

Einleitung

Cities are from the start imagined as much as they are materially constructed and they only ever make sense to us through communicative processes.
(Krajina/Stevenson 2020:44)

Die Gestaltung eines „guten Lebens in der Stadt“³ ist in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr zu einem gesamtgesellschaftlichen Anliegen geworden. Während die Planung, Steuerung und Ausstattung des engen räumlichen Nebeneinanders vieler Menschen in Städten lange von einigen wenigen Fachleuten und Stadtplanenden realisiert wurde, befassen sich heute diverse Akteursgruppen damit, die Entwicklung von Städten gemeinsam zu gestalten. Die damit verbundenen Aushandlungsprozesse gehen weit über die Pflege materieller städtischer Infrastrukturen hinaus und spiegeln große gesellschaftliche Herausforderungen wie den Umgang mit dem Klimawandel oder mit fortschreitenden Digitalisierungsprozessen oder die Gestaltung des sozialen Miteinanders in multiethnischen Gesellschaften wider. Hier geht es um das Verhandeln von Hoffnungen, Versprechen, Ängsten, Ambitionen und Utopien und damit auch um vielschichtige kommunikative Prozesse. Die Komplexität von Räumen und Raumproduktionsprozessen hat zugenommen und zeigt sich in einer tiefgehenden Verschränkung mit medialen Vor-

3 Unter diesem Motto arbeiten in den letzten Jahren verschiedene Thinks Tanks, Initiativen, Seminare und Forschungsprojekte zu neuen Ideen von städtischem Wohnen, solidarischem Zusammenleben und Nachhaltigkeit und verzahnen dabei planerische, gesellschafts- und geisteswissenschaftliche Diskurse und Anwendungsfragen in einer grundsätzlichen Ausrichtung auf stadträumlicher Gestaltung (vgl. Brockow-Loga/Eckardt 2020).

gängen, die dazu beitragen können unser Leben, Handeln und Denken in städtischen Räumen besser zu verstehen und zu gestalten.

Dokumentarischen Filmen kommt dabei eine wichtige Rolle zu. Innerhalb des Bereichs bewegter Bilder stellen sie heute ein äußerst dynamisches und innovatives Feld dar und machen einen maßgeblichen Teil gesellschaftlicher Kommunikation aus. Wie zum Beispiel in politischer Hinsicht, wenn sie Diskurse antreiben und damit einen wichtigen Beitrag zur demokratischen Debattenkultur leisten und ihnen dabei sogar Qualitäten als „Bollwerk gegen Fake News“⁴ nachgesagt werden; oder in sozialer Hinsicht, wenn sie auf ungerechte Verhältnisse hinweisen und den wenig Gehörten eine Stimme geben; oder in wissenschaftlicher Hinsicht, wenn sie Komplexes verständlicher machen können; oder auch in künstlerischer Hinsicht, wenn Künstler*innen dokumentarische Praktiken als eine Zugangsform zur realen Welt kreativ nutzen (Linck/Lüthy et al. 2010, Lund 2017). Zudem sind Dokumentarfilme, denen lange der Ruf als nüchternes und verstaubtes Bildungsgenre anhing, heute oft ebenso bild-, gefühls- und publikumsgewaltig wie populäre Spielfilme.

William Uricchio, Medienwissenschaftler am *MIT* in Boston, hebt gerade die Innovationskraft des Dokumentarfilms mit dem Bild des Kanarienvogels im Bergbau hervor, der aufgrund seiner geringen Größe in seiner Relevanz oft unterschätzt wird. Denn er erfüllt eine wesentliche Aufgabe darin, Tendenzen gesellschaftlichen Wandels früh zu erkennen und zu vermitteln und diese in einer stetigen Anpassungsbewegung und Weiterentwicklung seiner eigenen filmischen Form zu spiegeln:

4 Formulierung der ehemaligen Kulturstaatministerin Monika Grütters in einer Rede zur kulturellen und politischen Bedeutung des Dokumentarfilms auf der Mitgliederversammlung 2017 der *AG DOK*, einem Berufsverband von Dokumentarfilmschaffenden. Vgl. https://www.agdok.de/de_de/mv-2017-pi, zuletzt abgerufen am 21.11.2024.

