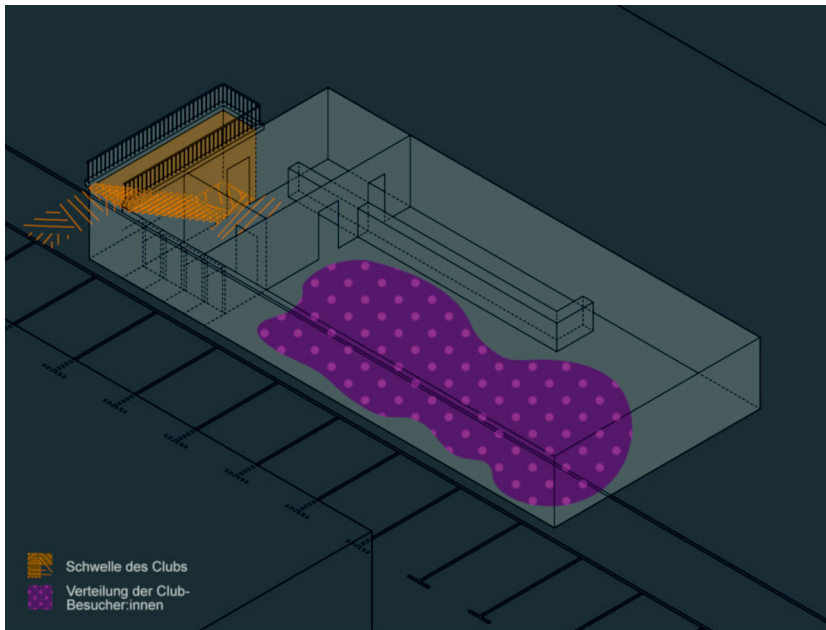
Clubs Mitte der 2010er-Jahre als »abgefuckte«, niedrige und dunkle Keller

Im Film *Victoria* (2015) wird ein Club inszeniert, in dem die Protagonistin Victoria vier junge Berliner kennenlernt, deren Anführer Sonne der zweite Protagonist in diesem Film ist. In der analysierten Sequenz⁵ verfolgen wir, wie die vier jungen Männer versuchen, den Club zu betreten, dabei jedoch direkt an der Tür zurückgewiesen werden. In diesem Moment will Victoria gerade den Club verlassen, in dem sie zuvor allein getanzt und getrunken hat. Es stellt sich eine Situation des Rein- und Rausgehens dar, wobei die Gedrängtheit dieser entgegengesetzten Bewegung an der Schwelle zwischen drinnen und draußen inszeniert wird. Zum Club gelangt man über eine Treppe. Diese befindet sich auf einer Mittelinsel zwischen zwei Straßen und führt dann in den Untergrund unter die Straßenkreuzung. Die Clubtür wird von zwei muskulös wirkenden Türstehern bewacht, die Sonne und seine Freunde rücksichtslos zurückdrängen, als diese die Schwelle übertreten wollen. Diese organisierte Bewachung durch menschliche Akteure ist nur in diesem einen Film unseres Korpus repräsentiert. Damit wird auch die immer härtere Türpolitik von Berliner Clubs seit den 2000er-Jahren thematisiert, die einhergehend mit

5 Filmauszug aus *Victoria* (2015): Sequenz 05'07-07'00

der Popularität der Berliner Clubkultur in Europa und darüber hinaus. Das Innere des Clubs zeichnet sich aus durch niedrige Decken, wenig Licht und einen baulichen Zustand, der heruntergekommen wirkt. Das Licht ist zusätzlich gedämpft, durch sekundäre Lichtquellen (kleine Lampen, Kerzen). Der Club besteht aus einer Aneinanderreihung von Räumen: Garderobe mit Toiletten, Dance Floor, die Bar, an der sich eine große Anzahl Menschen drängt. Die Stimmung selbst ist gelassen, die Menschen wirken allerdings sehr separiert, abgehängt – sicherlich, weil die Protagonistin in dieser Clubszene als einsam vorgeführt wird, ohne Freund:innen zum gemeinsamen Feiern. Der Clubraum wird dadurch als ein Spannungsfeld zwischen Einsamkeit und Überfüllung, zwischen Abgeschiedenheit und radikaler Nähe konstituiert.