From its start, documentary has connected its audiences with the events of the world. It has offered a shifting metric of media's capacity to expose, represent, engage and transform that world. And, if we take a broad view of documentary as a discursive mode that is not inherently bound to the motion picture, it has consistently been at the forefront of technological and stylistic change, using its tools to reveal the previously hidden, and to enable its viewers to see the familiar in new ways. (Uricchio 2019:77)

Ob und, mehr noch, wie der dokumentarische Film diese Qualitäten auch im Kontext der Stadtentwicklung entfaltet, ist die wesentliche Frage, die am Anfang dieser Arbeit steht. Denn – wie zu zeigen sein wird – haben dokumentarische Filme die Stadt und den städtischen Wandel seit langem zum Thema und das Städtische im Dokumentarischen mit greifbar gemacht und durch ihre Bilder geprägt: zum Beispiel in den Stadtsinfonien der 1920er Jahre, in denen die Dichte und das Tempo der modernen Metropole zum cineastischen Thema wurde; oder durch die sogenannten Städtebaufilme, die ihre Zuschauerschaft in den 1950er und 60 Jahren von der autogerechten Stadt überzeugen wollten; oder im medienaktivistischen Kampf um städtische Räume in den 1980er Jahren, als dokumentarische Filme zur politischen Waffe wurden.

Heute wird angesichts partizipativer Stadtentwicklung, städtischer Koproduktion und sich wandelnder Vorstellungen von Stadt und ihrer gemeinsamen Gestaltung nach medialen Lösungen gesucht, die entsprechende Prozesse forcieren, begleiten und unterstützen können. Große Erwartungen der Planungsinstanzen richten sich an bildgebende Technologien und Datenvisualisierung. In dieser Situation stellt aktuelles dokumentarisches Filmschaffen meiner Meinung nach ein gesellschaftlich relevantes und künstlerisch reiches audiovisuelles Medium dar, das interessante Möglichkeiten bietet, gängige mediale Praktiken in der Stadtentwicklung wesentlich zu ergänzen. Mit dieser Arbeit möchte ich also einerseits darlegen, inwiefern sich dokumentarisches Filmschaffen anbietet, partizipative Stadtentwicklungsprozesse medial zu begleiten, kom-

plexe Raumproduktionsprozesse verstehbar zu machen oder auch selbst zum Ausdruck einer gemeinschaftlichen Stadtproduktion zu werden.

Andererseits richtet sich mein Blick aber auch auf das Feld der Stadtentwicklung als einem spezifischen, kreativen Entfaltungsraum für dokumentarisches Filmschaffen. Das Thema der transformativen Stadt hat in seiner Geschichte immer wieder neue dokumentarische Erzählformen hervorgebracht und sich wandelnde Vorstellungen und Erscheinungsweisen des Städtischen haben regelmäßig aktualisierte dokumentarische Erzählweisen des Städtischen erfordert. Es sind gerade der Modus der Vorausschau in der Stadtentwicklung und die filmische Thematisierung des Zukünftigen, die immer neue Möglichkeiten dokumentarischen Erzählens zu triggern scheinen.

0.1 Keep your City real! Forschungspraktische Vorüberlegungen

Meine Forschungsmotivation wurzelt in einem gewissen Unbehagen, das ich habe angesichts stark werbender planerischer Bildwelten, die Visionen urbaner Zukunft häufig auf die Gestaltung gebauter Umwelt zusammenschrumpfen lassen. Während meiner Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der HafenCity Universität Hamburg (HCU), die spezialisiert ist auf Metropolenforschung und Baukultur, sind mir diese schillernden Bildwelten häufig begegnet. Perfekte Oberflächen digitaler Visualisierungen, die sämtliche Vorstellungskraft versiegeln und bei allem Realismus oft doch losgelöst von den tatsächlichen Orten, Räumen und Menschen erscheinen, um die es dabei geht. Was sagen solche Bilder über das soziale Miteinander aus? Mir fehlt es hier meist an glaubwürdigen (Bild-) Angeboten und einer ethisch reflektierten, bildlichen Kommunikation, die den Städten als gemeinsamen Lebens- und Gestaltungsräumen zustehen sollte. An den Schnittstellen einer transdisziplinären Stadtforschung ist mir aber auch großes Interesse an meiner Arbeit

als visuelle Anthropologin und die Aufgeschlossenheit, Neues auszuprobieren begegnet. Darum möchte ich dokumentarisches Filmschaffen als eine historisch gewachsene Kulturtechnik einer kritisch-konstruktiven Begleitung urbaner Transformationsprozesse vorstellen und dabei Momente der Innovation und der Re-Figuration dokumentarischer Filmarbeit für eine Anwendung im Kontext von Stadtentwicklungsprozessen herausarbeiten.

Diesem Ansatz liegt ein medienökologisches Denken zugrunde, bei dem es darum geht, komplexe Wechselwirkungen zwischen gesellschaftlichen Dimensionen von Medien und ihren materiellen Grundlagen im Sinne eines auszubalancierenden Systems (Lum 2014, Löffler/Sprenger 2016) in den Blick zu nehmen. Medien werden nicht als Werkzeug, sondern als *Environments* beziehungsweise als Umgebungen betrachtet, und damit die Medialität der Umgebungen selbst in den Blick genommen.

We put the word „media“ in the front of the word „ecology“ to suggest that we were not simply interested in media, but in the ways in which the interaction between media and human beings give a culture its character [...]. (Postman 2000:11)

Veränderungen in den Strukturen der Wahrnehmung, des Denkens und des Verhaltens stehen demnach in wechselwirksamer Verbindung mit Veränderungen in der Medienlandschaft und können als gesellschaftliche Umbrüche verstanden werden. Gerade die Stadt als ein spezifischer Raum, der über Handlungen, Praktiken, Infrastrukturen und Netzwerke in Bezügen zueinander prozesshaft auch durch Medien produziert wird (Lefebvre 1995 [1974], Löw 2001), ist hier interessant.

Neben diesem weit gefassten Raumverständnis ist mit dem medienökologischen Ansatz darüber hinaus auch eine ethische Komponente verbunden, die für ein verantwortungsbewusstes Gestalten medialer Umwelten steht. Dabei geht es inzwischen weniger um die Sorge um die Stabilität sozialer Gefüge, die durch einen

wachsenden Medienkonsum aus dem Gleichgewicht gerät⁵, sondern um ein neues Wieder-ernstnehmen eines (medien-)wissenschaftlich reflektierten Verantwortungsbewusstseins, wie es die Kulturwissenschaftlerin Katja Rothe fordert:

Medienökologien sollten nicht allein die Diskurse von Wissenschaft und Technik analysieren und historisieren, sondern die Struktur des Versprechens und die Hoffnung auf das Ethische ernstnehmen, die das Ökologische prägt. (Rothe 2017:47)

Denn mediale Gefüge, so begründet sie, seien zentrale Orte der Aushandlung möglicher anderer Arten der Existenz und betont damit eine medienanthropologische Ausrichtung (Rothe 2017:51). Gerade ein praxeologischer Ansatz, der das prozesshafte, interdependente Handeln vieler Akteure im Kontext dokumentarischer Filmkulturen in den Blick nimmt, sollte eine ethische Haltung nicht ausklammern, die für mich eng verbunden scheint mit dem Aspekt eines medial vermittelten Gefühls von Glaubwürdigkeit. Denn diese stellt sich angesichts der gängigen Bildlichkeit von Stadtentwicklungsprojekten nicht immer ein.

Leitend sind für mich hier auch die Gedanken der belgischen Wissenschaftsphilosophin Isabelle Stengers und insbesondere deren Konzept einer „Ökologie der Praxis“ (Stengers 2005). Stengers zielt dabei auf eine produktive Verbindung von Denken und Praktiken ab, die sich auf eine Gestaltung des Zukünftigen richtet:

An ecology of practices does not have any ambition to describe practices „as they are“; it resists the master word of a progress that would justify their destruction. It aims at the construction of new „practical identities“ for prac-

5 Diese Argumentation geht vor allem auf Neil Postman zurück, der pädagogisch motiviert vor allem ein ausgewogenes Verhältnis von realer und medialer (Um)Welt angemahnt und letztlich eine Reduzierung des Mediengebrauchs impliziert hatte (Postman 2000:10–16).

tices, that is, new possibilities for them to be present, or in other words to connect. It thus does not approach practices as they are – physics as we know it, for instance – but as they may become. (Stengers 2005:186)