Abbildung 4: Rekonstruktion des Clubraums im Film *Victoria*



Die Refiguration der Clubraumgeschichten – Eine hermetische Qualität

Durch den Vergleich der Einzelanalysen anhand der vier Dimensionen von Raumqualitäten für Clubs können wir eine Refiguration der Raumgeschichten beschreiben.

Architektonische Dimension: Von hellen hohen Jugendstil-Lokalen am Ende der 1920er, über grelle bunte Kommunalsäle zu Beginn der 1970er-Jahre, baulich heruntergekommene und gleichzeitig majestätisch wirkende Kellerreiche ab Mitte der 1990er-Jahre bis hin zu niedrigen, kleineren und dunklen Kellern Mitte der 2010er-Jahre hat sich die Architektur der Berliner Clubs stark gewandelt. Die Räume werden über die Zeit dunkler, sie sind angeordnet in Kellern, die selbst zunächst in ihrer Verfügbarkeit unendlich wirken und dann schrumpfen, sich verkleinern. Dies gibt einen Hinweis auf die dahinschwindenden Freiflächen der Berliner Clubkultur.

Affektive Dimension: In allen vier Filmen wird eine zunächst gelassene Stimmung inszeniert, bei der viele Menschen auf kleinstem Raum zusammenkommen und in die Atmosphäre eintauchen. Damit wird ein immersiver Eindruck geschaffen, verstärkt etwa durch die verführerisch anmutenden Tänzer:innen in den 30er-Jahren oder den sich anziehenden Blicken der Gäst:innen in den 70er-Jahren, die durchdringende Technomusik in den 90er-Jahren oder die Erfahrung des Tanzens mit sich selbst ohne Verbindung zu anderen Gäst:innen in den 2010er-Jahren. Anhand dieser Raumgeschichten lässt sich ein Wandel der affektiven Dimension beschreiben, der in den Filmen über Berliner Clubs ab den 1990er-Jahren als eine gewisse Individualisierung der Tanzerfahrung im Club dargestellt wird – weniger kollektiv, mehr anonym und selbstzentriert.

Imaginative Dimension: Bei dieser Dimension geht es um die Bedeutung der Exklusivität und Besonderheit eines typischen Clubs in Berlin. In allen vier Filmen wird deutlich, dass sich mit dem Übertreten der Schwelle ein dem Außen gegenüber zunächst fremder Raum eröffnet, der solchermassen eine transgressive Qualität besitzt. Was dabei in dem zeitlichen Vergleich deutlich wird, ist, dass die Frage der Exklusivität erst ab den 1990er- und vor allem den 2010er-Jahren eine Rolle spielt, in der der Zugang durch zusätzliche Akteure wie Türsteher:innen und Selektor:innen zu Clubs kontrolliert wird. In den früheren filmischen Raumgeschichten wird der Zugang nur architektonisch, nicht aber durch Raumhandlungen reguliert: Der Zugang scheint dabei jeweils für die Protagonist:innen jederzeit möglich zu sein. Erst ab den Filmen über die 1990er-Jahren wird es räumlich inszeniert und vermittelt, dass man über ein spezifisches Wissen verfügen muss (Wo kann ich den Club auf der großen Brache finden? Ich muss von jemandem hingeleitet werden, um zu wissen, welche Tür zu diesen gigantischen Kellern führt) bzw. eine gewisse Haltung und einen Look auszustrahlen hat, wenn man in den Club hinein möchte: Werde ich in den Club hineinkommen? Und in welcher Konstellation: Die Jungs in *Victoria* werden nicht eingelassen, weil – so können wir auch durch unser Kontextwissen mit nicht-fiktionalen Einlass-Szenarien interpretieren –, sie durch ihr stark kollektiv männliches Auftreten die Clubatmosphäre negativ beeinflussen könnten. Diese Annahme basiert auf der Vorstellung, dass eine übermäßig aggressive und machohaft maskuline Präsenz zu Spannungen, Konflikten und möglicherweise zu Gewalt führen könnte, was die Sicherheit und das Wohlbefinden der anderen Clubbesucher:innen