Dieses „Denken durch die Praxis hindurch“ (Rothe 2016:53), wie Rothe Stengers Ansatz beschreibt, kann wiederum zu veränderten Praktiken führen. Damit sind die Überlegungen von Stengers weniger als eine Theorie, sondern vielmehr als eine spekulative Forschungspraxis zu verstehen, die ich auch für diese Arbeit heranziehen möchte. Ich möchte erkunden, welche neue Gebrauchsweisen an der Schnittstelle zwischen dokumentarischem Film und Stadt interessant sind. Wie können dokumentarische Filme zur Gestaltung eines guten Lebens in der Stadt beitragen? Und gleichzeitig, inwiefern kann das Feld der Stadtentwicklung zu einem Entfaltungsraum für neue Gebrauchsweisen des dokumentarischen Films werden? Rothe erläutert dies am Beispiel von *Facebook* folgendermaßen:

Es ginge nicht darum, die Gebrauchsweisen von Facebook zu untersuchen, sondern um die Erfindung von Möglichkeiten der Versammlung, die aus dem Gebrauch von Facebook entstehen, verhindert werden, sich andeuten, gewollt werden u.s.w. (Rothe 2016: 47)

Übertragen auf das Thema dieser Arbeit hieße das, nicht zu untersuchen, welche neuen Formen und Anwendungsfelder dokumentarischer Filme es gibt, sondern zu hinterfragen, inwiefern Dokumentarfilme zur Gestaltung eines besseren Lebens in der Stadt beitragen können – und gleichzeitig, inwiefern wiederum städtische Raumproduktion zur Weiterentwicklung des dokumentarischen Films beitragen kann. Dabei geht es schwerpunktmäßig um das Zusammentragen grundsätzlicher Affinitäten und spezifisch wechselwirksamer Momente zwischen den Feldern des dokumentarischen Film(en)s und dem Feld der Stadtentwicklung und um das Gestaltungspotential bestehender und möglicher Kollaborationen. Beispielsweise frage ich im Gespräch über den Dokumentarfilm *Göttliche Lage. Eine*

Stadt erfindet sich neu (2014) sowohl die Filmemachenden als auch einen Stadtplaner, der den Film schätzt und weiterempfiehlt, nach den konkreten Bedingungen einer möglichen zukünftigen Zusammenarbeit von Dokumentarist*innen und Stadtplanenden (vgl. Kapitel 4). Hier geht es um das Freilegen von Interessen aneinander, um Aufgeschlossenheit und Vertrauensfragen, aber auch um das Thematisieren von Grenzen möglicher Kollaborationen. Der Wert dieser Arbeit liegt damit vor allem in der Wegbereitung einer Spekulation über kommende, mögliche Gebrauchsweisen beziehungsweise „new practical documentary identities“ (Stengers 2005) einer gemeinsamen Stadtgestaltung. Das für mich Interessante an diesem Ansatz ist, dass so Möglichkeiten der Praxis erdacht und als Praxistypus greifbar gemacht werden. Konkret kann dies zur Folge haben, dass gerade technologieorientierte Praktiken wie beispielsweise Formen der Visualisierung in der Stadtentwicklung nicht rein vom technisch Möglichen abhängig sein müssen, wie es so oft scheint, sondern klar wird, dass technologiedurchsetzte Gebrauchsweisen immer gestaltbar sind und eben auch unter moralisch-ethischen Gesichtspunkten ausgewählt und angewendet werden sollten.

Gerade im Kontext der neueren (kulturwissenschaftlichen) Stadtforschung sind ethische Dimensionierungen nicht neu (Moser 2017, Ege/Moser 2020, Sennett 2018, Dürr et al. 2020). Vielmehr korrespondieren sie mit einer spezifisch städtischen Dichte von ethischen Projekten in den letzten Jahren (Ege/Moser 2020:7). Eng verwoben scheint in diesem Kontext auch die Rolle der universitären Stadtforschung:

Current academic research on cities is closely entangled in such „ethical projects“, be it affirmatively or critically. Many projects improving urban life are co-developed and/or evaluated by university-based researchers, and research projects with a collaborative bent themselves are usually planned, stylized and carried out as „ethical projects“ in the sense under discussion here. (Ege/Moser 2020:9)