gefährden würde. Die Türsteher:innen und Clubbetreiber:innen nehmen hier eine präventive Maßnahme vor, um eine friedliche und angenehme Atmosphäre im Club zu bewahren, indem sie auf das Verhalten und die Wirkung der Jungs auf die Umgebung achten.

Technologische Dimension: In Berliner Clubs wird der Clubraum als geschützter Raum etabliert, und es herrschen eine Reihe von Praktiken, die diese Schutzhülle aufrechterhalten. Fotografieren ist seit der Verbreitung von Smartphones und Social Media weitgehend untersagt, und in einigen Clubs, wie dem Berghain, sogar streng verboten (Damm und Drevénstedt 2020, S. 106; Andersson 2023). Dies dient dazu, die Privatsphäre der Besucher:innen zu wahren und eine Atmosphäre der Freiheit und Ungezwungenheit zu fördern, ohne dass Bilder unkontrolliert verbreitet werden.

Obwohl die filmische Darstellung von Clubräumen grundsätzlich dem Verbot des Fotografierens zuwiderläuft, gibt es dennoch filmische Inszenierungen, die dieses Verbot reflektieren und umgekehrt darstellen. Durch die Kamera erhalten Zuschauer:innen einen Einblick in das Innere der Clubs, was normalerweise untersagt ist. Gleichzeitig nutzen Filmemacher:innen Inszenierungspraktiken wie die Variation der Lichtverhältnisse und Kameraführung, um die Erfahrung des Verbotenen zu vermitteln. So werden Clubszene im Verlauf des Films oft dunkler und die Kameraperspektive wechselt von weitwinkeligen, übersichtlichen Aufnahmen zu normalen Blickwinkeln, bei denen die Zuschauer:innen sich in den dunklen Räumen mitbewegen müssen. Diese filmischen Entscheidungen reflektieren nicht nur die praktischen Herausforderungen des Filmdrehs in Clubs, sondern auch die symbolische Bedeutung des Clubraums als Ort der Exklusivität und Privatheit. Die Dunkelheit und die Veränderung der Kameraperspektiven stellen eine Art filmischer Kompensation für das fotografische Verbot dar und verstärken gleichzeitig die atmosphärische Intensität der Clubszene.

Unsere explorative Analyse von vier mediatisierten fiktionalen Raumvorstellungen lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

Seit den 1930er-Jahren spielt die Raumfigur des Schwellenraums eine bedeutende Rolle bei der Inszenierung von Clubräumen. Diese Figur bezieht sich auf den Übergangsbereich zwischen dem äußeren und dem inneren Bereich des Clubs. Es existieren feste Narrative und Wertvorstellungen über die Gestaltung dieses Raums. Der Club wird als eine homogene Zone konzipiert, die der Raumlogik des Territoriums (vgl. Löw 2020, S. 84) folgt. In Filmen wird der Wechsel der Raumqualität zwischen außerhalb und innerhalb des Clubs als Durchquerung einer hermetischen Grenze inszeniert. Die architektonische Gestaltung der Clubräume spiegelt häufig soziale und kulturelle Werte wider. Die Darstellung der Aneinanderreihung von Zwischenräumen als Schwelle, die den Übergang vom öffentlichen Raum zum privaten Clubraum markiert, zeigt deutlich, wie die Architektur zur Inszenierung von Exklusivität und Geheimhaltung beiträgt. Die Darstellung der affektiven Dimen-