In der Konzeption dieser Arbeit treffen die ethischen Implikationen, die mit dem medienökologischen Ansatz verbunden sind, mit dem Verbesserungsmodus, der das gestaltende, städtische Handeln und Forschen in spezifischer Weise charakterisiert, zusammen. Auch wenn diese Arbeit nicht kollaborativ organisiert ist, will sie komplexe Verwebungen zwischen politischem Aktivismus, Sozialarbeit, Kunst und universitärer Forschung offenlegen. Dabei versammelt sie darüber hinaus Wissen über historische Gebrauchsweisen dokumentarischer Medien in Urbanitätskontexten, um die vielen anderen Möglichkeiten eines gemeinsamen Gebrauchs anzudeuten, die vielleicht nicht immer effizient und einfach zu realisieren wären, aber durchaus die Diskussion über die Frage befeuern wollen, wie man bessere Städte gemeinsam gestalten kann:

Medienökologie [...] sollte als differenzierte, orts- und situationsspezifische Medienwissenschaft verstanden werden, [...] die sich nicht am Machbaren und Effizienten orientiert, sondern als soziale Praxis Gebrauchsweisen analysiert, erfindet, ermöglicht, verhindert, kritisiert und auch optimiert. (Rothe 2016:14)

0.2 Zu den Begriffen Dokumentarisches, Dokumentarfilm und dokumentarische Filme

Die Begriffe rund um die Kategorie des Dokumentarischen sind äußerst unscharf und zeichnen sich dadurch aus, dass sie im Rahmen gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse um Wirklichkeitsvorstellungen stetig neu verhandelt werden. Einen Dachbegriff stellt der Begriff des „Dokumentarismus“ (Steyerl 2008) beziehungsweise des „Dokumentarischen“ dar. Er wird zwar nicht selten in Bezug zum (früheren) Genre des Dokumentarfilms gesetzt, ist aber vor allem angesichts neuerer medientechnologischer Entwicklungen viel weiter zu fassen und nicht auf mediale Gesten des Visuellen begrenzt. Vielmehr geht es beim Dokumentarischen generell um mediale

Expressionen (und dabei nur zum Teil um die medialen Produkte selbst) und deren spezifisch dokumentarischen Produktions- und Lesarten. Das Graduiertenkolleg *Das Dokumentarische. Exzess und Entzug*, das seit 2016 an der Ruhr-Universität Bochum durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft angeboten wird, charakterisiert das Dokumentarische als eine „zentrale Komponente zeitgenössischer Medienkulturen“⁶ und betont damit die weite Dimensionierung des Begriffs.

In dieser Arbeit konzentriere ich mich auf filmische Formen des Dokumentarischen, und zwar in einer sehr weiten Dimensionierung im Sinne einer *Documentary Culture*⁷, die ein Spannungsfeld aus Herstellung, Filmtext und Rezeption umfasst (Nichols 2001:20–41) und auf unterschiedliche Dimensionen einer dokumentarischen Filmkultur verweist (Nash 2021a):

- auf eine spezifische Referenzialität zur Wirklichkeit, die oft als Frage des Standpunkts vermittelt wird und sich durch sinnhaftes Argumentieren auszeichnet (Winston 1995);
- auf eine soziale Funktion im journalistischen, politischen Sinne, die alternative/s Sichtweisen und Wissen bereithält und dazu aufzeichnet, archiviert, enthüllt, überzeugt, bewirbt, analysiert, hinterfragt und vieles mehr;
- auf ein Arbeitsgebiet, das sich durch bestimmte Institutionen, Produktions-/Distributions-/Rezeptionskontexte, spezifische Praktiken, gesellschaftliche Erwartungen und ähnliches auszeichnet.

Dieser weite Blick richtet sich nicht nur auf den visuellen Modus – er integriert grundsätzlich vielfältige mediale Praktiken, Materialitäten und auch die Transformativität, die das Dokumentarische als medi-

6 Vgl. <https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de/forschungsprogramm/>, zuletzt abgerufen am 21.11.2024.