sion, die die Stimmung und Atmosphäre im Club einfängt, wird durch Werte wie Hedonismus, Freiheit und Individualität geprägt. Die Wahl der Musik, die Lichtverhältnisse und die Interaktionen der Clubbesucher:innen spiegeln diese Werte wider und schaffen eine immersive Erfahrung, die den Besucher:innen erlaubt, sich von der Außenwelt losgelöst zu fühlen. Die narrative Festlegung der imaginativen Dimension zeigt sich in der Darstellung von Clubräumen als Orten der Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen und der Möglichkeit zur Selbsterfahrung und Selbstinszenierung. Die technologische Dimension reflektiert Werte wie Privatsphäre, Sicherheit und Freiheit von Überwachung. Das Verbot des Fotografierens und die Einschränkungen im Umgang mit Technologie innerhalb der Clubs dienen dazu, eine geschützte Umgebung zu schaffen, in der Clubbesucher:innen sich frei bewegen und ausleben können, ohne befürchten zu müssen, dass ihre Privatsphäre verletzt wird.

Im Laufe der Zeit hat sich die Qualität und Bedeutung des Schwellenraums und des Clubraums verändert. Der Clubraum wird zunehmend als undurchdringlich, undurchlässig, abgeschottet, dicht, versteckt und dunkel dargestellt. Dies deutet auf eine verhärtete Version der Raumfigur des Territoriums hin. Statt einer Logik der Grenzziehung sehen wir eher eine Logik der Abkopplung im Clubraum. Bei einer Logik der Grenzziehung geht es darum, klare und deutliche Grenzen zu ziehen, die bestimmte Räume oder Territorien von anderen abgrenzen. Diese Grenzen sind oft sichtbar und werden aktiv verteidigt, um den Zugang zu kontrollieren und bestimmte Personen oder Dinge auszuschließen. In einem Club, der eine Logik der Grenzziehung verfolgt, könnten klare Einlasskriterien festgelegt sein, wie etwa bestimmte Kleidervorschriften, Mitgliedschaften oder soziale Statussymbole, die darüber entscheiden, wer den Club betreten darf. Im Gegensatz dazu beschreibt die Logik der Abkopplung eine Strategie, bei der der Raum nicht durch scharfe Grenzen definiert wird, sondern durch Mechanismen, die den Raum undurchdringlich oder schwer zugänglich machen, ohne klare Abgrenzungslinien zu ziehen. Der Fokus liegt auf der Schaffung einer Atmosphäre, die nicht auf der Verteidigung von Grenzen beruht, sondern auf der Herstellung einer internen Abgeschlossenheit. In unserer Analyse zeigt sich, dass sich mit dem Schwellenraum die Logik der Grenzziehung hin zu einer Logik der Abkopplung verschiebt. Der Schwellenraum hat keine klaren »Ein- oder Ausgangstore«, sondern stellt eine Art Übergangszone dar, die die Außenwelt und den Clubraum voneinander trennt, aber keine expliziten Grenzen aufweist. Dieser Wandel spiegelt sich in der Fiktionalisierung des Clubs wider, der als ein Ort dargestellt wird, der von der Außenwelt abgeschottet ist. Die Vorstellung des Clubs als eines undurchdringlichen Raums verstärkt das Gefühl der Exklusivität und des Geheimnisvollen.

Schluss

Berlin als europäische Partyhauptstadt ist geprägt von einer einzigartigen Clubkultur, die nicht nur die Stadtlandschaft formt, sondern auch in filmischen Darstellungen reflektiert wird. Diese Filme über Berliner Clubräume repräsentieren nicht nur eine Fiktionalisierung, sondern auch eine Refiguration des urbanen Raums. Die Schwelle, als eine kleine Raumfigur im Stadtraum, spielt dabei eine zentrale Rolle.

Die Fiktionalisierung der Clubräume durch Filme führt zu einer Refiguration des Raumes, indem sie Raumgeschichten schafft, die selbst zu einem Element der Raumvorstellungen und Raumstrukturen werden. Die Stabilität des Diskurses über den Clubraum, geprägt von Feiern und Exzessen, wird durch diese filmischen Darstellungen weiterverst  rkt. Refiguration der Fiktionalisierung, insbesondere durch Filme, kann die Refiguration von Räumen über spezifisch mediatisierte Repräsentationen mit bestimmen. Die Raumgeschichten im Sinne fiktionaler multimodaler Narrative beeinflussen die Wahrnehmung der Menschen und werden selbst zu einem Bestandteil der Raumstruktur. So tragen filmische Darstellungen zur Verstärkung und Stabilisierung bestehender Diskurse bei. Beispielsweise wird die Vorstellung von Clubräumen, die mit Feiern und Exzessen verbunden sind, durch solche Darstellungen weiter verfestigt und verbreitet. Die Refiguration durch Fiktionalisierung beeinflusst nicht nur die Wahrnehmung, sondern kann auch die tatsächliche Gestaltung und Nutzung von Räumen prägen. Planer:innen und Nutzer:innen lassen sich von fiktionalen Vorbildern inspirieren und gestalten reale Räume entsprechend dieser Vorstellungen. Dadurch können neue Identitäten und Bedeutungen für Räume entstehen, die über ihre ursprüngliche Funktion hinausgehen und ihnen eine symbolische Bedeutung verleihen, die auf fiktiven Narrativen basiert.

Die Schwelle, als symbolische Grenze zwischen öffentlichem und privatem Raum, wird in diesen Filmen als zentrale Raumfigur inszeniert. Die Bilder und Szenen an der Clubtür ermöglichen eine ästhetische Erfahrung des Übergangs. Die städtische Raumkonstitution (Löw 2001, S. 254) wird durch diese Darstellungen gestärkt, da die Clubkultur ein wichtiger Bestandteil des Berliner Selbstverständnisses und der Stadtidentität ist. Die Berliner Clubtür wird somit zum Symbol für die Ambivalenz des urbanen Lebens, wo Realität und Illusion verschmelzen und Offenheit auf Verschlossenheit trifft.

Literatur

Andersson, Johan (2023): Berlin's Queer Archipelago: Landscape, Sexuality, and Nightlife. *Transactions of the Institute of British Geographers*. 48, S. 100–116.