7 Im Englischen können die Begriffe *Documentary* und *Documentary Film* sowohl für *Dokumentarfilm* als auch für *dokumentarischer Film* und für das übergeordnete *Dokumentarische* stehen.

ale Form auszeichnet, verbunden mit dem stetigen Streben nach neuen Wegen der Produktion von Wissen und Glaubwürdigkeit im Sinne einer spezifischen dokumentarischen Autorität. Aktuelle Forschungsfragen richten sich hier beispielsweise auf die unterschiedlichen Modi und Anlässe des Dokumentierens – gerade auch in Differenz zu digitalen Formen passiver Datenerhebungen.⁸

Konkreter ist der Begriff *Dokumentarfilm*. Er bezieht sich auf das fast schon historisch zu verstehende Genre des Dokumentarfilms und hatte lange einen übergeordneten Charakter, unter dem verschiedenste Formen von dokumentarischen Filmen versammelt wurden. Heute wird der Begriff hauptsächlich für klassische, dokumentarische Autor*innenfilme verwendet und oft als eine in die Jahre gekommene „Königsdisziplin“ des dokumentarischen Films beschrieben (Gehring 2013). Bei Dokumentarfilmen handelt es sich in der Regel um Langfilme, die im Fernsehen und in Kinos zu sehen sind und eine individuelle künstlerische Handschrift erkennen lassen. Der Begriff *Königsdisziplin* transportiert eine Menge an historischem Gewicht und verweist unter anderem auf die große Zeit des Dokumentarfilms im Fernsehen in den 1970er und 80er Jahren, in denen Autor*innen persönliche Stile entwickeln konnten und die Namen einzelner Dokumentarist*innen die Dokumentarfilmlandschaft geprägt haben (Zimmermann 2022).

Heute ist die Dokumentarfilmlandschaft durch Vielformatigkeit und Hybridisierung geprägt, die sich in einer stetig zunehmenden Zahl von Bezeichnungen für dokumentarische Filmformate spiegelt (Wolf 2003/2019, Jacobs/Großpietsch 2015, Mundhenke 2017). Klassifizierungen sind hier schwierig, wie bereits der Journalist und Dokumentarfilmexperte Fritz Wolf in einer Studie über dokumentarische Formate im Fernsehen verdeutlicht hat:

8 Vgl. <https://das-dokumentarische.blogs.ruhr-uni-bochum.de/forschungsprogramm/>, zuletzt abgerufen am 21.11.2024.

Die große Schwierigkeit, zu einer präzisen Übersicht über die Formatierung zu kommen, besteht darin, dass es keine verlässlichen Angaben bei den Sendern gibt. Die Unschärfe liegt einmal schon in der Sache selbst. Genres sind oft nicht eindeutig identifizierbar, Übergänge können fließend sein, etwa zwischen Reportage und Dokumentation. So mancher Dokumentarfilm entpuppt sich als Doku-Drama. Und mancher Dokumentarfilm ist eigentlich eine Dokumentation, bei der nicht das Filmische, sondern das Faktische im Vordergrund steht. (Wolf 2019:17)

Ich verwende in dieser Arbeit die Sammelbezeichnung „dokumentarische Filme“ und lasse damit Klassifikationsfragen bewusst offen – gerade weil die Schnittstelle von Stadt und dokumentarischem Film in besonderem Maße durch die Vielfalt und Unterschiedlichkeit filmischer Formate geprägt ist. Klassifizierungen oder der Fokus auf ein konkretes Format erschienen mir unpassend angesichts dessen, dass gerade die Vielfalt und Erfindung neuer Formen das Dokumentarische heute charakterisiert. Teilweise verwende ich die Formulierung „dokumentarisches Filmen“ und betone damit die Produzent*innenperspektive und auch meine eigene Rolle als visuelle Anthropologin, die über dokumentarische Filme forscht, aber auch selbst mit filmischen Methoden arbeitet. Diese persönliche Anwendungsperspektive, die von dem Interesse geleitet ist, als Dokumentarfilmerin im Feld der Stadtentwicklung zu arbeiten, prägt die gesamte Arbeit.

0.3 Forschungsfelder und Schnittstellen

Dokumentarisches Filmschaffen wird im Rahmen dieser Arbeit in Bezug gesetzt zur transformativen Stadt und beides in ihrer Reziprozität zueinander untersucht. Damit streift das Forschungsanliegen verschiedene Forschungsfelder beziehungsweise dockt an Schnittstellen wie zum Beispiel der zwischen Kulturanthropologie und Stadtplanung an, was ich überblicksartig vorstellen möchte.