- Baxter, Jamie Scott/Marguin, Séverine (2024): The Refiguration of Conservation. In: Introducing the Concept of »Staging Nature« in the Case of Botanical Gardens. *Museum and Society*. 22(1), S. 14–33.
- Baxter, Jamie Scott/Marguin, Séverine/Mélix, Sophie/Schinagl, Martin/Singh, Ajit/Sommer, Vivien (2021): Hybrid Mapping Methodology – a Manifesto. *SFB 1265 Working Paper*, No. 9, Berlin, S. 1–28.
- Coleolough, Sharon (2019): Berlin – Rausch und Lärm der Stadt. In: Eichhorn, Kristin/Lorenzen, Johannes S. (Hg.): *Rausch. Expressionismus*. Nr. 9., Berlin: Neofelis Verlag, S. 99–108.
- Damm, Steffen/Drevenstedt, Lukas (2020): *Clubkultur – Dimensionen eines urbanen Phänomens*. Frankfurt a.M./New York, NY: Campus Verlag.
- de Certeau, Michel (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Dibinga, Daddy/Marguin, Séverine (2024): Fictional Home-Making. Spatial Stories of Dwelling between Modernity and Tradition in West-African Afronovelas. *Eastern African Literary and Cultural Studies*. 10(1), (in Prüfung, zur Veröffentlichung für 2024 vorgesehen).
- Dünne, Jörg (2014): Scénarios d'espace entre guide touristique et récit: tentatives d'épuisement d'un lieu marocain. In: Dünne, Jörg/Nitsch, Wolfram (Hg.): *Scénarios d'espace. Littérature, cinéma et parcours urbains*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal.
- Fassari, Letteria G./Löw, Martina/Pompili, Gioia/Spanò, Emanuela (2023): Re-thinking the quality of public space (I). *Quaderni di Sociologia*. 91(LXVII), S. 7–11.
- Glasze, Georg/Mattisek, Annika (Hg.) (2009): *Handbuch Diskurs und Raum. Theorien und Methoden für die Humangeographie sowie die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumforschung*. Bielefeld: transcript.
- Gordon, Mel (2011): *Sündiges Berlin. Die zwanziger Jahre. Sex, Rausch, Untergang*. Temecula, CA: Index Verlag.
- Keller, Rainer (2010): *Wissenssoziologische Diskursanalyse*. Wiesbaden: Springer VS.
- Klocke, Sonja E. (2024): Die Legende von Paul und Paula (Heiner Carow, 1973). In: Braun, Michael/Neuhaus, Stefan (Hg.): *Kleiner Kanon großer Filme*. Berlin/Heidelberg: J.B. Metzler.
- Kreimeier, Klaus (1994): Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. montage AV. *Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*. 3(2), S. 41–54.
- Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (2001): *Multimodal discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Arnold Publishers.
- Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Löw, Martina (2020): In Welchen Räumen Leben Wir? Eine Raumsoziologisch Und Kommunikativ Konstruktivistische Bestimmung Der Raumfiguren Territorialraum, Bahnenraum, Netzwerkraum Und Ort. In: Reichertz, Jo (Hg.): *Gren-*

- zen *Der Kommunikation – Kommunikation an Den Grenzen*. Weilerswist: Velbrück, S. 149–64.
- Löw, Martina/Knoblauch, Hubert (2021): Raumfiguren, Raumkulturen und die Refiguration von Räumen. In: Löw, Martina/Sayman, Volkan/Schwerer, Jona/Wolf, Hannah (Hg.): *Am Ende der Globalisierung: Über die Refiguration von Räumen*. Bielefeld: transcript, S. 25–58.
- Marguin, Séverine/Sommer, Vivien (2023): Public Spaces as Homophilic Spaces: Belonging and Accessibility in Berlin's Club Culture. *Quaderni di Sociologia*. 91(LXVII), S. 77–95.
- Peltzer, Anja/Keppler, Angela (2015): *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse: Eine Einführung*. Berlin/München/Boston, MA: De Gruyter Oldenbourg.
- Plenzdorf, Ulrich (1974): *Die Legende von Paul & Paula. Filmerzählung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Regener, Sven (2019): Zwischen Depression und Witzelsucht: Humor in der Literatur. Vorlesung im Rahmen der Brüder-Grimm-Poetikprofessur 2016 der Universität Kassel. *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. 3(224).
- Reichertz, Jo/Englert, Carina (2011): *Einführung in die qualitative Videoanalyse: Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse*. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Sommer, Vivien (2018): *Erinnern im Internet. Der Online-Diskurs um John Demjanjuk*. Wiesbaden: Springer Verlag.
- Vogt, Sabine (2005): *Clubräume-Freiräume: Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins*. Berlin: Bärenreiter.
- Witte, Karsten (2004): Film im Nationalsozialismus. In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Abbildungen

- Abbildung 1:** Rekonstruktion des Clubraums im Film *Der blaue Engel*, Heidecke, Christopher (2024) | S. 415
- Abbildung 2:** Rekonstruktion des Clubraums im Film *Die Legende von Paul und Paula*, Heidecke, Christopher (2024) | S. 416
- Abbildung 3:** Rekonstruktion des Clubraums im Film *Magic Mystery*, Heidecke, Christopher (2024) | S. 418
- Abbildung 4:** Rekonstruktion des Clubraums im Film *Victoria*, Heidecke, Christopher (2024) | S. 419

